

Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española

Concha de la Peña Velasco
Universidad de Murcia

Resumen

En este trabajo, se estudian las tentativas de definición y defensa de la escuela de pintura española acometidas por el académico y político Diego Rejón de Silva en su libro *La Pintura* (1786). Sus palabras son un testimonio esencial para analizar cómo se configuró el concepto de escuela que ha persistido y constituyen una fuente útil para abordar el proceso de construcción del discurso sobre la excelencia pictórica hispánica en el contexto del ideario ilustrado. *La Pintura* aporta un valioso material para indagar sobre cómo se trataron y puntualizaron los valores nacionalistas en el arte, en una etapa en la que proliferaron los textos apologéticos sobre lo hispánico. Su publicación evidencia las acciones realizadas para difundir y generar un sentimiento de orgullo patrio en el ámbito pictórico, evidenciando las conexiones entre arte y poder.

Palabras clave: literatura artística en la Ilustración, escuela de pintura española.

Abstract

This article studies the attempts by the academic and politician Diego Rejon de Silva to define and maintain the existence of a Spanish School of painting in his book *La Pintura* (1786). His words are essential to analyse how the concept of Spanish School that remains to these days was first established, as well as providing a useful source to study the development of the discourse on its excellence in the context of the ideas in the Age of Enlightenment. *La Pintura* provides valuable material to understand how nationalistic values in painting were approached and defined, at a time of abundant eulogistic texts on Hispanic culture. Its publication shows an effort to generate and promote a feeling of national pride within the realm of painting, and reveals the connections between Art and power.

Keywords: pictorial theories in the Age of Enlightenment, Spanish School of painting.

Introducción

La voz de Diego Rejón de Silva (Madrid, 1754-Murcia, 1796) representa bien a los círculos intelectuales y a la generación ilustrada a la que pertenece. Las palabras que escribió y aquí se estudian sobre la escuela de pintura española en *La Pintura, Poema Didáctico en Tres Cantos* constituyen un material de primera entidad para analizar el proceso de construcción de la identidad artística hispánica. Constatan la importancia que a esta cuestión le concedió la alta jerarquía política, de la que el autor formaba parte. El fenómeno de glorificación nacionalista en el que se inserta, reavivado en las últimas décadas del siglo XVIII, es amplio, complejo y contradictorio. Tiene lugar en una etapa de tensiones y profundas reformas económicas, sociales y educativas emprendidas por Carlos III y proseguidas por Carlos IV. Implica, además, una reacción contra la imagen negativa de España y de su arte, pues la literatura artística europea ignoró en gran medida a los maestros españoles. Eran tiempos de cambio en la enseñanza de las artes, tras la creación de las Academias de Nobles Artes, la potenciación de la vertiente teórica del aprendizaje de los artesanos en las Escuelas de Dibujo de las Sociedades Económicas de Amigos del País recién establecidas, el control de los gremios y el impulso del desarrollo de las manufacturas. Los argumentos de Rejón sobre la aportación de los pintores y sobre los fundamentos veristas de su quehacer artístico se han repetido hasta tiempos recientes.

Los textos mencionan la extrema verdad que plasmaron en sus representaciones ciertos artífices españoles, pero es complejo precisar hasta qué punto se distinguen y confunden la voluntad naturalista como característica determinante de lo hispánico y la imitación de la naturaleza como norma universal de actuación. Géal habla de la invención de la escuela de pintura española en los siglos XVIII y XIX y Gross ha abordado los tratados artísticos desde la óptica del nacionalismo¹.

Tratadistas anteriores a Rejón de Silva se vanagloriaron del arte de su tierra, pero se quejaron de su falta de reconocimiento. En el siglo XVI, Guevara se refiere a “nuestra España, noble y esclarecida con estas artes de pintura y escultura”². También Holanda y, en el siglo siguiente, Pacheco, Carducho, Céspedes, Martínez, García Hidalgo y famosos escritores ponderaron lo español³. En el título de su obra *Noticia General para la estimación de las artes* (1600), Gutiérrez de los Ríos resalta la necesidad de aprecio que requieren. Los autores mantuvieron una actitud laudatoria con lo propio, pero también crítica. En general, consideraron que los pintores españoles, sujetos al control inquisitorial, iban con retraso. Hellwig entiende que la valoración de lo hispánico, patente en la literatura artística Seiscentista, se inserta en la tónica historiográfica europea y tiene más de patriótico que de nacionalista⁴.

Posiblemente en el siglo XVII, la vindicación más significativa de los profesores españoles la realizó el pintor Jusepe Martínez⁵. Se le aconsejó opinar sobre el escaso crédito que tenía el dibujo español para los extranjeros. Martínez utiliza las palabras de José de Ribera y de un maestro foráneo, cuyo nombre omite. Mediante este recurso literario, evita que parezca la réplica resentida del pintor agraviado⁶. Martínez retoma ideas arraigadas sobre el tema. Enumera las causas que habían llevado a esa situación y expone la escasa estimación de lo propio, la compra de obra fuera del país y la ausencia de grabados divulgadores del quehacer pictórico español.

García Felguera ha destacado que los maestros españoles fueron olvidados porque sus obras apenas se integraron en las colecciones extranjeras, los viajeros no sintieron interés por ellas y los tratadistas las obviaron e introdujeron errores

1. GÉAL, P., “L’invention de l’école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles”, *Cahiers du GRIMH*, 1, 1999, págs. 293-303; GROSS, S., “A Second Look: Nationalism in Art Treatises from the Golden Age Spain”, *Rutgers Art Review*, 5, 1984, págs. 8-27.

2. GUEVARA, F. de, *Comentarios de la pintura que escribió...* se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de don Antonio Ponz, Madrid, Gerónimo Ortega, 1788, pág. 18.

3. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

4. HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, págs. 71-93.

5. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, J. Gállego (ed.), Madrid, Akal, 1988, págs. 276-286.

6. REVILLA UCEDA, M., “Ribera en la tratadística española”, *Napoli Nobilissima*, XX, 1981, págs. 85-101, cita pág. 86.

en sus comentarios, amén de las consideraciones sobre la influencia negativa del clima⁷. Por otro lado, sus biografías no fueron publicadas hasta Palomino en 1724, seguido por Ceán en 1800. Permanecieron inéditas las que redactaron, fundamentalmente, Díaz del Valle y Martínez en la segunda mitad del XVII⁸. El pintor Preciado de la Vega, coetáneo de Rejón, le produce pesar lo poco o nada que se había escrito sobre las artes desde Palomino hasta que Ponz comenzó su *Viage [sic] de España (1772-1794)*, desvelando nombres nuevos de autores y redescubriendo obras que no habían tenido la proyección que merecían⁹. Por otro lado, la institucionalización de las academias en España fue tardía respecto a otros países y la defensa de la liberalidad de la pintura exhibió matices particulares. Los maestros de las artes figurativas buscaron reconocimiento social, alegando la nobleza de una profesión que requería del entendimiento, frente a las labores mecánicas que se distinguían por el obrar de las manos, pero también ansiaban la exención de impuestos y cargas concejiles¹⁰.

El autor

Diego Antonio Rejón de Silva es hijo de Diego Ventura Rejón de Silva y Lucas (Murcia, 1721-Madrid, c. 1792), poeta y novelista con quien ha sido frecuentemente confundido. Diego Ventura Rejón perteneció a una familia del patriciado urbano de Murcia entroncada con la nobleza, con parientes —los Lucas— en el Cabildo Catedralicio de la Iglesia de Cartagena, donde fueron destacados benefactores. Antes de mediar el siglo, se instaló en Madrid. Fue censor de publicaciones durante más de veinte años. Se relacionó con escritores como Ramón de la Cruz, José Villarroya, José Benegasi y Diego Cernadas, entre otros; manteniendo estrecha amistad con alguno de ellos. En ese entorno creció Diego Antonio, el cuarto de cinco hermanos¹¹. Fueron sus maestros los escolapios Felipe y Fernando Scío, preceptores de los nietos de Carlos III e impulsores de reformas en la enseñanza, fomentándole la curiosidad y el hábito de lectura, dominio de idiomas, afán de conocimiento e interés por la historia. En Barcelona, completó su carrera militar, aprendiendo matemáticas y arquitectura.

