

A NALOGÍAS, DIFERENCIAS Y TRANSFERENCIAS EN LA TERMINOLOGÍA ARTÍSTICA DEL SIGLO XVIII ESPAÑOL *

XESQUI CASTAÑER¹

Universitat de València

Resumen: Los discursos textuales españoles contienen conceptualizaciones de carácter teórico, filosófico o simplemente práctico. Forman un corpus terminológico-conceptual que se nutre de otros tipos de teorizaciones relacionadas con el conocimiento. Los diferentes sistemas de expresión forman parte de la teoría del lenguaje con sus diferencias terminológicas. El objetivo de este trabajo es, analizar el funcionamiento de la terminología artística en el ámbito europeo y español. En este sentido analizaremos primero las trasferencias de carácter conceptual y finalmente las trasferencias terminológicas, centrándonos en desarrollos e influencias de otras lenguas europeas.

Palabras clave: Literatura artística / siglo XVIII / teoría del arte / terminología artística.

Abstract: Spanish texts contain theoretical, philosophical or simply practical conceptualizations. They form a terminological-conceptual corpus that nourishes itself from other theorizations related to knowledge. The various expression systems are part of the language theory with its terminological differences. The objective of this essay is to analyze the way artistic terminology functions in Europe and Spain. We will first analyze the conceptual transfers and finally the terminological transfers, concentrating on other European languages' development and influence.

Key words: Artistic literature / 18th century / art theory / artistic terminology.

A lo largo del siglo XVIII se construyen en el ámbito de las Academias diferentes discursos, aplicables tanto a la teoría como a la práctica artística. Escritos invariablemente por pintores, aficionados, o académicos, sus contenidos doctrinales producen un cambio esencial en la percepción y el análisis de las obras.

El siglo comienza con la exuberancia del barroco y termina con la restricción normativa del academicismo neoclásico, sin perder de vista la importancia que tiene la *Enciclopedia* en la difusión de términos y conceptos del léxico artístico. Desde el punto de vista teórico se produce la incorporación

de una nueva realidad textual, dentro del sistema teórico doctrinal, donde confluyen referencias de discursos anteriores y elaboraciones contemporáneas, de acuerdo con el sistema de las artes de la época. Al mismo tiempo diferentes categorías de sujetos se interesan por la elaboración teórica de la actividad artística: filósofos, artistas, anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de arte.² Sirvan como ejemplos ilustrativos, la definición que de la belleza ideal hace Diderot en sus críticas al "Salón de 1767", las relativas al gusto de Montesquieu o los escritos del grabador, arqueólogo y mecenas Conde Caylus.³

* El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto internacional I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual de los discursos teórico-artísticos de la Edad Moderna española (TTC), complementado con un corpus textual informatizado (ATENEA) (2ª Fase) (HAR2009-07068)* (subprograma ARTE), proyecto que actualmente se realiza en Getty Research Institute Los Angeles (California), Universidad de Chicago, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile y las Universidades de Málaga, Santiago de Compostela y Valencia.

¹ Fecha de recepción: 15 de junio de 2013 / Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2013.

² CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. "La transmisión de conceptos 'técnico-teóricos' en la literatura artística española del siglo XVII al XVIII y su reubicación contextual". En: RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria (dir.). *Teoría y literatura artística en la sociedad digital. Construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas*. Gijón: TREA, 2009, pp. 143-164.

³ SAINT GIRONS, Baldine. *Esthétiques du XVIII siècle. Le modèle français*. París: Philippe Sers, 1990, pp. 125-167.



Fig. 1. Frontispicio del *Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, traducido por Diego Antonio Rejón de Silva. El grabado realizado por José Castillo, representa la pintura que se apoya sobre la lectura y el estudio (editio princeps de la Biblioteca del Senado de España).

La teoría del arte española es deudora de una fuerte influencia italiana, debido al establecimiento de un importante grupo de intelectuales y artistas españoles en Roma y a las traducciones y ediciones comentadas que académicos españoles hacen de obras emblemáticas italianas, como sucede con *El Tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti* (fig. 1), cuyo autor Diego Antonio Rejón de Silva justifica esta traducción para uso de aplicados y estudiosos.⁴

⁴ REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los Tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti: traducidos e ilustrados con algunas notas por D. diego Antonio rejón de silva, Caballero Maestrante de la real de granada, y Académico de Honor de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Imprenta Real, 1784.

