

## *Libro de la pintura antigua*

FRANCISCO DE HOLANDA

"Libro de la Pintura Antigua. Compuesto por un famoso varón portugués: grande i excelente pintor: llamado Francisco de olanda [...]. Dirigido al muy Alto y poderoso Rey Don Johan 3 de portugal. Añadido un breve tratado del Sacar al Natural por el mesmo autor. Traslado nuevamente de portugués en castellano por un Maestro de la mesma arte [Manuel Denis]" [manuscrito]. — Acabose de trasladar a 28 de febrero de 1563. — 186 p., 19,5 x 14 cm.

Dibujos a lápiz y tinta

Encuadernación en pergamino

A: 361/3

El *Libro de la Pintura Antigua* fue escrito por el pintor miniaturista y teórico portugués Francisco de Holanda en el año 1548. La obra no llegó a imprimirse en su tiempo, pero sí se conocía su existencia en el ámbito artístico de la Península. Pronto fue traducida al castellano, en 1563, por otro pintor portugués afincado en España, Manuel Denis, tan solo una década después de haberse compuesto la obra y todavía en vida de su autor. El manuscrito de la versión castellana que se conserva en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se puede considerar como el más directo testimonio del manuscrito original de Francisco de Holanda del cual se desconoce su paradero.

Ambos textos, original y traducción, quedaron inéditos hasta el siglo XIX. Las primeras iniciativas para su publicación parten de la época de Carlos III. Don Pedro Rodríguez de Campomanes<sup>1</sup> ya menciona a Francisco de Holanda y su obra en su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (Madrid, 1775), en el que manifiesta que la obra la poseía el escultor y académico Felipe de Castro<sup>2</sup>. Ceán en su *Diccionario Histórico* desarrolla un capítulo dedicado a Francisco de Holanda y también habla de que el libro perteneció a Felipe de Castro, e insiste en el deber de hacerlo público<sup>3</sup>. Seguramente el manuscrito en castellano de 1563 llegaría a la Academia a través del insigne escultor y académico, que fue Director General, quien contribuyó a la formación y ampliación de la Biblioteca con la donación de sus libros.

Dentro del ámbito de la Academia se habló repetidas veces de la conveniencia de su publicación. La edición portuguesa la llevó a cabo el historiador Joaquín de Vasconcellos en Oporto, en el año 1896, tras una serie de rastreos que le llevaron a dar con una copia en portugués del original. El propio doctor Vasconcellos en sus contactos con la Academia de Madrid en las primeras décadas de este siglo instaba a los responsables del Centro a sacar una edición de la versión castellana. Y así en el año 1919 el conde de Romanones, que entonces presidía la Corporación dió su aprobación a la realización de tal empresa, dejando el encargo en manos del profesor Elías Tormo, quien contó a su vez con la colaboración de F.J. Sánchez Cantón, que trabajó especialmente en las cuestiones lingüísticas y estilísticas del texto castellano. Salió por fin a la luz en el año 1921. El libro está encabezado por un prólogo y estudio a cargo de los profesores citados, tras el que se transcribe íntegro y literal el texto de la obra de Francisco de Holanda traducido al castellano por Denis.

Francisco de Holanda, como teórico sobre todo, se incluye en el marco de influencias del Renacimiento italiano en la Península Ibérica. Nació en Portugal en el año 1518, hijo de artista, se inició dentro del círculo artístico de su país patrocinado por la corte. Tendría contacto con la formación clásica a través de la literatura y de los humanistas con los que convivió en Évora en el palacio del

Infante Cardenal don Alfonso. A los 20 años y protegido por el rey Juan III de Portugal emprendió su viaje a Italia, con una preparación propicia para que allí desarrollara un amor sin límite por la "antigüedad resucitada", y por el arte italiano y su teoría.

El libro *De la Pintura Antigua o Diálogos de la Pintura* lo compuso Holanda al regresar a su patria hacia el año 1548, y en él refleja todos sus convencimientos acerca de lo que debe ser el arte de la pintura, y en general las vivencias de su estancia en Italia. Allí vivió dentro del círculo más selecto, con un grupo de artistas, teóricos y humanistas encabezados por Miguel Ángel, su héroe; y todos ellos aparecen en su obra como protagonistas de los diálogos.

Ésta es la parte más importante en lo que a originalidad se refiere. Está compuesta por cuatro diálogos, dentro de la tradición predilecta de los tratadistas italianos, en los que, como actores, aparecen el propio Holanda, Miguel Ángel y otros artistas de su círculo. En estos diálogos se exponen ideas, se establecen comparaciones, y se trata de describir el mundo ideal y platónico que a ojos de Holanda llena el arte y la vida italiana. Pretendía sobre todo transmitir el pensamiento de Miguel Ángel y, a través de su libro, despertar en los círculos artísticos de su país su propio fervor, así como divulgar las enseñanzas que traía de Italia<sup>4</sup>.

Sus teorías y el tratado comenzarían a tener influencia en España a partir de su casi inmediata traducción, aunque cabe pensar que la formación artística de Francisco de Holanda ya se conociera antes. El artista portugués ya había tenido contactos con la corte de Carlos V en España, y cuando Felipe II acometía su política de construcciones, seguramente conocía la formación de Holanda, además de como pintor y teórico, como ingeniero militar a través de sus dibujos y diseños traídos de Italia<sup>5</sup>.

M.T.G.M.