Fue voluntario en 1775 en la desastrosa expedición para tomar Argel, núcleo de piratería del Mediterráneo, resultando herido¹². Instalado en Madrid, se integró en la vida social. Desempeñó un valioso papel en iniciativas culturales del reformismo ilustrado a la sombra de su protector, el Conde de Floridablanca, habida cuenta de la pertenencia familiar de ambos a círculos comunes en Murcia. La década de los ochenta concentra la mayor parte de su actividad política y literaria, como traductor, poeta y escritor dedicado a temas de arte. Vivía, como Goya, en la calle del Desengaño. Perteneció a la Real Academia Española y a las de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia. Fue oficial de la Secretaría de Estado —correspondiéndole, entre otras funciones, el negociado de las academias¹³— y secretario del Consejo del rey, con ejercicio de decretos. Su mujer, Felipa de la Roza, formó parte de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense de Amigos de País desde su constitución y fue censora.

7. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 19-41. Rejón se refiere a la flema del Norte frente a la ardiente vivacidad del Sur. Cree que tiene excepciones y pone como ejemplo a Mengs y a Jorge Juan, calculador marino y científico. Lo hace en una nota de la traducción del tratado de Winckelmann, que permanece manuscrita y se fecha en 1784 (*Historia de las Artes entre los Antiguos por Mr. Winckelmann...*, Obra traducida del alemán al francés y de éste al castellano, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ms. 373/3, 374/3]).

8. GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008; MARTÍNEZ, op. cit.; HELLWIG, op. cit.

9. PRECIADO DE LA VEGA, F., *Arcadia pictórica en sueño: alegoría ó Poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789, págs. 152-153.

10. GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976; BELDA NAVARRO, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X, 1992; REVILLA, op. cit.

11. El mayor fue presbítero en la Catedral de Murcia. Le seguían dos hermanas solteras y el menor era militar y murió joven.

12. LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M.V., *Tratados Neoclásicos Españoles de Pintura y Escultura*, Madrid, Universidad Autónoma, 1980, págs. 324-325.

13. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800, M. Morán (ed.), Madrid, Istmo, 2001, IV, pág. 165.

Tras la exoneración política de Floridablanca, Rejón cesó como oficial en agosto de 1792, trasladándose a Murcia, donde perpetró una breve pero relevante labor en la Sociedad Económica y en el Ayuntamiento. Murió en 1796, tras una larga enfermedad, dejando dos hijos. Sus bienes, entre ellos una de las mejores colecciones de grabado del momento y una significativa biblioteca, no alcanzaron a cubrir sus deudas¹⁴.

En 1799, la Academia de San Fernando evocó su biografía en una necrológica. Se subrayaba que nunca estaba ocioso y, en su tiempo libre, dibujaba, meditaba y componía¹⁵. Suyo es el retrato de fray Luis de Granada de la *Colección de Retratos de Españoles Ilustres*, publicación que comenzó dirigiendo Rejón¹⁶. Desde enero de 1787, fue consiliario de la Academia de San Fernando, cuando Floridablanca estaba al frente como protector¹⁷. El nombramiento de cargos en las instituciones fue uno de los mecanismos de control ejercidos desde las esferas políticas para hacer realidad las propuestas culturales.

Rejón se preocupó de que las artes tuvieran sólidos fundamentos teóricos y contribuyó a ello traduciendo importantes tratados. En 1784, publicó los de Leonardo y Alberti en una edición conjunta, que parte de la francesa de 1651. Está dedicada al infante Gabriel de Borbón, mecenas y aficionado a la pintura¹⁸. Dejó inédito el de Winckelmann, trabajado, igualmente, de la versión francesa. Su viuda lo donó a la Academia de San Fernando, como también un compendio de Rejón titulado *Estracto [sic] de la práctica y uso de la pintura*, que revisaba el *Museo Pictórico* (Madrid, 1715-1724) de Palomino y completaba las vidas de artistas reunidas por este pintor en su libro¹⁹. Tradujo el capítulo sobre la expresión del académico francés Watelet, contenido en *L'art de peindre* (París, 1760)²⁰. Además, compuso un *Diccionario de las Nobles Artes* (1788)²¹.

Su trayectoria como traductor se inició posiblemente cuando era cadete de infantería. Participó en esta tarea en *Instituciones militares de Onosandro* (Madrid, 1776), tomando como referencia un texto francés²². Tradujo un compendio sobre tácticas militares del ingeniero Folard (1669-1752) y colaboró en la traducción de *Disertaciones de la Academia Real de Inscripciones y Buenas Letras de París* (Madrid, 1782-1786). Fue censor con Antonio Ponz del tratado de Vitruvio preparado por Ortiz (Madrid, 1787). Revisó las ordenanzas del gremio de alarifes en Murcia y un *Compendio matemático* (1793) del presbítero Luis Santiago Bado. En 1794 elaboró un proyecto para Escuelas Gratuitas de educación de niños y un reglamento para la Escuela Patriótica de la Sociedad Económica murciana, convencido, como buen ilustrado, de la necesidad de las normas²³.

14. PEÑA VELASCO, C. de la, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1985, págs. 29-35.

15. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de Julio de 1799*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1799, pág. 22; LEÓN y SANZ, op. cit., págs. 324-325.

16. CARRETE PARRONDO, J., "Diego Antonio Rejón de Silva y la Colección de Retratos de Españoles Ilustres", *Revista de Ideas Estéticas*, 135, 1976, págs. 211-216.

17. BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, págs. 182-184.

18. REJÓN DE SILVA, D. A., "Prólogo del Traductor", en VINCI, L. da, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. 1784, V. Bozal (introd.), Madrid, Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos, 1980.

19. MORÁN TURINA, M., "Introducción", en PALOMINO, A., *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2008, págs. 7-17, cita pág. 7; MORÁN TURINA, M., "De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del Arte español", en CEÁN, op. cit.; BASSEGODA I HUGAS, B., "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas de España", en CHECA CREMADES, F. (dir), *Arte Barroco e Ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, SEACEX, 2004, págs. 89-113.

20. Lo incluyó en una nota de *La Pintura* (REJÓN DE SILVA, D. A., *La Pintura. Poema Didáctico en Tres Cantos*, Segovia, Espinosa de los Monteros, 1786, págs. 109-116).

21. REJÓN DE SILVA, D. A., *Diccionario de las Bellas Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*, Segovia, Espinosa de los Monteros, 1788.

22. AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. VII, Madrid, CSIC, 1993, págs. 77-79.

23. LEÓN y SANZ, op. cit., págs. 324-5; PEÑA, op. cit., págs. 21-36.

Es interesante la información que Rejón transmite sobre sí mismo en las portadas de sus libros²⁴. En la traducción de Leonardo y Alberti (1784) declara que es caballero maestrante de la Real de Granada y académico de honor de San Fernando. En *La Pintura* (1786), refuerza la legitimidad de su discurso vinculándose al monarca —del Consejo del rey y su secretario—, a cargos políticos relevantes —oficial de la Primera Secretaría de Estado— y al ámbito académico. En el *Diccionario* (1788), sólo van las iniciales de su nombre²⁵. Finalmente, la nostalgia del favor real perdido, hace que en el *Discurso* ante la Sociedad Económica Murciana (1794) evoque cargos y distinciones, incorporando el de Caballero de la Orden de San Juan²⁶.