⁵ La estructura, contenidos, fuentes y contextos de los principales tratados neoclásicos españoles y sus relaciones con la teoría italiana de la época, han sido investigados y publicados por: LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ SANZ, Virginia M^a Merced. *Tratados españoles neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid: Publicaciones del Dep. de Estética de la Universidad Complutense, 1980, pp. 284-305.

⁶ CABRÉ, M^a Teresa. *La terminología: Representación y Comunicación*. Barcelona: IULA, 1999, p. 131.

⁷ La elaboración de una especie de literatura artística de la memoria en la que diferentes términos y conceptos artísticos aparezcan relacionados cronológicamente y contextualmente se encuentra en MARÍAS FRANCO, Fernando. "El lenguaje artístico de Diego Velázquez y el problema de la memoria en las pinturas de El Escorial". En: VV.AA. *Actas Symposium Internacional Velázquez*. (Celebrado en Sevilla, del 8-XI-1999 al 11-XI-1999). Sevilla: Junta de Andalucía, 2004, pp. 167-177. Muy interesante la tabla de términos de la p. 174.

Pero no es menos cierto que nuestros escritores también contribuyeron al florecimiento de los diferentes aspectos de la cultura neoclásica, formulando teorías con las consiguientes polémicas. Si bien se adaptaron en mayor o menor grado a las exigencias academicistas, no dejaron de lado relaciones, desarrollos y confrontaciones entre el léxico utilizado.⁵

En los discursos textuales se encuentran conceptualizaciones de carácter teórico, filosófico o simplemente práctico que forman parte de un corpus terminológico-conceptual que se nutre de otros tipos de teorizaciones.⁶ Éstas están relacionadas con el conocimiento, los diferentes sistemas de expresión y la teoría del lenguaje que otorga un carácter diferencial a la especificidad significativa de los diferentes conceptos y términos.

En la literatura artística del siglo XVIII español aparecen diferentes conceptos, cuyas fuentes y contenidos se producen con carácter enumerativo, pero en ningún caso existe un corpus teórico que analice las semejanzas, diferencias y transferencias entre ellos. El objetivo de este trabajo es, analizar en el contexto cultural español y europeo del setecientos, como funciona la terminología artística, procedente de textos elaborados por diferentes sujetos relacionados con el hecho artístico.⁷ En este sentido analizaremos primero las transferencias de carácter conceptual y finalmente las terminológicas, centrándonos en desarrollos e influencias de otras lenguas europeas.

Los conceptos de sublime, belleza y gusto como ejes de la estética y literatura artística del siglo XVIII

La teoría artística española de la segunda parte del siglo XVIII es deudora en gran medida de la literatura italiana, tal y como hemos manifestado en párrafos anteriores, aunque no es menos cierto que, en cuanto a las sistematizaciones conceptua-

les, no escapa a la influencia francesa.⁸ En el país vecino, en torno al Neoclasicismo por una parte y a la Enciclopedia por otra, existen una serie de escritos de diferente procedencia y autoría que no pueden ser obviados, y que en ocasiones, son elaborados por personajes poco conocidos.

El concepto de sublime aparece en los textos de comienzos del siglo XVIII francés, como lo demuestra el *Traité du sublime* (1708) de Silvain, que si bien fue ignorado en los escritos contemporáneos de su época, fue más tarde reivindicado por Jaucourt en el artículo "Sublime" de la *Enciclopedia*. Silvain⁹ va más allá de lo puramente estético en su tratamiento del concepto de sublime y lo lleva al terreno de la religión, o más exactamente de la apologética. La modernidad de este texto está paradójicamente unida a la interpretación cristiana que conduce a hacer de lo sublime el testimonio por excelencia de la subjetividad. Muestra que lo sublime no está exclusivamente ni en los discursos ni en los objetos y analiza el papel esencial que juega el dominio de sí mismo, y, es aquí donde se anticipa a Kant, colocando lo sublime fuera de nosotros, como una causa ocasional de nuestras ideas, para a continuación oponer firmemente el poder de la razón al más alto poder de los sentidos. Silvain atribuye a lo sublime connotaciones fundamentalmente espirituales tal y como él mismo dice "*Du mouvement de l'âme nécessaire à la transmission du sublime*". No obstante lo sublime no se reduce a una mera emoción, ya que siguiendo a Locke y a casi toda la tratadística del siglo XVIII, existe una relación entre impresiones e ideas. En este sentido la modernidad de Silvain se centra en rebelarse contra toda teoría del método, o lo que él llama "*manière*", lo que trae como consecuencia negar el poder de las reglas cuyo gran codificador es Boileau en el *Art Poétique*.

Ya en el ámbito de la tratadística española, los autores se refieren a lo sublime desde diferentes perspectivas conceptuales y lingüísticas, a veces de difícil aplicación a las Bellas Artes.