- 1 M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1901, vol. 4, pág. 117
- 2 Francisco de Holanda, *De la Pintura Antigua, por F. de Holanda (1548), versión castellana de Manuel Denis (1563)*, Madrid, 1921, notas preliminares y estudio de E. Tormo y F.J. Sánchez Cantón, pág.29 [BSF: A-687]
- 3 J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. II, pág. 295
- 4 J. Schlosser, *La literatura artística*, Madrid, 1986, págs. 249-254
- 5 E. Tormo, *Os desenhos das Antigualhas que vio Francisco D'Ollanda, pintor português (1539-1540)*, Madrid, 1940. Reproducción facsímil del códice de Francisco D'Ollanda que se custodia en la Biblioteca de El Escorial

## Del Sacar Porel Natural

Yendo yo. A Santiago de Galicia, con el  
 Valeroso y clementísimo Principe, El Infante  
 Don Luis. Aceptandoyo tanta Domicia, de buena  
 voluntad como quisea que esta sola me faltava de  
 las mayores de España, y casi de toda la Europa.  
 Duesque yafui. a Guadalupe, y a Nra Señora del  
 Antigua, a Sevilla, y a Nra Señora de Montserrat  
 y a San Maximino, que gsta en Turinua, don de  
 esta la cabeza de Sra Maria Magdalena, y a  
 San Pedro y a San Pablo en Roma, y a Nra Se  
 ñora de Loreto, en la Marca de ancona, y a San  
 Marcos en Venezia, y a Nro Santo Antonio en  
 Padua: fuis por bien finalmente de ir, a ver el  
 Apostol de España, en compostella. Porelloga  
 do al Questo ciudad estrangera de portugal: quiso  
 me, ~~me~~ por huésped. Blas de perera, el qual fue  
 hijo de hernando Blandon, guarda v rrojo del  
 Infante Don fernando (qu Dios baya). y como  
 quisea. que entramos ados, nos cotamos en casa de  
 aquel señor, y elquedo de alli muy mi amigo: rranij  
 majesto desposada, meel danij compania. Demas de  
 esto. Este Blas dixeeea ce un hombre fidalg, de  
 muy gentiles partes y habilidades. y prinijpal mente

---

*Tratado de  
geometría práctica*

VENTURA RODRÍGUEZ

---

"Tratado de Geometría Práctica para la enseñanza de los discípulos de la Real Academia de las Bellas Artes del Dibujo con el título de San Fernando" [manuscrito]. — Madrid, 18 de mayo de 1755. — [68 h.]; 22 x 17 cm.

A: 311-32/3

Siendo ya aparejador y primer delineador de las obras del nuevo Real Palacio, Ventura Rodríguez fue nombrado en 1745, tras una oposición poco satisfactoria, profesor interino en la primera vacante que se produjo en la Academia de Director de los estudios de arquitectura. Durante los varios años que duró esta interinidad, fue mostrando su eficiencia y en 1752 fue nombrado titular de la dirección de dichos estudios.

Como tal, tuvo que cumplir el encargo de redactar un tratado de geometría que respondiera a su experiencia en materia tan importante. Ello era preceptivo para los profesores de arquitectura que, en aquellos años, precisaban tecnificar su enseñanza incrementando los estudios de matemáticas. Cumplió Ventura Rodríguez presentando este *Tratado*, a la superior aprobación, el día 18 de mayo de 1755. No se reconocía la Academia, por entonces, con autoridad científica para juzgar proyectos como éste y los sometía a especialistas, bien de la Sociedad de Matemáticas, o bien de entre los jesuitas, destacados como maestros matemáticos, en el Colegio Imperial.

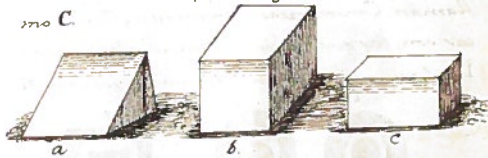
Tal fue el caso de este *Tratado de geometría práctica*, compuesto, firmado y dedicado al rey Fernando VI por don Ventura Rodríguez, "Teniente Principal y Arquitecto mayor de la fábrica del nuevo Real Palacio, Académico de mérito de la Insigne Academia del Diseño de San Lucas de Roma y Director de los estudios de Arquitectura de la citada Real de San Fernando". Una cristiana y decorativa Cruz de Malta —al igual que en la primera página del texto— preside la portadilla del manuscrito que queda rematada, al pie, con la dedicatoria al rey "por medio" del Protector de la Academia, don Ricardo Wall. El encabezamiento lo completó con la adscripción a "los discípulos de la Real Academia de las Bellas Artes del Dibujo con el título de San Fernando".

Siguiendo el trámite normal que antes se dijo, el Protector de la Academia envió el *Tratado*, para su dictamen, al reputado matemático don Juan Wendlingen, de la Compañía de Jesús, cosmógrafo mayor del Real y Supremo Consejo de Indias y maestro de matemáticas en el Colegio Imperial de la misma Compañía. No solo fue aprobatorio el dictamen, sino extremadamente elogioso<sup>1</sup> y extensivo en alabanzas a la propia Academia; tras declarar que el texto "no contiene nada que sea contrario a nuestra Sta. fe, buenas costumbres, ni regalías de S.M.", afirmaba que debía imprimirse; no obstante, señalaba por puro compromiso, siete observaciones de muy escasa importancia.