La Pintura y su repercusión

La Pintura es un discurso académico y político. Fue publicado en 1786 en Segovia por el impresor lorquino Espinosa de los Monteros. Dos años antes, Rejón menciona el poema que “ha trabajado y piensa dar a la luz”²⁷. En 1785 el poeta y dramaturgo Vicente García de la Huerta otorga censura favorable²⁸, conservándose el manuscrito con tachaduras y correcciones en la Biblioteca Nacional de Madrid²⁹. Está dividido en tres partes, como revela el subtítulo del libro: *Poema Didáctico en Tres Cantos*. Se dedican respectivamente al dibujo, composición y colorido, encabezados con viñetas alusivas al tema de José Ximeno, grabadas por José Vázquez. Dos de ellas incluyen la fecha de 1786. Las notas finales poseen particular interés, al aclarar y desarrollar cuestiones reseñadas en los versos³⁰.

La obra se inserta en los arraigados géneros didácticos y, en concreto, en la poesía didáctica inspirada en las artes³¹. Refleja las preocupaciones y complejidad de un tiempo de grandes transformaciones, previo a la Revolución Francesa. Muestra el papel desempeñado por las élites ilustradas en la construcción del imaginario nacionalista y en la consolidación de las enseñanzas artísticas en las nuevas instituciones educativas.

En la portada de *La Pintura* hay una cita tomada de las *Empresas Políticas* (1640) de Saavedra Fajardo sobre la semejanza de la pintura con la naturaleza: “Si no es Naturaleza la Pintura, es tan semejante a ella, que en sus obras se engaña la vista, y ha menester valerse del tacto para reconocellas”. La referencia trasciende la frase elegida y rememora el contenido de la Empresa II con lema *Ad Omnia* a la que pertenece. Responde a lo que Rejón piensa sobre el proceso educativo. Saavedra presenta un lienzo en blanco sobre un caballete que se sitúa en un paisaje. Lo compara con el hombre que nace desnudo. El célebre diplomático murciano continúa explicando que las semillas de las artes y ciencias están ocultas y requieren quien ayude a su crecimiento y quite hierbas y espinas inútiles y dañosas³². Lo relaciona con la enseñanza de la juventud y recuerda que los príncipes buscaron buenos y adecuados maestros para sus hijos. Rejón

24. PEÑA VELASCO, C. de la, “Fatigas y desvelos de la pintura”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 6, 2003 <<http://www.um.es/tonosdigital/znum6/peri/peri.htm>> [Consulta: 10 Junio 2011].

25. También pone sus iniciales en el manuscrito de 1784 de Winckelmann (vid ut supra nota 7).

26. El objeto más valioso que poseía a su muerte era una cruz de la orden de San Juan, guarnecida por brillantes y tasada en 4.500 reales de vellón. El uniforme de secretario se valoró en 1.000 (*Inventario de bienes de Diego Rejón de Silva*, AHPM (Archivo Histórico Provincial de Murcia), esno. Atienza, prot. 2381, 1797 II, ff. 1160, 1162v.-1163r).

27. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 17 de Julio de 1784*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1784, pág. 62.

28. Expediente de licencia de impresión, con censura favorable de Vicente García de la Huerta, de Diego Antonio Rejón de Silva, Poema didáctico de la pintura [1785] (AHN (Archivo Histórico Nacional), Consejos, leg. 5555 (15), 1785). Citado en <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/garciadelahuerta/pcuarntonivel.jsp?conten=bibliografia_autor> [Consulta: 22 Mayo 2011].

29. AGUILAR PIÑAL, op. cit., VII, págs. 77-78.

30. El ejercicio de la observación y apuntación con notas constituye un procedimiento literario típico de la época (SEBOLD, R. P., *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pág. 162).

31. CEBRIÁN, J., *La musa del saber: la poesía didáctica de la Ilustración Española*, Madrid, Iberoamericana, 2004, págs. 39-59.

32. SAAVEDRA FAJARDO, D., *Obras completas*, A. González Palencia (ed.), Madrid, Aguilar, 1946, pág. 174-179.

podría manifestar que él contribuye con su libro a proporcionar conocimientos teóricos a los pintores que comienzan, completando la lección que las obras ofrecen³³.

Rejón se integró en el selecto grupo de personas con interés en el manejo de los pinceles³⁴. Era un diletante con sensibilidad para el arte, que se declaraba amante de la pintura. Su familiaridad con el dibujo —en el prólogo comenta su “excesiva afición” desde la infancia—, su voluntad de aprenderlo, la lectura y el ambiente en el que se desarrolló le proporcionaron los medios para disertar sobre el tema. Su padre también muestra cierto apego por las artes e incorpora comentarios sobre ellas. Uno de los personajes de la novela *Aventuras de Juan Luis* es pintor³⁵.

Como buen racionalista, Rejón tiene presente la idea de predicar con el ejemplo, pero él habla de pintura sin ser pintor. De ahí que disculpe su atrevimiento al escribir sobre esta materia y esgrima la autoridad de los profesores, como fuente escrita y oral. Afirma que le rectificaron el gusto y le enseñaron a distinguir lo bueno de lo malo y que aprendió de la observación y estudio de sus obras, así como de los tratados³⁶. Ceán declara que lo vio copiar con acierto a Mengs y que había obra suya en la Real Academia de San Fernando³⁷. En el prólogo del *Diccionario*, Rejón insiste en que les consultó prolijamente. Sus escritos y copiosa librería indican que dominaba la literatura artística europea, especialmente francesa e italiana, uniéndose al profundo conocimiento de los textos españoles.

Repite tópicos que vislumbran fundamentos ideológicos de la Ilustración. Escribe con sencillez y pretende ser útil a los pintores y al proyecto cultural, en adelantamiento de las artes. Aplica la máxima clásica de enseñar deleitando —*docere et delectare*— y expresa haber suavizado el “estilo didáctico”, a la sazón poco grato³⁸. Con ideas regeneracionista e impulsoras de la restauración en las artes³⁹, aspira a favorecer la erradicación de la ignorancia, el aprovechamiento de los “jóvenes principiantes” y su formación en modelos perdurables, respetando las normas.

El autor explica sus intenciones en el prólogo. Tiene presente la fórmula horaciana *Ut pictura poesis* sobre las relaciones entre pintura y poesía⁴⁰. Se extraña de que en España apenas existieran composiciones poéticas sobre la pintura y no hubiera ejemplares de los versos sobre este asunto que escribió el artista cordobés Pablo de Céspedes, publicado fragmentariamente con posterioridad. Rejón alude a los poemas didácticos franceses que le sirvieron de modelo, especialmente los de Watelet y Lemierre (*La Peinture. Poème en trois chants*, 1769), así como los versos latinos de Du Fresnoy

33. Saavedra afirma que, “si bien el buril, y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto, como las más facundas” (SAAVEDRA FAJARDO, op. cit., p. 177). Rejón es consciente de que, en las artes liberales, teoría y práctica deben ir unidas, distinguiéndose de las mecánicas. En el discurso impartido en 1794 ante la Sociedad Económica Murciana, reitera que esta institución debía ayudar a fomentar el aprendizaje artístico en “principios fundamentales, y no por mera práctica” (REJÓN DE SILVA, D. A., “Breve Discurso, que para abrir la Junta general que celebró la Real Sociedad Económica en el día de SAN CARLOS de este año, dixo su Censor”, *Correo de Murcia*, Diciembre 1794, págs. 246-250, cita pág. 247).

34. Sobre la afición a la pintura en las altas clases sociales, véase PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, págs. 67 y ss.