Esteban de Arteaga, al igual que los estetas ingleses, se muestra contrario al concepto clasicista de lo sublime, sin embargo es coherente con su posición crítica respecto a la filosofía platónica y va más allá de la interpretación clasicista del tratado pseudo-Longino, *Sobre lo Sublime*. Gran parte de las alusiones al concepto de lo sublime que realiza Arteaga se encuentran en su obra *Le Révolutionnaire*, manteniéndose dentro de un ámbito retórico, asimilado a todo lo que se parece a tragicidad, elevación, religiosidad, belleza, y en general sentimientos que aluden a la "grandeza de espíritu". Esto no quiere decir que no conociera las teorías contemporáneas al respecto, más bien como afirma Fernando Molina se debe al casi nulo interés que tenía sobre el mundo medieval, asociado con frecuencia al fanatismo religioso.¹⁰ El mismo autor señala que en *La belleza ideal* es donde aparece el concepto de sublime de forma muy reduccionista, siempre relacionado con lo infinito, inmenso y eterno, como producto del hacer de un ser sobrenatural cuya consideración nos hace pequeños.¹¹

Si lo sublime en Arteaga está más ligado a cuestiones literarias que artísticas, no sucede así con Mengs, que en su carta dirigida a D. Antonio Ponz, publicada por Azara, asocia el concepto de sublime a una clase de estilo que muestra calidades superiores a las de la propia naturaleza y que se presenta como severo y grave.¹²

En Mengs no hay contradicciones entre la teoría y la práctica. En la primera hay una fuerte influencia del idealismo platónico, interpretado a la luz de su fe cristiana, pero que al mismo tiempo tiene algunas reminiscencias leibnizianas, posiblemente recibidas a través de su amigo Winckelmann, así como aspectos empírico-sensistas de la filosofía de la época, lo que le coloca en el punto neurálgico de las contradicciones del Neoclasicismo español.¹³

En la definición de belleza en la literatura artística del siglo XVIII, se cruzan diferentes líneas conceptuales. Por una parte se encuentran los textos de

⁸ GARCÍA MELERO, José Enrique. "Literatura sobre las artes figurativas durante la Ilustración". En: *Literatura Española sobre Artes Plásticas*. Madrid, Encuentro, 2002, I, pp. 241-282, p. 243.

⁹ SILVAIN. *Traité du sublime*. París: Saltkine (Genève), 1972 (1732), I, cap. II, pp. 122-123.

¹⁰ MOLINA CASTILLO, Fernando. "Lo bello y lo sublime en la estética de Arteaga". *Cuadernos sobre Vico*, 1999-2000, n° 11-12, pp. 235-252.

¹¹ MOLINA CASTILLO, Fernando, 1999-2000 (nota 10), pp. 244-245.

¹² AZARA, Joseph Nicolás. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara del Rey, Publicadas por D. Joseph Nicolás de Azara. Caballero de la Orden de Carlos III. Del Consejo de S. M. en el de Hacienda, su Agente y Procurador general en la Corte de Roma*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780 (ed. Princeps), p. 205.

¹³ LEÓN TELLO, Francisco José. "Antonio Rafael Mengs y el Neoclasicismo Español". *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, n° 61, pp. 3-9.

influencia cartesiana como el *Traité du Beau* de Jean-Pierre Crousaz, publicado en 1715 y 1724, que define la belleza como una mezcla de sentimientos e ideas, para después distinguir desde una posición más analítica dos tipos de placer, producidos por dos tipos de belleza, una intelectual y otra sensible, tradicionalmente opuestas desde Platón. Pero lo que realmente aporta Crousaz es la puesta en valor de la subjetividad, es decir, un mismo objeto puede agradar o no agradar.¹⁴ La influencia de sus escritos en la segunda parte del siglo XVIII se centra en el aspecto intelectual de la definición y lo coloca en el centro del conflicto de las ideas en el siglo de las luces, tal y como ha estudiado Jacqueline E. de La Harpe.¹⁵

La impronta cartesiana se encuentra también en los escritos del jesuita Yves-Marie André a través de divisiones y subdivisiones que concluyen en la definición que hace Diderot, "(...) bello, fuera de mí, es todo aquello que contiene en sí algo que excite en mi entendimiento idea de relaciones: y con relación a mí, todo lo que excita esta idea (...)".