Ofrece el *Tratado* la curiosidad, un tanto caprichosa por parte del autor, de nominar, tanto en el título como en la dedicatoria, a la "Academia de las Bellas Artes del dibujo", declarando en el proemio que ha "recogido de los mejores Autores que han escrito sobre Geometría, las más útiles y precisas reglas de su práctica", juzgando conveniente reducirlas al método vulgar y "omitiendo las prolixas



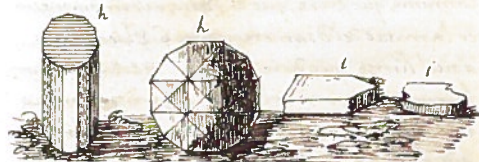
do Cuyo, como B, y si quada alongar, Paralelepipedo, como C.



Los Cuerpos, cuyas lineas valiendo de sus Planos van à terminarse à un punto se llaman generalm<sup>te</sup> Piramides. Siendo el Plano Circular, se llama Piramide Conica, como D. Pero si es triangular, se llama Piramide triangular, como E. Si es quadrangular, como F. Si es pentagonal, como G. Si es hexagonal, como H. Si es heptagonal, como I. Si es octagonal, como J. Si es de mas lados, se llamaran Piramides Poliedras como G.



En efecto todos los Cuerpos, cuyas Superficies son multilateras, se comprehenden bajo el nombre general de Poliedros, como H. Se advierte, que todos aquellos Solidos, ó Cuerpos, cuyas Superficies no son iguales, se llaman irregulares, ó trapecios en general, tomando la denominacion especial del numero de lados de sus Superficies, y en esta conformidad I sera un quadrado irregular, ó trapecio, y J un Poliedro trapecio, ó irregular.



La Esfera es un Solido terminado de una sola Superficie, que tiene un punto en medio, llamado Centro, del qual quantas lineas salen, y terminan en la Superficie son iguales entre si, como L. Se llama de Eje, Centro, Diametro, y Radio. El Eje es un Diametro, que consideramos fijo, al redor del qual se mueve la Esfera, co-

demonstraciones del rigor académico” para facilitar el trabajo de todos y “particularmente los que quieran entrar en el estudio del Dibujo con lo que lograrán el beneficio de la verdadera inteligencia de las Nobles Profesiones de Arquitectura, Escultura y Pintura”.

Con esta confirmación de que, para él, desde sus comienzos como profesor interino, el dibujo seguía primando en todas las enseñanzas de la Academia, Ventura Rodríguez justifica que su *Tratado* fuera ampliamente definitorio y esencialmente gráfico. Las construcciones geométricas, sus proposiciones con las transformaciones de figuras y sus medidas, constituyen la base del mismo, y aunque no omite las recetas aproximadas para las construcciones rigurosamente imposibles —como los trazados del heptágono y sucesivos polígonos impares— lo advierte en su momento. Sin darles relevancia menciona las “líneas cónicas”, aunque a efectos del dibujo iguala la elipse con el óvalo manejando la circunferencia. Utiliza como relación entre la longitud de ésta y su diámetro el valor aproximado de  $22/7$  que coincide con nuestro moderno  $\pi$  en las dos primeras cifras decimales. Finalmente acomete, por semejanza de triángulos, ciertos trabajos de topografía como son las mediciones de distancias y alturas inaccesibles, sin mencionar a la trigonometría. Ciertamente, este *Tratado de Geometría Práctica* de Ventura Rodríguez, responde sobradamente a su título, siendo un manual demasiado bueno, y sin llegar a ser un libro demasiado malo. Años más tarde, la benevolencia del P. Wendlingen no la hubiera compartido el Presidente de la Sociedad de Matemáticas, que desaprobó otros proyectos más rigurosos. De todas formas, éste no fue editado, pero constituye hoy un ejemplar muy valioso del que hay que lamentar que no se hayan conservado las ilustraciones. También carece de ellas una copia manuscrita<sup>2</sup> sin portada y sin firmar, que en cambio agrega un apéndice con las unidades de medida españolas y extranjeras así como sus equivalencias.

A.C.F.

1 ASF 311-29/3

2 ASF 311-31/3

## *Estudio de flores*

DIEGO DE VILLANUEVA

"Estudio de flores hecho por Diego de Villanueva, Director de arquitectura de la Real Academia de S. Fernando" [manuscrito]. — En Madrid, 1770. — 81 h. de lám. col.; fol. (48 cm)

Portada manuscrita

Contiene 81 acuarelas originales numeradas Arrancadas las hojas 3, 9, 14, 15, 21, 27, 56, 57, 58, 64, 76, 77, 78, 79 y 80

En la portada nota manuscrita con iniciales de la sobrina de Diego de Villanueva

Encuadernación de pasta

B: A-829 bis A/C<sup>o</sup> 2 Est. 2

El acercamiento a esta obra de Diego de Villanueva (1713-1774) produce, al menos en un primer momento, una reacción de sorpresa similar a la que tendríamos si, observando desde su interior un magnífico complejo arquitectónico descubriéramos de manera inesperada un espléndido jardín. Así resulta ser este *Estudio de flores*, inserto en su andadura como arquitecto y quizás, a primera vista, al margen de la misma. Sin embargo, la sorpresa va mitigándose si consideramos a nuestro artista no solo bajo un criterio individualista sino como hijo de su tiempo, de su siglo. Fechada la obra en 1770, es reflejo del pensamiento y gusto ilustrados; recordemos que el siglo XVIII supuso un avance en favor del desarrollo científico y técnico, impulsado ya desde el advenimiento al trono de los Borbones. Fernando VI creó las instituciones necesarias para fomentar y difundir la investigación científica con la creación del Real Gabinete de Historia Natural (1752) y el Real Jardín Botánico de Madrid (1755); fue también clara la afición de Carlos III por las plantas, y la botánica fue considerada como una ciencia ilustrada. Obra por tanto entramada en esta lógica dieciochesca y en la que reconocemos la mano de un verdadero dibujante.