35. SOUBEYROUX, J., “Syntaxe narrative et statut des personnages dans *Aventuras de Juan Luis* de Rejón y Lucas”, *Mélanges offerts à Paul Guinard*, Paris, Éditions Hispaniques, 1991, págs. 205-218; ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *La novela del Siglo XVIII*, Barcelona, Júcar, 1991, pág. 229; AMORÓS, A., “*Aventuras de Juan Luis*. Una ventana sobre nuestro siglo XVIII”, en REJÓN Y LUCAS, D. V., *Aventuras de Juan Luis: historia divertida que puede ser útil*, 1781, Murcia, Tres Fronteras, 2008, págs. XI-XXII; HERRERA NAVARRO, J., “Diego Ventura Rejón de Silva, poeta”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (coord.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, págs. 881-894; CARNERO, G., *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

36. Habla de buen gusto y de gusto bárbaro y mezquino (5).

37. CEÁN, op. cit., IV, pág. 164. En el testamento consta una manda dejándole a su madre dos cuadros “pintados por dicho Sr. Dn. Diego su hijo, copia de Mens, representando el uno la caveza de la Virgen y el otro el Angel”. Tenía obra de Mengs, así como de Ramos, Paret, Castillo, Camarón y Barcelón (*Testamento de Diego Rejón de Silva*, AHPM, ante Atienza, prot. 2379 II, 19 Diciembre 1796, ff. 1051-1054v).

38. Las opiniones de Locke sobre la sensibilidad y la determinación del entorno debieron incidir sobre Rejón. Sebald ha demostrado su influencia en Feijoo e Iriarte, cuyos libros poseía Rejón (SEBOLD, R. P., *El rapto de la mente: poéticas y poesías dieciochescas*, 2º edic. aumentada, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 46-49).

39. HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977, págs. 96-111.

40. LEE, R.W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; SOLER I FABREGAT, R., *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*, Gijón, Trea, 2000, pág. 151; CEBRIÁN, op. cit., pág. 41.

y De Marsy⁴¹. Como construcción literaria, se inspira en *La Música* (1779) de Iriarte. Rejón sería referente para Moreno de Tejada en *Excelencias del pincel y del buril* (1804)⁴².

Se apoya en los tratados de Leonardo, Alberti, Pacheco, Carducho, Palomino y otros autores. Está en deuda con los principios estéticos de Mengs. Reconoce el modelo insuperable de la escultura griega y habla de la sencillez y grandeza como rasgos que definen la belleza (8, 19), como sentenció Winckelmann. Insiste en el rigor de las reglas (130) y no olvida la reivindicación patriótica. Recogiendo estudios anteriores, Úbeda analiza la polaridad existente en la época, con una variable clásica y otra nacional. Las plantea como contraposición entre Zeuxis y Velázquez; es decir, entre el pintor de la antigüedad y el de oriundez hispánica⁴³.

La Pintura tuvo buena acogida y resonancia inmediata dentro y fuera de las fronteras. La prensa y el marco académico sirvieron de plataforma de difusión⁴⁴. Se alabó y se destacó su utilidad y referencias encomiásticas a la escuela pictórica española, pues Rejón es un ejemplo más de la apología generada y del complejo entramado de respuestas a las críticas francesas, en este caso desde la esfera de las artes. El abogado Sempere y Guarinos ofrece un amplio comentario y resalta la nota sobre el mérito de los pintores españoles⁴⁵. El musicólogo y humanista Arteaga remite a las “cuerdas y eruditas noticias” de Rejón, Mengs y Ponz, en relación a la riqueza de la pintura española⁴⁶. Algo después, el historiador Ceán lo incorpora en el elenco de artistas, ensalzando “su afecto extraordinario” a la pintura y a la poesía⁴⁷. Rejón influyó en tratados de declamación como el de Bastús (1833), por sus referencias a la expresión.

Como poeta no fue muy elogiado. Rejón reconoce en el prólogo su escasa habilidad para versificar, aunque, como académico que era, buscó precisión y claridad en el lenguaje. La combinación métrica elegida es la silva, que dispone libremente endecasílabos y heptasílabos. En *Exequias de la Lengua Castellana* (1786-88), Forner censura la poesía de Rejón, como también la de Iriarte y Trigueros, y sus opiniones influyeron sobre Menéndez Pelayo⁴⁸. En el siglo XIX, tampoco salió airoso como poeta. Martínez de la Rosa considera que es desanimado y frío⁴⁹. Cueto declara que ni enseña, ni deleita, aunque reconoce su laboriosidad⁵⁰.

En cuanto a su repercusión en publicaciones periódicas, el *Memorial literario* cita en Agosto de 1786 la poesía didascálica de Rejón y repasa los puntos que aborda, redundando en la defensa de los profesores españoles frente a los insultos foráneos, en el mecenazgo de los reyes y en la alabanza de la Academia de Bellas Artes⁵¹. *La Pintura* tuvo eco en los territorios hispánicos de Ultramar, siendo mencionada en *Mercurio Peruano* en 1794.

41. Debió consultar la edición de Watelet de 1761, que incluye los poemas latinos de Du Fresnoy y de De Marsy, con la traducción al francés (WATELET, C. H., *L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la Peinture. Nouvelle édition augmentée de deux Poèmes sur l'Art de peindre*, de M.C.A. Dufresnoy et de M. l'Abbé de Marsy, 1761, Gêneve, Slatkine reprints, 1969). Menéndez Pelayo habla de la plaga de los poemas didácticos, citando a Rejón y a Moreno y valorando la reivindicativa de lo español (MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Obras selectas. I. Historia de las Ideas Estéticas en España. 1883-1891*, 4ª edic, Madrid: CSIC, 1974, cita págs. 1523-1526).

42. GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas. 1. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2002, págs. 261-262.

43. ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 2001, págs. 289-300.

44. En *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*, se citan otras obras suyas en diversas ocasiones, así como su cargo en la Secretaría de Estado.

45. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III. V*, Madrid, Imprenta Real, 1789, pág. 5.

46. ARTEAGA, E. de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789, pág. 116.

47. CEÁN, op. cit., IV, págs. 164-165. Véase también la mención DE LA CRUZ Y BAHAMONTE, N., *Viage [sic] de España, Francia, e Italia. XI*, Cádiz, Manuel Bosch, 1812, pág. 231.

48. Recogido por SEBOLD, op. cit., pág. 15.

49. MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Obras literarias. II*, Londres, Manuel Bagsters, 1838, págs. 42-46.

50. CUETO, L. A. de, *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII. I*, Madrid, M. Ribadeneyra, 1869, págs. CLXIV-V.

51. *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid. VIII*, Madrid, Imprenta Real, 1786, págs. 438-443.

El 25 de Noviembre de 1786, *Efemeridi letterarie di Roma* incluye una extensa recensión. Se señala que Rejón consigue conjugar lo útil y agradable y se subraya su plausible defensa de los pintores, como contrapunto al menosprecio francés⁵². La referencia romana se recoge en *Espíritu de los mejores diarios* y se reseña brevemente en periódicos ingleses⁵³. Citas a *La Pintura* se incluyen en repertorios bibliográficos en lengua alemana y francesa de comienzos de la centuria siguiente y, en general, las obras de Rejón de Silva figuran en bibliotecas académicas y particulares⁵⁴.