El padre André representa un paso intermedio hacia las restricciones radicales del Neoclasicismo. Es una de las figuras de su tiempo que defiende la libertad de pensamiento y la tolerancia. En sus escritos divide la belleza en tres clases, pero sobre todo, insiste en la aplicación de estas tres facetas de la belleza a las artes plásticas. El primer tipo de belleza lo relaciona con la regularidad, el orden y la proporción de las cosas, que el hombre percibe haciendo uso de su sentido común. El segundo tipo es la belleza natural, pictórica o coloreada que introduce el Creador en su obra, convirtiéndose en artista modelo de la creación. El tercer tipo de belleza es la llamada arbitraria o artificial, que se encuentra en algunas obras artísticas y en la propia naturaleza. La idea de que la naturaleza procede de la creación divina, una vez asociada a las

obras artísticas, le sirve para explicar la seducción que producen algunos objetos desprovistos de valor intrínseco, pero que tienen una situación de ventaja a través de una especie de belleza adicional, como sugieren los empiristas ingleses que André no cita nunca.

Ya en el terreno de la literatura artística española, en la segunda parte del siglo XVIII, predomina el género erudito, siempre condicionado por las reglas del buen gusto, codificadas por Mengs, en el contexto académico del neoclasicismo. Gran conocedor del arte de la Antigüedad, había presenciado parte de las excavaciones de Herculano y Pompeya y a la vista de esos ejemplos, elabora un canon de belleza, repetido hasta la saciedad por los artistas de la época.¹⁶

El *Tratado de Belleza* de Mengs,¹⁷ es el texto normativo más importante del clasicismo dieciochesco, que tiene una traslación práctica en su obra *El Parnaso*,¹⁸ donde pone en valor, como hacer arte a partir de una concepción estética de lo sublime. Esta pieza resume todo el ideario artístico y estético de Mengs.

En la teoría de la belleza de Mengs se entrecruzan varios referentes de origen clásico como son, la naturaleza, su elección y posterior imitación por parte del artista. Imitación no de forma literal sino como superadora de la belleza. Imitación idealizada que se remonta a la Antigüedad, pero que Mengs aconseja hacer de acuerdo con la "razón ilustrada", más "sistemática y deductiva".¹⁹ Sus fuentes se remontan a Platón, Cicerón y San Agustín, que basándose en Platón, escribió un *Tratado de Belleza*, ya desaparecido, donde el concepto de belleza se perfila como una correspondencia entre las partes y el todo: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*.

La difusión de los escritos de Mengs (fig. 2) en España corre a cargo del diplomático e ilustrado Jo-

¹⁴ CROUSAZ, Jean Pierre. *Traité du Beau*. París: Saltkine (Genève), 1970 (1717).

¹⁵ LA HARPE, Jacqueline E. *Jean-Pierre de Crousaz et le conflit des idées au siècle des lumières*. Genève, Droz et Lille: Giard, 1955, p. 98.

¹⁶ ÁGÜEDA VILLAR, Mercedes. "El ideal de belleza en Mengs-Bayeu-Goya". *Archivo Español de Arte*, 1982, tomo 55, n° 217, pp. 30-37, p. 30.

¹⁷ MENGES, Anton Raphael. *Tratado de Belleza*, Dirección General de bellas artes y archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia: Ed. Novograf, Colección Tratados, 1989, pp. 46-88.

¹⁸ *El Parnaso*, es una pintura al fresco para la decoración del techo de la sala o el Salón Casino de Villa Albani en Roma, propiedad del cardenal Alessandro Albani, protector de Winckelmann. Esta Villa fue proyectada en 1745 y finalizada en 1763. La villa constituyó el depósito de la valiosa colección de obras de arte del cardenal. Sus antigüedades fueron catalogadas por Winckelmann.

¹⁹ GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. "La fundación disciplinar de la Historia del arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs". *Liño*, 1991, n° 10, pp. 221-235.

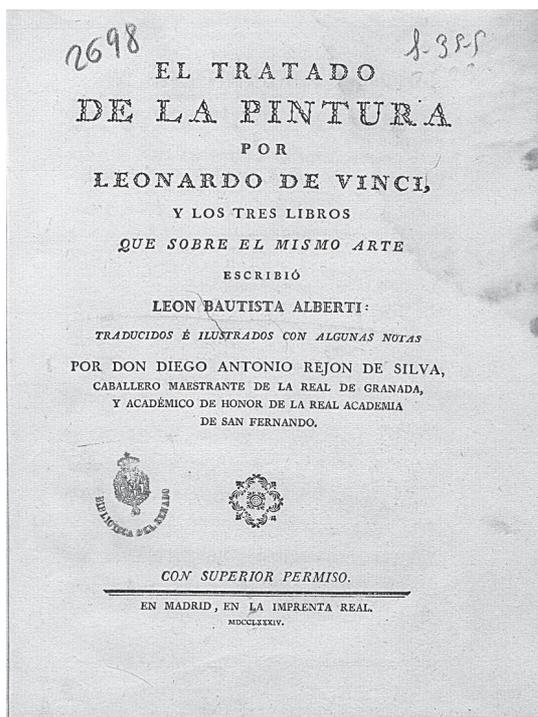


Fig. 2. *Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, traducido por Diego Antonio Rejón de Silva (editio princeps de la Biblioteca del Senado de España).