Formado Diego de Villanueva bajo la dirección de su padre Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765), mostró gran aptitud para el dibujo. Llaguno resalta que "tenía buen gusto, particular manejo y limpieza para delinear"<sup>1</sup>. Siendo uno de los doce primeros discípulos de la Academia en 1745, obtuvo al año siguiente la pensión para ir a Roma pero la rechazó quedándose en Madrid con el empleo de delineador de la obra del Palacio nuevo bajo la dirección de Sachetti.

No parece que esta obra sea fruto de su vinculación a la Academia. Como indica la portada, sabemos que perteneció a Paula Benita de Villanueva, hija de Juan, su célebre hermano, por lo que entraría en la Academia ya en el siglo XIX.

El volumen consta de cuarenta y nueve dibujos, aunque la numeración —a pluma, en el ángulo superior derecho de cada página— asciende a ochenta y uno. Esto se explica porque algunas de ellas se conservan en blanco y otras han sido mutiladas. El estado de conservación es, en general, bueno.

El papel —en el que pueden advertirse las diversas marcas de agua— es verjurado, rugoso, de grano. Esto favorece el que los colores produzcan un mejor efecto óptico, queden mejor adheridos y, debido precisamente a las irregularidades del papel, adquieran distintas tonalidades dependiendo de la incidencia de la luz.

Las técnicas empleadas son diversas, predominando la acuarela y buscando siempre producir efectos pictóricos luminosos. Los colores se conservan bien, con toda su luminosidad y transparencia, debido principalmente a que al estar encuadernados no han sido expuestos a la luz. También existen aguadas de mayor intensidad de color, produciendo un efecto más cubriente. Emplea con frecuencia las tintas de color, tanto para perfilar contornos como para conseguir

el volumen, a base de sutiles líneas en paralelo de gran claridad y limpieza. En zonas puntuales emplea grafito y lápices de colores, principalmente en puntos donde conviene intensificar el color. Vemos también, aún de manera más esporádica, toques de albayalde y otros de barniz.

Con frecuencia utiliza el recurso de dar una base de color oscuro para resaltar más el estudio de las flores, especialmente las de color blanco. Nos encontramos así con fondos ocre conseguidos normalmente a base de acuarela respetando la superficie blanca original para modelar la flor, cuyo volumen se consigue a base de sombras grises. A veces emplea también las propias hojas de la flor como fondo de resalte, y lo que manifiesta quizá un mayor virtuosismo: flores blancas sobre fondo del mismo color sirviéndose tan solo del gris para componer cada pétalo, como vemos en la llamada *Túnica blanca* (pág. 63).

Un aspecto importante es el tratamiento de la luz. Ésta es natural, globalizadora. Permite una valoración de las gamas sin los rompimientos ni durezas que provocaría un haz de luz "arrojada". La percepción realista queda acentuada por la aparición de detalles en los que fija el artista su atención, como la inclusión de insectos (págs. 5 y 8).

La obra demuestra un tratamiento formal y pictórico notable y una gran sensibilidad y sutileza artística. Además, manifiesta una evidente preocupación por el dibujo, el estudio de las proporciones de cada parte y su relación con el conjunto, como evidencian los casi inapreciables trazos que marcan las líneas de encaje del esquema compositivo (pág. 8).

El análisis de la morfología de alguna de las flores parece propio de una persona entendida en la materia. Sirvan de ejemplo los dibujos de la *Azucena* y la *Pasionaria* (págs. 23 y 75).

En el primero, el estilo del gineceo sobresale rodeado de cinco estambres cuyos filamentos son perfectamente apreciables. Las flores carecen de auténtico cáliz y corola, piezas que están modificadas formando tépalos, llamados tépalos petaloideos por su semejanza con los pétalos. Éstos están perfectamente detallados y tratados con independencia en toda su longitud, lo que demuestra aún mayor destreza, sin descuidar la curvatura hacia afuera de su extremidad. Además, ha sabido captar los diferentes procesos vitales de la flor, incluyendo flores maduras, otras recién abiertas, otras ya fecundadas en las que el gineceo sobresale en casi toda su longitud y empieza el desarrollo del fruto, y aquellas en las que está saliendo al exterior.

En el segundo ejemplo apreciamos este mismo detallismo y estudio interno de la flor. Observamos los tépalos y sépalos dispuestos en dos vestículos; los primeros presentan dos morfologías, una ancha y blanca de mayor tamaño y otra en forma de pequeños filamentos azules y blancos. Están dispuestos en círculo rodeando





los vestículos principales. Describe claramente la concreción de los filamentos de los estambres en su base, formando un tubo hueco sobre el que se dispone el vestículo femenino, del que salen tres estilos con sus estigmas definidos. No olvida las estructuras en espiral que le sirven para sujetarse al suelo, indicando su condición de planta trepadora.