Sobre la proclamación de la excelencia de las artes en España

Los elogios de Rejón a los pintores españoles se sitúan en el punto álgido de la polémica nacionalista, tras el demoledor artículo sobre España de Masson de Morvilliers publicado en 1782 en la *Enciclopedia Metódica*. El contenido de éste ha sido en parte analizado considerando la pervivencia de la leyenda negra que se cernía sobre la imagen que España había proyectado⁵⁵. Masson habló de ignorancia y opinaba que las artes estaban dormidas. La reacción fue amplia. Los textos laudatorios sobre lo hispánico redactados de inmediato por Cavanilles y Denina se tradujeron rápidamente, uniéndose a las de Forner, Vargas Ponce y otros autores. En otras disciplinas se generaron, igualmente, escritos para contrarrestar el desmerecimiento extranjero.

Rejón afirma que sus palabras surgieron como reacción ante la hostilidad mostrada por la literatura artística francesa, que silenció a los artistas españoles y señaló que no había pintor digno de crédito, aunque valora textos sobre perspectiva y al prolífico Charles-Nicolas Cochin. Si bien, fue oportunismo político porque algunos de los comentarios a los que se refiere no estaban tan cercanos en el tiempo. Centra sus críticas en tres autores: Jean-Baptiste Dubos con *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (París, 1719)⁵⁶; André Félibien con *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (París, 1666) y Pierre Pattié con *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* (París, 1765). Del primero se opone a la declaración de que hay países templados como España donde no florecieron las artes, bien que tuvo grandes personajes y poetas, pero no “pintor de primera clase, y aun de segunda apenas se encuentran dos”, según Rejón traduce de Dubos(99)⁵⁷. Rebate y califica de falsa la afirmación de que los reyes trajeron a pintores extranjeros para trabajar en El Escorial, porque no hallaron buenos maestros en su patria. Valiéndose de la autoridad del Padre Sigüenza (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, 1595-1605) y del *Viaje* de Ponz, Rejón hace una enumeración de los cuadros de artistas españoles existentes en el citado monasterio, erigido por Felipe II como panteón dinástico. Alega que nunca un pintor obtiene la perfección en todos los grados. Se queja de que una persona inteligente como Félibien “pierda todo su conocimiento” y sólo cite a Velázquez, Ribera y Escalante y ponga mal sus nombres (103-104). A Pattié le refuta su comentario sobre Marquet, arquitecto francés, y contraataca censurando el proyecto de éste para la Casa de Correos de Madrid (105). Explica que fue “nuestra Península en tiempo de Felipe II y III, y aún más adelante, el teatro de las Artes” (98).

52. *Efemeridi letterarie di Roma*. XV, Roma, Giovanni Zempel, 1786, págs. 375-376.

53. *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, 181, 18 Mayo 1789, págs. 58-59; *The analytical review, or history of Literature domestic and foreign, on an enlarged plan*. IV, London, J. Johnson, 1789, pág. 382. Véase también la mención en libros: BLAIR, H., *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes*, J.L. Munárriz (trad.), Madrid, García y Compañía, 1801, pág. 20.

54. *Göttingische gelehrte Anzeigen*. 1, Gotinga, Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 18 Febrero 1790, pág. 277; CRESPO DELGADO, D., “Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, 2007, págs. 31-60. Rejón es mencionado en distintos diccionarios bibliográficos franceses en las primeras décadas del XIX. No se han encontrado referencias francesas tempranas a *La Pintura* –que sí a la traducción de Leonardo y Alberti–, salvo en catálogos bibliográficos, posiblemente debido al cierre de fronteras ante las ideas revolucionarias y por la actitud crítica de Rejón a los escritos franceses.

55. CASES, V., “Introducción”, en MASSON DE MORVILLIERS, N., *La [voz] España de la “Encyclopédie méthodique” de 1782*, Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo, 2010 <<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/LIBROS/Libro0664.pdf>> [Consulta: 20 Septiembre 2011]

56. Rejón maneja la edición de 1755.

57. Se citarán entre paréntesis las referencias a las páginas extractadas de *La Pintura* para evitar la proliferación de notas.

Desde ámbitos gubernamentales, se tomaron iniciativas para fomentar el respeto por lo hispánico y para hacer familiares los nombres y las vidas de quienes habían destacado en la política, las artes, las ciencias y las armas. Se proclamaron sus proezas como *exemplum virtutis*, en un contexto de fervor moralizador⁵⁸. Se configuró una historia abierta protagonizada por grandes hombres que desde la antigüedad continuaba en el presente⁵⁹, lo que contribuía a generar autoestima y promover la continuidad en la nómina de personas dignas de ser honradas. En el origen refulgente de la Hispania Romana estaban Séneca, Quintiliano y Trajano. Hermosilla, que fue secretario de San Fernando, los recuerda en un discurso de 1784, para luego hablar de los “sublimes genios” que situaron “en la inmortalidad las glorias de nuestras Artes”⁶⁰. En su recorrido por la arquitectura española, Jovellanos se remonta, igualmente, a los logros romanos⁶¹. La etapa de los *godos y musulmanes* se afronta como retroceso y el arte precedente es tratado como herejía, disparate y barbarie, con Churriguera y sus seguidores como foco de los ataques. Rejón comparte el rechazo de los ilustrados a las fantasías y profusos adornos desplegados por arquitectos y tallistas barrocos, pero evita incluir a los pintores.

Las artes no alcanzaron fuera de España el reconocimiento que disfrutaba la creación literaria. Los encargos a extranjeros durante dilatados períodos eran, a veces, interpretados como ausencia de buenos artífices en el país. El mecenazgo de la corona se convirtió en uno de los fundamentos conceptuales del imaginario nacionalista. El patrocinio regio se hacía imprescindible, al tiempo que era un valor arraigado. A otra escala, ciertos ilustrados se afanaron en apoyar a los artistas, emulando a ricos y poderosos. Se repetía que las artes contaban con la protección de los monarcas, entonces los Borbones y antes los Austrias, conscientes de la necesidad de preservarlas. En 1784, Hermosilla rememoraba cuando “ninguna Provincia de la Europa excedía a España en teoría y práctica de la Pintura y Arquitectura”⁶². Masdeu situó a las artes en lugar sublime y matizó que no eran consideradas por los “extraños”⁶³. Sempere creía que nunca se había escrito sobre las nobles artes —ni se habían cultivado éstas— “con el ardor” de entonces⁶⁴. Rejón proyectó incluir en la serie de *Españoles Ilustres* un cuaderno con seis artistas y así se lo comunicó a Floridablanca en 1791, publicándose en 1798 y reuniendo a Velázquez, Murillo, Herrera, Cano, Céspedes y Ribera⁶⁵.

Otra cuestión que suscitó gran interés fue la indumentaria, como expresión de identidad. Coincide con el fenómeno del majismo y con el proyecto frustrado de hacer un traje nacional femenino, al que se opuso la Junta de Damas Matritense en 1788. Los majos se contraponen a petimetres y currutacos, seguidores de modas extranjeras en la forma de comportarse y vestir. Cano y Olmedilla grabó y publicó la rica *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios* (Madrid, 1777). En *Atlante Español ó Descripción general Geográfica, Cronológica, e Histórica de España* (1778-1795), Espinalt menciona los trajes propios de cada reino. Rejón recomienda al pintor precaución al representar a las figuras con el traje propio de su nación (119). Remite a Montfaucon y a *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724).

58. Sobre este tema, véase ROSENBLUM, R., *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, B. Moreno (trad.), Madrid, Taurus, 1986, págs. 53-95.

59. WULFF ALONSO, F., *Las esencias patrias: historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003.

60. *Distribución...* 1784, op. cit., pág. 37.

61. JOVELLANOS, G. M., *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1790, págs. 165-168.

62. *Distribución...* 1784, op. cit., págs. 38.

63. MASDEU, J. F. de, *Historia crítica de España y de la cultura española. I*, Madrid, Antonio de Sancha, 1783, pág. 97.

64. SEMPERE Y GUARINOS, op. cit., págs. 1-2.

65. MOLINA, Á., “La misión de la historia en el dieciocho español. Arte y cultura visual en la Historia de América”, *Revista de Indias*, LXV, 235, 2005, págs. 651-682, cita pág. 663; GARCÍA FELGUERA, M.S., “La imagen del artista en la colección de Retratos de los españoles ilustres”, *Ephialte*, II, 1990, págs. 426-429; CARRETE, op. cit.

La selecta y numerosa tropa de Pintores Españoles

Y la selecta y numerosa tropa es el título de la nota quinta contenida en *La Pintura*, que concentra la mayor parte de los argumentos apologeticos que escribe Rejón sobre la pintura española (92-106). Si bien, ciertas cuestiones las subraya en los versos y en otras notas, pues efectúa alegatos en el prólogo y en los tres cantos. Cree que los artistas españoles destacaron de manera singular y prolífica en la totalidad de los aspectos pictóricos. De ahí, que en cada canto formule algún razonamiento sobre este asunto. Los títulos sintetizan lo esgrimido y son elocuentes respecto a lo tratado. Arranca con un *Elogio de los Pintores Españoles* en el punto séptimo del primer canto centrado en el dibujo, que incorpora dos notas. Una la dedica al *Crucificado* de Velázquez —*Testigo el Crucifijo portentoso*— y no es casualidad que sea el artista sevillano quien encabece las referencias laudatorias. La otra —*Y la selecta y numerosa Tropa*— es, como se ha indicado, la más extensa de las treinta y una que contiene el libro y la más significativa sobre esta materia. Además, la última de las notas del primer canto —*Del Pasma de Sicilia los primores*— trata sobre cuadros de Rafael conservados en el Palacio Real y, en particular, sobre la célebre *Caída en el Camino del Calvario*, conocida como *El Pasma de Sicilia*.

El canto segundo, sobre la composición, contiene dos arengas. La primera, sobre la *Dificultad del Arte de la Pintura y honras que han repartido algunos Soberanos a varios Profesores hábiles*, incluye una nota —*Pintando su Real Mano*—, donde pondera de nuevo el apoyo de los reyes españoles a los artífices. En la otra, habla sobre el retrato y formula así: *Se deben imitar los que hicieron Ticiano, y varios famosos Españoles*.

El tercero, sobre el colorido, reúne dos epígrafes que versan sobre la *Excelencia en esta parte de algunos Pintores Españoles* —con la nota *En las obras que a luz España ha dado*— y sobre el *Instituto de la Real Academia de San Fernando*. Resalta a esta institución, que fomenta el progreso de las artes con celo y “patriotismo verdadero” (86)⁶⁶.

El testimonio de Rejón constituye una fuente primaria esencial para analizar la génesis del discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española. Rejón utiliza argumentos emocionales, pues conoce bien la Retórica y sabe lo que significa comunicar y persuadir apelando al *pathos* del receptor. Así, se lamenta de la falta de aprecio por el arte propio: “¡Qué mucho será que las desprecien los extranjeros, si ven el tácito desdén con que las tratan algunos nacionales!” (127). Procura ofrecer una definición convincente de escuela y utiliza el naturalismo como valor genuino y distintivo, que en gran medida la crítica decimonónica lo relacionó con el casticismo. Encasilla sin apenas considerar evolución y cambios en la práctica pictórica. No establece variantes que repercutan sobre la irrefutabilidad del mensaje nacionalista y sobre su consolidación. Repite similares comentarios para caracterizar a autores muy distintos, redundando en que consiguen la veracidad en la representación. El realismo ha sido siempre el estandarte definitorio que se ha asignado a la pintura barroca española. Pérez Sánchez se plantea si existe algo común en el heterogéneo panorama peninsular — que, sin duda, presenta una personalidad singular- y si es diferente al de otros centros pictóricos⁶⁷.

Aunque los comentarios de Rejón sean esencialmente estilísticos y recabe referencias históricas, la fundamentación de la noción de escuela trasciende lo formal. Rejón se sitúa en el origen de su proceso de conceptualización, con las ambigüedades y problemas que acarrea ofrecer un enunciado que precise lo que entraña la práctica y el espíritu de lo pictórico en España, gusto de las gentes y particularidades que se le reconocen⁶⁸. En su Diccionario, Rejón define el término escuela, siguiendo a Palomino, y señala: “Llámase así aquel establecimiento de máximas relativas á las Artes deducidas de un Profesor, ó de todos los de una Nación, y seguidas por los demás”⁶⁹. Es decir, infiere que existen unos principios que la sustentan y la identifican. Considera que estilo es la manera particular en que el artífice ejecuta. Si-

66. Una reseña más amplia sobre esta institución figura en REJÓN DE SILVA, *Diccionario...*, op. cit., págs. 1-5.

67. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca Española (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992, págs.10-13.

68. GÉAL, op. cit., pág. 293; GROSS, op. cit.

69. REJÓN DE SILVA, *Diccionario...*, op. cit., pág. 98.

guiendo a Mengs, declara que, en estilo natural —formulado como el “que imita únicamente lo que halla en la naturaleza”⁷⁰—, Velázquez excede a cualquier otro pintor.

Rejón insiste en la idiosincrasia de la escuela. Censura a quien hace de la virtud defecto tachando de meros naturalistas a los pintores españoles (92, 94). Como intelectual de su época, entiende que el acercamiento a la naturaleza debe ser selectivo, trasladando a las obras la verdad, que llega a engañar a la vista (90). Arguye sobre la belleza ideal que “inventaron los antiguos” para representar a sus deidades (90)⁷¹. Sobre la belleza, “que en algunos asuntos exige el gusto sabio y refinado”, opina que es casi imposible encontrarla hasta en los más celebres profesores. Rafael y Velázquez la lograron y los españoles consiguieron “una hermosura poco común” (94), que superó a los grandes artistas italianos en “belleza, frescura y naturalidad del colorido” (95). Reitera, como Mengs, que la sublimidad sólo se encuentra en Rafael y remarca que ciertos artistas lo aventajaron en habilidades concretas (101).

Rejón reconoce puntos débiles en la escuela pictórica según los referentes estéticos pujantes, pero les resta importancia. Así, Murillo no estudió la escultura de la antigüedad, pero ni siquiera los grandes pintores obtuvieron siempre la belleza ideal, que corresponde a los dioses. Murillo evita, en consecuencia, la sequedad que acarrearía la copia rigurosa del modelo estatuario clásico y compensa esta “falta” con lo “agradable, tierno, y decoroso de la expresión, con la belleza del colorido, la suma verdad, y las demás gracias propias de su estilo” (96).

Rejón considera que los artistas españoles dieron lecciones prácticas y apenas alardearon con la pluma, aunque hubo textos relevantes como los de Arfe, Céspedes, Pacheco y Palomino (105-6). Se apoya continuamente en la carta que Mengs escribió a Ponz sobre los cuadros conservados en el Palacio Real de Madrid y éste incorporó en el tomo sexto del *Viaje de España*⁷². Cree que habría quien reprochase a Mengs sus comentarios, “teniéndole en algún modo por nacional”, en razón de haber sido pintor de cámara (97).

Rejón concentra sus esfuerzos panegíricos en el canto al dibujo —“alma del gusto”, “a todo preferido” (4-5)—, cuya superioridad —con Rafael al frente— defiende como hombre de su tiempo, que ve el fundamento y principio de la pintura en el trazo delimitador de la forma. Las primeras alusiones a un artista español recaen en Velázquez, tanto en el canto como en la nota. Habla con entusiasmo de la fama resucitada en las nobles artes, merced a la escuadra de Herrera, los cinceles de Becerra y Berruguete y los pinceles de Murillo y Velázquez, que daban “envidia al mundo” (26). Destaca a Tiziano y Van Dyck con su tinta elegante, así como a Correggio. Considera que Murillo y Velázquez llegaron a igualar en color y hermosura los lienzos más admirables.