Traigamos a colación unos párrafos del poema de Juan de Iriarte leído en la distribución de premios de 1754: "Que diré de las maravillas que a cada paso ofrece el arte? Crecen con arte las plantas, con arte producen sus frutos"<sup>2</sup>. Años más tarde, Diego de Villanueva supo transmitir este mensaje de belleza, de arte, contenido en la naturaleza y tan bien reflejado en esta obra.

C.L.P.A.

- 1 Eugenio Llaguno, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, 1829, IV, pág. 269
- 2 *Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 22 de Diciembre de 1754*, Madrid, 1755

---

## *Informe sobre la reforma de la enseñanza de la pintura*

FRANCISCO DE GOYA

---

"[Carta de Francisco de Goya al Viceprotector en la que, cumpliendo con su mandato, explica su punto de vista sobre el estudio de las artes en general y de la pintura en particular]" [manuscrito]. — Madrid, 14 de octubre 1792. — [2h.]; 30 x 21cm.  
A: 18-1/1

Goya redacta este informe en 1792. Los últimos años del reinado de Carlos III (1783-1788), de feliz despreocupación, dieron paso a otros donde se dejan oír los rumores de la Revolución Francesa, voces que producen intranquilidad. La propia Academia está pasando por un momento difícil y crítico: la enseñanza estaba en mal estado, no había un proyecto educativo apropiado y eficaz, los profesores se quejaban de la falta de disciplina en los estudios, no se disponía de los medios económicos necesarios para paliar las necesidades materiales. Algunos miembros de la Institución pensaban que tal vez no fuese acertado —como quedaba contemplado en los Estatutos de 1759— que los consiliarios llevaran el gobierno y la protección de las artes, sino que quizá fuera conveniente contar más con la participación de los propios artistas. En este sentido es significativo el comienzo del informe al que nos referimos: "Cumpliendo por una parte con la orden de V.E. [...]", es decir, es el propio Viceprotector de la Academia, Bernardo de Iriarte, el que toma la iniciativa para que sean los profesores los que opinen y propongan soluciones para la mejora del plan de estudios. Don Bernardo de Iriarte formó parte del círculo de ilustrados que Goya frecuentó. A él envió los cuadros de gabinete de 1794, en los que ya manifiesta una gran libertad e imaginación. Fue retratado por nuestro artista; al pie del retrato se lee: "D. Bernardo Iriarte, Viceprotector de la Real Academia de las tres nobles Artes, retratado por Goya en testimonio de mutua estimación y afecto. Año de 1797". Iriarte era miembro entonces del gabinete liberal, como Saavedra y Jovellanos, en calidad de ministro de Agricultura, Comercio y Relaciones de Ultramar. Jovellanos fue nombrado miembro de honor de la Academia en 1780, allí conoció a Goya y durante veinte años será el mejor de sus amigos.

Goya va a sufrir una serie de crisis de salud que lógicamente repercutirán en su evolución espiritual y por supuesto artística. Una de las más conocidas es la de 1793 que provocaría su sordera llevándole al aislamiento y a la distorsión de su pintura. La enfermedad se fue manifestando progresivamente y es probable que en octubre de 1792 ya notase algún síntoma; es razonable pensar esto si consideramos, además, que su salud flaqueaba ya desde años atrás. Escribe en 1777 a su amigo Zapater después de una recuperación: "Me he escapado de una buena". Estas crisis marcan etapas paradójicamente fecundas y provocan una profundización de su arte. Precisamente este carácter de profundización en la naturaleza de la creación artística queda reflejado en su informe contrastado con el resto de los presentados (exceptuando el de Juan de Villanueva, también de carácter crítico) que no pasan de proponer unas soluciones a problemas, si no triviales, al menos puntuales (crítica a las ayudas de costa, conveniencia de seguir manteniendo o no los premios mensuales, etc.). Goya no deja de esbozar estos temas pero va más al fondo. Demuestra un inconformismo, ideológico y estético, con el arte

oficial. Supone la oposición a la corriente academicista neoclásica impuesta por Mengs.

Aplica a la pintura dos adjetivos que definen su naturaleza y que por lo tanto hay que defender para que no se desvirtúe. Éstos son, liberal y noble. La pintura es un arte liberal, por lo tanto critica la “sugestión servil” a la que la enseñanza de la Academia somete a los discípulos, al llevar “a todos por un mismo camino”, emplea incluso el término de “opresión” como sinónimo de este método. Indica que las Academias no deben ser privativas y no deben servir “más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas”. Pone como ejemplo a Aníbal Carracci que dada la “liberalidad de su genio” tuvo un gran número de discípulos de diferentes estilos “dejando a cada uno correr por donde su espíritu le indicaba”. Para poder lograr ésto las artes no deben ser “arrastradas por el poder”, deben cesar los “despóticos entusiastas” y nacer los “prudentes amadores”, que son los que respetan la propia disposición de espíritu de los alumnos hacia uno u otro estilo, como les marque su propio entendimiento.