La tradición en el retrato marcó los rasgos de la escuela e hizo que sobresaliese “en la verdad y dulzura del colorido, y en la imitación perfecta del natural” (97-98). Repite una declaración similar casi al concluir el libro, cuando evoca el lamento de los profesores porque, a pesar de las “excelencias de las obras antiguas”, pocos principiantes aspiraban a “conservar; y perpetuar el carácter de nuestra Escuela en la verdad, bella casta del color y natural expresión” (127). Insiste en la necesidad que tenían los jóvenes de impulsar la continuidad de este carácter. Reconoce que los profesores de su tiempo eran conscientes de “las excelencias de las obras antiguas Españolas” (127). Apenas habla de la pintura religiosa, salvo para ahondar en la representación de la belleza ideal que corresponde a lo divino o citar alguna obra

70. REJÓN DE SILVA, *Diccionario...* op. cit., págs. 102-103. También se detiene en los estilos en arquitectura y cita a varios autores españoles. Ceán atribuye a Francisco de Herrera el Viejo el protagonismo para formar “un nuevo estilo, que manifiesta el genio nacional”, inspirando a Velázquez (CEÁN, op. cit. II, pág. 274). El diccionario de la Real Academia Española introduce en 1791 la acepción de escuela como sinónimo de estilo y define a aquélla como “Método, estilo, ó gusto peculiar de cada autor, ó maestro para enseñar a sus discípulos”. Como académico que era, el nombre de Rejón se cita en ese diccionario y formó parte de la comitiva que se lo entregó a los reyes (*Gaceta de Madrid*, 47, 14 Junio 1791, págs. 406-407).

71. JACOBS, H. C., *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pág. 116.

72. La carta fue retocada por Azara al incluirla en la edición española del tratado de Mengs (MENGS, A. R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, 1780, Mercedes Águeda (ed.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1989, págs. 199-230; PONZ, A., *Viage [sic] de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Joaquín Ibarra y Viuda de Ibarra, 1772-1794, 18 v., cita VI, págs. 164-229).

(91). Rejón diserta sobre la belleza ideal y natural en la nota segunda a la traducción que hace del tratado de Winckelmann, cuando señala que la naturaleza ofrece ejemplos de proporciones que no se corresponden con la belleza ideal y, sin embargo, manifiestan una gracia y hermosura no definibles⁷³.

Pretende articular una genealogía sólida, con un pasado legitimador romano y fundamentos destacados en la pintura, que retoma lo mejor de cada escuela europea, lo que probaría su excelencia. El tono comparativo surge constantemente. Afirma que Italia recuperó las artes durante el Renacimiento en Roma, Florencia, Bolonia, Lombardía y Venecia y que, gracias al comercio y trato, se introdujo en España el nuevo gusto (92). Valora que Berruguete y Becerra —a quienes considera los primeros restauradores de la pintura en España— bebieran directamente de la pureza y sublimidad de Miguel Ángel y Rafael, irradiando sus enseñanzas a Madrid, Sevilla, Córdoba y Granada. Cree que la escuela española partió de la florentina y de su perfección en el dibujo. El dominio del color lo obtuvo de la naturaleza y del ejemplo de la escuela flamenca. Nada envidiaba el pincel español a Tiziano y Rubens, a cuyas escuelas dice que superaba en la corrección de contornos y la valentía de ejecución (94). Tomando palabras mengsianas, Rejón subraya la hegemonía de Velázquez respecto a Tiziano en la perspectiva y claroscuro, parangonándolo con Correggio (97). Cita el *Retrato de Inocencio X* en el Palacio Doria de Roma y resalta que el cuadro del maestro sevillano captaba la atención, aun rodeado de obras de los mejores pintores italianos (98). Señala que Murillo fue superior al “sin igual” Rafael en “belleza, frescura y naturalidad del colorido” (95).

Rejón evita hablar de los artistas coetáneos, salvo de Mengs. Sí lo hizo Cavanilles en 1784 en su apología contra el artículo *Espagne* en la *Enciclopedia Metódica*. Cavanilles declara que la etapa inmediata había significado un letargo, del que estaban saliendo gracias a talentos como Vergara, Bayeu y Maella, a quienes había visto corregirse en la naturaleza, buenos modelos y “lecciones vivas de Mengs”⁷⁴. Además, remite a las observaciones sobre las riquezas artísticas del país contenidas en el *Viaje* de Ponz y pondera el patriotismo de éste, a quien tilda de ciudadano imparcial. El ilustrado valenciano también destaca a Velázquez, Ribera y Murillo, junto a Ribalta y a otros admirables.

Como panegírico patriótico, Rejón atiende a los intereses políticos e intenta demostrar la existencia de una consistente escuela española de pintura. Su percepción no difiere, en ciertos aspectos, de la mantenida en tratados que le precedieron y en escritos de entonces, aunque posee matices propios, como se ha visto. Su mentor, Florida-Blanca, era como él consciente de la importancia de las artes y las favoreció, exponiéndoselo sucesivamente a Carlos III y Carlos IV⁷⁵. Rejón enfatiza a los reyes como bienhechores de la cultura artística. Evoca la “mucha estimación” de Felipe IV a Velázquez, en cuya época “España floreciente / Artífices no pocos ostentaba” (47). Recuerda la célebre anécdota que consideraba que fue el rey quien pintó la cruz de la orden de Santiago en el pecho de Velázquez, en su autorretrato en *Las Meninas*: “Digno rasgo de un Rey en quien unido / Lo magnánimo estuvo a lo entendido” (48, 121). A Carlos III lo llama “restaurador de la opulenta Herculano y Pompeya” (25), evocando su apoyo como rey de Nápoles a las excavaciones de las ciudades enterradas por las cenizas del Vesubio. Señala que España le debía la magnificencia que disfrutaban. Ensalza a su heredero, el futuro Carlos IV, amante de las artes e imitador de su padre en sus acciones benefactoras.

Alaba la tradición del retrato en España, con obras de Tiziano, Velázquez, Pantoja, Murillo y otros profesores, “Con quienes se gloria / Nuestra Escuela Española / (En cuyo ramo casi brilla sola)” (51). Para el fresco, recomienda seguir a Giordano y Carreño (80). Reprocha la falta de grabadores, que hubieran divulgado el nombre de los pintores

73. Nota de Rejón a Winckelmann (vid ut supra nota 7).

74. CAVANILLES, A., *Observaciones sobre el artículo España de la Nueva Encyclopedie*, M. Rivera (trad.), Madrid, Imprenta Real, 1784, págs. 23-24.

75. FLORIDABLANCA, Conde de, *Escritos políticos: La Instrucción y el Memorial*. Joaquín Ruiz (ed.), Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pág. 355.

españoles, aunque la situación estaba cambiando (95, 104). Reconoce la primacía de los buriles franceses⁷⁶, con los que España estaba en deuda en el progreso que entonces experimentaba y que culminaría en 1789 con la creación de la Real Calcografía. Anima a los pintores jóvenes a que se apliquen en la perspectiva teatral y destierren la barbarie existente, calificando de “desgraciadas y ridículas” muchas mutaciones escenográficas (131).