El otro aspecto es que la pintura es un arte noble, de ahí la conveniencia de desterrar aquellos “preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que [la] envilecen y afeminan”, en definitiva empequeñecen un arte cuyo objeto es la “imitación de la divina Naturaleza”, de ahí precisamente su nobleza. Un poco más adelante, y aunque de manera indirecta, identifica naturaleza con verdad ya que dice que el buen maestro pondrá sólo “aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad” (por lo tanto el objeto de la pintura). Podríamos concluir por ello que el olvidar que el objeto de la pintura es la imitación de la naturaleza sería no solamente algo poco adecuado sino intrínsecamente alejado de la verdad, es decir una falsedad. Quizá por eso —por lo que supone de atentado contra la naturaleza del arte pictórico— fustiga con tal fuerza a aquellos que piensan que la belleza se alcanza por la observación e imitación de lo bello ideal contenido en la estatuaria griega (en realidad es una crítica a las ideas estéticas de Mengs, aunque en ningún momento cite al artista bohemio); también trata con dureza a los que empleando “la licenciosa o eloqüente pluma” escriben con desconocimiento sobre la materia que están tratando. Cabe apuntar aquí que en el año 1766 Mengs vió conveniente la normalización de la pintura incluyendo en el plan de estudios la instrucción teórica, lo que quizá provocara una serie de tratados que no debían ser del gusto de Goya. Retoma nuestro artista esta idea, para acabar su carta —vuelve a indicar que cumple un encargo del Viceprotector— con un acento un tanto irónico ya que dice que si su mano “no gobierna la pluma”, como quisiera, es precisamente por tenerla ocupada en conseguir el fruto de lo que está tratando, es decir en pintar sin desvirtuar este arte. No cabe duda de que, si no de





Cumpliendo por mi parte en la orden de V. M. porque cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el tratado de las artes, digo que las artes de ciencias no deben ser procuradas ni enseñadas mas que en el estudio de las que libremente quieren enseñar en ellas, determinando toda sujecion en el estudio de Virtus, preceptos mecanicos, primos mensurales, agrarias de tierra, y otras semejantes que en ellas se especifican en un arte tan liberal y noble como es la pintura; tampoco se debe permitir tiempo de que se enseñen ciencias ni de ciencias para tener dificultad en el dibujo, que es el mismo lo que se necesita para el arte de las que se enseñan en el, mas, la-mente, y quanto mas adelantado en el, mas, la-mente consiguen la ciencia en las demás artes, como se ve en las escuelas de las que mas han en-terado en este punto, que no las cito por esta vez. Dese una prueba para demostrar con hechos que no hay reglas en la pintura, y que la operacion u obli-gacion de las artes de hacer estudiar a seguir a cada, por un mismo camino, a un grande inconveniente a los maestros que enseñan arte tan difícil, que cada uno en la pintura que ninguno otro, por signifi-cante Dios ha creado, el que mas se haya acordado, puede dar reglas y leyes de las profundas funciones del entendimiento que para esto necesitan, ni decir en que consiste haber más, solo tal vez en la obra de manos cuidados, que en la de mover empujar, que pro-fundo, e impenetrable arcano se encierra en las

imitacion de la divina naturaleza que en ella nada hay fuera de lo que en la pintura (que no tiene otro ofi-cio que su natural imitacion) sino en las demás ciencias.

Tambien se dice que la pintura que se ve en el templo de Rafael es decaída; con la liberati-dad de su genio dio a su mas discipulo, y mejor que quanto sus profesores ha habido, de punto a cada una correa por donde se agrippa le inclinat, sin pretenciar a ninguna a seguir su estilo, ni imitacion, poniendo solo aquellas correcciones que se de-be-gan a conseguir la imitacion de la verdad, y asi se ven las diferentes estilos de Guido, Guercino, otros, como, Lanfranco, Alfano etc.

No puedo dejar de dar otra prueba mas clara. De los pintores que hemos conocido de mayor abilidad y que mas se han empujado en enseñar el camino de su singular arte (segun nos han dado a entender) e hijos de sus profesores han sacado en el arte de su arte progreso e una regla e un método! Solo que han escrito e ha conseguido otro adelantamiento, que imitar a los que no son, ni han podido dar sus reglas, con el objeto de que realicen mas, en otras, y darte amplias facultades para alcanzar aun a presentia de los inteligentes de una tan grande ciencia que tanto estudio exige para de los que han nacido para ella) para enseñar y discernir la mejor.

Es imposible expresar el dolor que me cau-va a ver correr tal vez la licencia, e elegancia de pluma (que tanto anima al no profesor) e encerrar en la abilidad de no tener a fondo la materia que esta tratando; sus discursos no causan el air de apreciar la naturaleza en comparacion de las Escrituras Sagradas, por quien no parece ni lo uno,

*Ala*

2.  
ni la obra, en atender algunas pocas parte de la naturaleza profunda, y camino a los que mas han estado a su servicio en forma de ella habido, que no va en la obra de la divina naturaleza? y por mas exultar de haberse creado el que la haya estado digno de dar a quien pueda a su-tilidad, que lo usa a obra de Dios, y de obra de sus otros mis-mos manos? El que quien apartarse, y recomendada con la gloria mejor de él, digno de enseñar en una manera representable muestra no de la obra de su modelo de Dios, como ha sucedido a cada lo que pudiera ha-berle han hecho? Solo que me espanto del fin que me-rito para hay mas, y no se si hubiera remedio, para la ac-tual decadencia de las artes, sino que se que no se-ten ver amovidas del poder, ni de la valentia de las-tes, como, y si gobernadas del merito de ellas, como siempre ha sucedido, quando se habido grande, y pe-queño, florecieron: entonces sean lo de pensar en su-nos, y nacen los verdaderos maestros, que enseñan, enseñan, y animan a los que obedecen, preparan, en-terado obra, en que pueden adelantarse mas su ingenio, enseñándoles con el mayor oficio a producir todo quanto su disposicion promete, a la de la verdad, y proteccion de las artes, y siempre se ha sentido que las-tes han creado los hombres grandes. No sin me-rito yo no encuentro otro medio mas eficaz de adelantarse las-tes, ni otro que se haya, sino el de enseñar, y enseñar al que dispone en ellas, el de dar mucha estimacion al tra-bajo que se les, y el de dar en su plena libertad correr el genio de los discipulos que quieren aprenderlos, sin permitirle ni poner medio para torcer la inclinacion que naturalmente a eso, e aquel estilo, en la pintura.

Al dicho mi parecer, con oficio con el encor-go de V. M. mas si mi mano no govierna la pluma como yo quisiera para dar a entender lo que

Emprendo, espero que V. M. la disculpas, por lo he re-mido escrito cada un día de cuando en cuando el punto de lo que voy tratando

Madrid 14 de octubre de 1722

Como por  
Fdo. de Goya

*Ala*

la pluma, se sirvió de otro instrumento, el pincel, para plasmar sus ideas a través de un lenguaje sincero y al margen de todo convencionalismo.

C.L.P.A.

Bibliografía consultada:

Claude Bédar, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989

Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974

Juliet Wilson, *Goya: el capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid, Museo del Prado, 1993, págs. 31 y 32

Juliet Wilson, *Goya. La década de los Caprichos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992

*Renovación . Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992

Andrés Úbeda de los Cobos, *Pintura, mentalidad e ideología de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, 1988

---

*Historia  
del arte de la pintura*

JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ

---

"Historia del Arte de la Pintura" [manuscrito].  
— Madrid, 1823-1828. — 11 vols.; 23 cm.

Ejemplar manuscrito original del autor

Índices de materias y autores en cada volumen

Encuadernación de pasta con hierros dorados

A: 377/3-387/3

La última obra que realizara don Juan Agustín Ceán Bermúdez le llevó seis años. No hace falta hacer un análisis profundo de su *Historia del arte de la pintura* para darse cuenta de que no fueron muchos años para empresa de tal magnitud, antes bien, lo primero que habría que destacar de este personaje íntimamente asociado a la Academia es su capacidad de trabajo, tesón y esfuerzo continuado, casi sin parangón entre los ilustrados de su época, para presentar un volumen de noticias verdaderamente notable durante esos seis años. Esta capacidad compiladora se entiende en nuestro personaje apenas conociendo algunas noticias biográficas. Nacido en 1749 en Gijón, se formó en la Universidad de Alcalá de Henares, donde adquirió conocimientos de filosofía y latín. Vivió durante tiempo en Sevilla junto a su gran amigo Jovellanos, quien ejercería una notable influencia sobre él, desarrollando en esta ciudad una intensa labor artística que le llevaría a la fundación de la Academia de Bellas Artes. Aunque se le ha denominado pintor, se debe considerar a Ceán tan solo un *dilettante* en este arte; sus impulsos y esa "insaciable pasión a las bellas Artes" heredada de su abuelo como él mismo reconoce (vol. 6, pág. 261), le movían más bien hacia la ardua tarea de investigación y análisis minucioso de fuentes documentales. Como erudito y miembro de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, contó con la amistad de artistas y personajes relevantes de su época, entre los que conviene destacar a Goya, gracias al cual conocemos un retrato intimista, que da idea de la personalidad de nuestro personaje.

La obra que se analiza es el ejemplar original que el propio Ceán escribió hasta un año antes de su fallecimiento en 1829. Analizada en su día por Lafuente Ferrari<sup>1</sup>, ha sido lamentablemente en gran parte olvidada, sin duda, debido a dos causas: de un lado, al no haber sido nunca objeto de una publicación de la obra en su conjunto y de otro, al quedar relegada a un segundo plano frente a su obra más conocida: el *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, publicada por primera vez en 1800 y base de esta *Historia del arte de la pintura*.

La obra consta de once volúmenes encuadernados en holandesa, antecidos todos ellos por el título, nombre del autor y fecha en que se comenzaron a escribir, un índice del contenido de cada volumen y otro al final con los nombres de los pintores tratados y las páginas en donde se da noticia de ellos. La elaboración de estos índices, tan inusuales para la época, es un rasgo de modernidad en Ceán, consciente de su gran utilidad para la consulta de cualquier estudio. El último de los volúmenes se presenta sin fecha e inconcluso, habiendo sido la parte final dictada por Ceán y escrita por otra mano.

Cada tomo abarca una media de trescientas a cuatrocientas páginas, escritas por las dos caras en letra menuda y apenas sin rectificaciones en la escritura. En