En los ejemplos que pone, escoge la historia de España como temática representativa para relatar gestas memorables (47), pues, como señala Saavedra Fajardo, el pincel, el buril y el cincel deben escribir los hechos gloriosos de los antepasados en el lienzo, el bronce y el mármol⁷⁷. Rejón alude a los héroes, que son esplendor para la patria, “que los cría, y los fomenta” (85). Utiliza frases como patrio suelo y patriotismo verdadero. Destaca a Velázquez, seguido de Murillo y Ribera, como pintores de primer orden en la expresión. Los elige por su excelencia, pero también porque responden a las características esenciales arbitradas para puntualizar los fundamentos de la escuela pictórica y, además, porque eran considerados una tríada inigualable⁷⁸. En los tres se conjuga la vertiente culta y la castiza. La selección de pintores demuestra la importancia que concede al foco sevillano, aunque no lo clasifique como escuela, que sí sería contemplada por autores como Ceán⁷⁹.

Para potenciar su discurso encomiástico, Rejón utiliza y copia a Mengs, el “mayor elogiador” de la pintura española⁸⁰. En Velázquez, enfatiza la excelencia y la inteligencia sin igual en la perspectiva aérea y ciencia de la luz. Formula su superioridad y habla de talento, ardiente valentía, “franqueza y efecto inimitables”. Menciona el *Crucificado* “portentoso” —“que a toda habilidad hoy día humilla” (11)—, el *Aguador*; el *Triunfo de Baco* —“fingido Baco”—, la *Fragua de Vulcano*, las *Hilanderas* —donde pintó la voluntad y no la mano (97)⁸¹—, *Las Meninas* y los retratos de Inocencio X y el ecuestre de Felipe IV.

De Murillo evoca un primer estilo que se distingue, según Mengs, por su “valentía, fuerza y arreglo del Natural” y un segundo que sobresale por su dulzura (96)⁸². Habla de su destreza, bellas actitudes, arreglados pliegues y fuego de invención. Cita cuadros de Cristo y la Virgen (96), los *Desposorios*, *Santiago* y las admiradas obras de la Caridad de Sevilla, pertenecientes a su “mejor tiempo” (95).

De Ribera, “Secuaz de Carabagio en su manera” (11), retoma los calificativos de bellísimo y excelente que le otorga Mengs. Manifiesta que despunta en la imitación del natural, fuerza del claroscuro y logros en plasmar los accidentes del cuerpo; redundando en los valores que presupone a lo español.

Destaca a Pantoja y sus retratos asombrosos por el dibujo, verdad y colorido (101). De Coello —lo llama Claudio el Castellano— cita la *Adoración de la Sagrada Forma* en El Escorial, repitiendo similares alabanzas brindadas a otros artistas, al señalar que es “obra inimitable tanto por la riqueza de la Composición y corrección en el Dibujo, como por su mucha verdad y admirable expresión” (102). Destaca a Zurbarán, Cano, Navarrete, Escalante, Morales —El Divino— y Palomino —“cuya pluma y pincel nunca tuvieron / El elogio que siempre merecieron” (12)—. Además, incluye

76. Ejemplariza con el francés Audran, cuyas láminas eran conocidas. Su libro *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité* (París, 1683) había sido traducido en 1780 por Jerónimo Antonio Gil, grabador de la Casa de Moneda de México (BÁEZ MACÍAS, E., *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, UNAM, 2001).

77. SAAVEDRA FAJARDO, op. cit., pág. 178. En tratados franceses se compara al pintor con el orador (PUTTFARKEN, T., *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven & London, Yale University Press, pág. 266).

78. En los ornatos realizados con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, la alegoría de la Pintura llevaba una leyenda que decía: POR VOS, O [sic] CARLOS EL ÍBERO SUELO / VER RENACIDO ESPERA / SU MURILLO, VELÁZQUEZ Y RIBERA* (SEMPERE Y GUARINOS, J., *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbón y la jura del Serenísimo Señor Don Fernando*, Madrid, Imprenta Real, 1789, pág. 12).

79. Sobre el comentario que Ceán hace de las características de esta escuela, véase *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a la que la elevó Bartolomé Estevan [sic] Murillo ...*, Cádiz, Casa de Misericordia, 1806, págs. 112-132.

80. ARTEAGA, op. cit., p. 203.

81. Es idea parafraseada de Mengs que declara a la pintura como arte liberal (MENGS, op. cit., pág. 222).

82. MENGS, op. cit., p. 222.

a “cuantos en científicos afanes / aplaude el laborioso Palomino” (12). En las notas, agrega a Barroso, Juanes, Ribalta, Roelas, Cerezo, Carvajal y Carreño (94, 100, 103).

Declara que los artistas podían adquirir en España los conocimientos necesarios para destacar en su profesión. Señala que Murillo no se marchó fuera y Velázquez tenía las cualidades que admiraba Mengs antes de ir a Italia (103). Sin embargo, su postura no es contraria al intercambio cultural con otros países, al contrario es consciente de lo aportado por los pintores extranjeros para el desarrollo de la escuela española, al integrarse sus obras en las colecciones reales, que conoce bien, y debido a sus estancias en la Corte, como Rubens, Giordano y Mengs. Rejón se detiene en los maestros que trabajaron en El Escorial (100-101). En otros casos -como Tiziano, Rafael y otros-, se efectuaron encargos o bien sus cuadros fueron comprados o regalados. Habla de Rafael, divino, eminente, gloria del arte, honor de Urbino, ciencia y pincel valiente, excelso y peregrino (35). Del gran e inmortal Tiziano, “hechizo de la vista”, sublime colorista y tinta elegante, que también concede al flamenco Van Dyck, sublimes para su nación como lo fueron Veronés, Correggio, Poussin y Le Brun (95). De Correggio, la dulzura, gradación continuada y gracia de contornos. De Annibale Carracci, ensalza la belleza corporal masculina, frente a Francesco Albani en la femenina. De Guido Reni, el dominio de las cabezas; de Poussin —lo llama Pusino—, la composición y la expresión, como, igualmente, de Le Brun, pues conoció sus teorías sobre ésta, que desarrolló en sus conferencias académicas (95, 102, 103).

Consideraciones finales

En suma, las artes constituyen un capítulo primordial en el imaginario nacionalista de la Ilustración española. Rejón de Silva fue un eslabón excepcional en la gestación del concepto de escuela pictórica. Evidencia el pensamiento de las clases dirigentes sobre el tema y descubre el papel que se concedió a las artes. El autor formula los rasgos diferenciales de la escuela, disputándole un espacio propio y minimizando sus sombras. Explica en tono reflexivo y con finalidad persuasiva su singularidad y la vertiente naturalista como hilo conductor común y defiende a los artistas, refutando las valoraciones negativas. Como disertación propagandista, procura aportar pruebas y ofrecer argumentos para formar juicios en pro de su prestigio y *dignitas* de sus protagonistas⁸³. Es un observador privilegiado, un intelectual sensible con inquietudes y con una importante cultura visual y literaria, que escribe *La Pintura* con finalidad didáctica en una etapa de madurez. Recurre con tenacidad a la autoridad de Mengs, como garante de sus afirmaciones, que en su mayoría son las del pintor filósofo, y a otros teóricos y artistas. La apología de la escuela pictórica se sitúa en el contexto de las oraciones laudatorias sobre lo hispánico, que tomaron como excusa las descalificadoras opiniones francesas, pero es más que una contrarréplica. Rejón conecta emocionalmente con el lector español, intenta hacerle sentir afectado por las críticas y despertar su autoestima, facilitándole información sobre la excelencia del arte patrio. Construir una identidad y consolidarla implica un complejo proceso de articulación que preocupó a los ilustrados. Diego Rejón de Silva lo materializó en un discurso, cuyas huellas se pueden rastrear hasta la actualidad.

Fecha de recepción: 05-01-2012

Fecha de aceptación: 18-06-2012

83. GACTO, M., “El retrato del artista creador en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Imagen y Apariencia*. Congreso Imagen y Apariencia, Murcia, Editum, 2009 <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/861/831>> [Consulta: 14 Septiembre 2011].