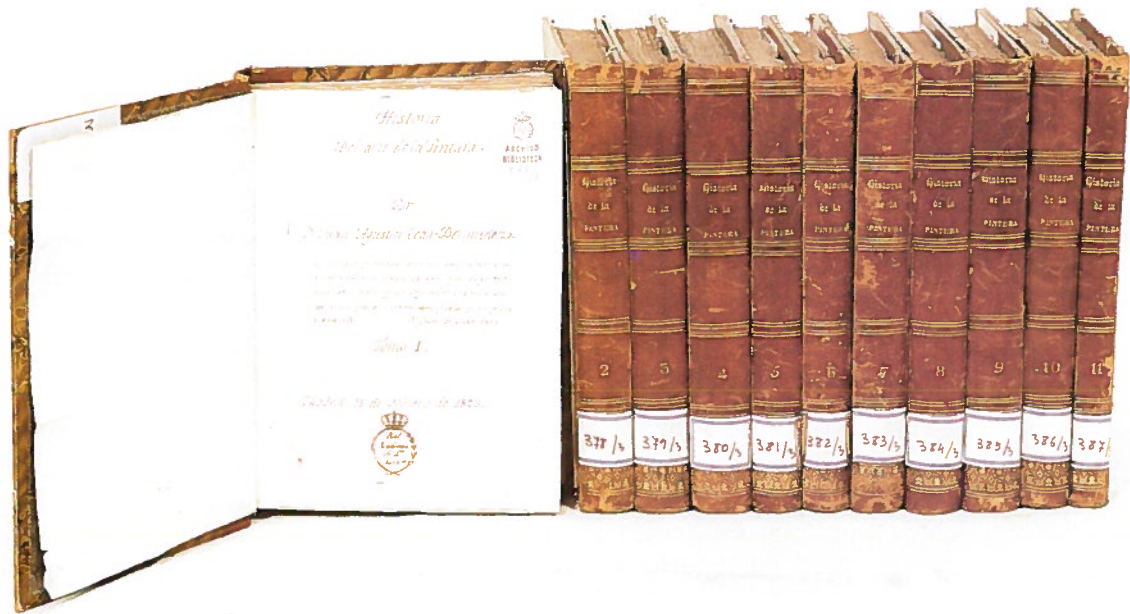
cuanto a la estructura de la obra destaca un cierto desorden o falta de criterio cronológico racional, que se explica por el miedo de Ceán a no poder ver concluida su obra ante su avanzada edad, temor que queda recogido de forma explícita en algunos párrafos. Ésto y los datos que recoge el autor, muy desiguales en los que a volumen de noticias se refiere para las distintas escuelas, genera el que éstas sean presentadas, en función de los datos encontrados, de manera más o menos extensa pero, en cualquier caso, muy desigual. Sirvan como ejemplo los volúmenes sexto y séptimo dedicados a las escuelas castellana, aragonesa y andaluza hasta el siglo XVIII frente a las escasas noticias que ofrece de la escuela inglesa, mínimamente representada al final del quinto volumen.

El análisis y estudio de esta obra da idea de su importancia, máxime cuando España no es precisamente país prolífico en este tipo de trabajos artísticos de tal magnitud, habiendo que buscar su precedente más inmediato en las *Vidas* de Palomino, autor citado frecuentemente en los capítulos dedicados a la pintura española. Es cierto que muchas de estas noticias, no siempre novedosas y en ocasiones erróneas, han sido directamente entresacadas de su *Diccionario*, tal y como indica el propio Ceán en repetidas ocasiones. Por contra, se debe reconocer la inclusión de datos nuevos de interés, si bien tampoco son siempre correctos, algunos sacados de la memoria y recuerdos del autor de visitas a los lugares donde se encontraban las obras. Para las distintas escuelas de Europa se basa en autores que tratan sobre ellas, como él mismo indica; en este sentido cabe destacar su honestidad y veracidad al citar siempre la fuente de información de las noticias que ofrece. Así, para la pintura de los Países Bajos reconoce seguir a Descamps; en el caso de los pintores italianos hace referencia a las obras básicas de Vasari, Baldinucci, etc.

Junto con las noticias propias, que no son pocas, recogidas durante largos años de laboriosa búsqueda e investigación, destaca de manera singular la inclusión de datos históricos que tuvieron lugar entre 1823 y 1828, como la huida y el retorno de Fernando VII en el primer año en que comenzó a escribir, redactados como el resto de la obra de forma directa, sencilla y llana, huyendo de ese rebuscamiento estilístico tan apreciado por sus contemporáneos.

Queda patente a lo largo de este último trabajo su preocupación por la situación que atravesaba España en aquellos años, de la que se lamenta y critica en repetidas ocasiones, aun cuando intenta mantenerse al margen de tumultos y alborotos para centrarse en finalizar su *Historia de la pintura*. Acompañan a estas noticias de carácter histórico-político otras personales de gran interés y curiosidad (da cuenta, por ejemplo, de estampas, libros y otras obras de su colección particular), anécdotas variadas e informaciones de primera mano cuando trata de los pintores contemporáneos a quienes tuvo ocasión de conocer; no olvida tampoco hacer una





crítica personal sobre épocas, en su opinión, artísticamente en declive, como ocurre de forma generalizada en la Europa de comienzos del siglo XVIII. Cuando don Agustín llevó a cabo empresa de tal magnitud, su finalidad era la de dar a conocer a profesores, alumnos y aficionados todas estas noticias que sirvieran para ilustrar su conocimiento. Para ello era necesaria la publicación de estos once volúmenes, que esperaba salieran a la luz en breve tiempo, tal y como se deduce de unos párrafos que incluye en su obra<sup>2</sup>. ¡Qué poco se podía imaginar Ceán que habría que esperar más de un siglo para que se publicaran algunos capítulos dedicados a la pintura española, y que todavía hoy esta obra tan meritoria permanece olvidada por tantos historiadores! Esperamos que esta reseña sirva para recordar la necesaria publicación de tan importante obra.

S.C.C.

- 1 E. Lafuente Ferrari, "Una obra inédita de Ceán Bermúdez: la Historia de la Pintura", *Academia*, 1 (1951) 149-180. También, F. Portela Sandoval, "En torno a la Historia del Arte de la Pintura de Ceán Bermúdez", *Academia*, 48 (1979) 271-277
- 2 Vol. VIII, pág. 350