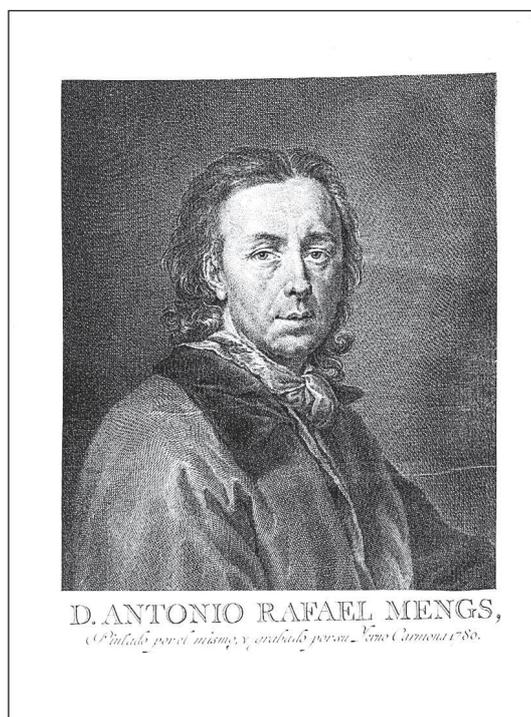


Fig. 3. Retrato de Antonio Rafael Mengs grabado por Antonio Carmona en 1780 que se encuentra en *Obras de Antonio Rafael Mengs...* publicadas por José Nicolás de Azara (editio princeps de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia).

sé Nicolás de Azara²⁰ que publica una antología de textos titulada, *Obras de Antonio Rafael Mengs*, primer pintor de Cámara del Rey con ediciones en 1780 y 1797 (fig. 3), en la que además del aspecto recopilatorio, hay consideraciones críticas sobre la belleza y la forma de considerar su existencia. También se detiene en explicar la diferencia entre la belleza y el agrado, el gusto en la pintura, la causa del deleite de la belleza en las artes y la clase de cosas que necesita el pintor para escogerlas. Todo ello constituye un itinerario que como dice García Melero:

(...) comienza con el concepto de perfección para derivar en el gusto; pero pasando antes y siempre a través de la belleza. De interés resulta la relación que establece entre Dios y las matemáticas al consi-

*derar la perfección en calidad de un punto matemático que contiene en sí todas las propiedades y atributos celestiales. La belleza era en su opinión la perfección de la materia, por lo que distinguió entre la visible y la invisible, que aunque no es vista, el alma la siente y comprende. De aquí que sea Dios la fuente y el manantial de todo lo perfecto (...).*²¹

Seguidor de Mengs y profundo conocedor de los escritos de Winckelmann y Lessing, es Esteban de Arteaga, jesuita expulsado y amigo de Azara, ya mencionado en este trabajo. *Sus Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de la imitación*, publicadas en Madrid en 1789²² (fig. 4), representan en la literatura artística española, el enlace entre las estéticas de los siglos XVIII y XIX.²³ La intención de

²⁰ NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora. "José Nicolás de Azara, excelente representante en Italia del pensamiento ilustrado español de talante más europeísta". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1985, n° 20, pp. 123-125; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. "José Nicolás de Azara, representante en Italia del pensamiento ilustrado español". *Academia*, 1982, n° 54, pp. 239-276; GÓMEZ ROMÁN, Ana María. "José Nicolás de Azara en Italia: el educado en Parma en los siglos XVIII-XIX". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1996, n° 27, pp. 85-93.

²¹ GARCÍA MELERO, José Enrique, 2002 (nota 8), p. 254.

²² ARTEAGA, Esteban de. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de la imitación*. Madrid: Antonio Sancha, 1789 (ed. Princeps), p. 10.

²³ PASTOR PÉREZ, Miguel Ángel. "Post-Reflexiones arteguianas: análisis de la belleza ideal". *Cuadernos sobre Vico*, 1997, n° 7-8, pp. 333-553.

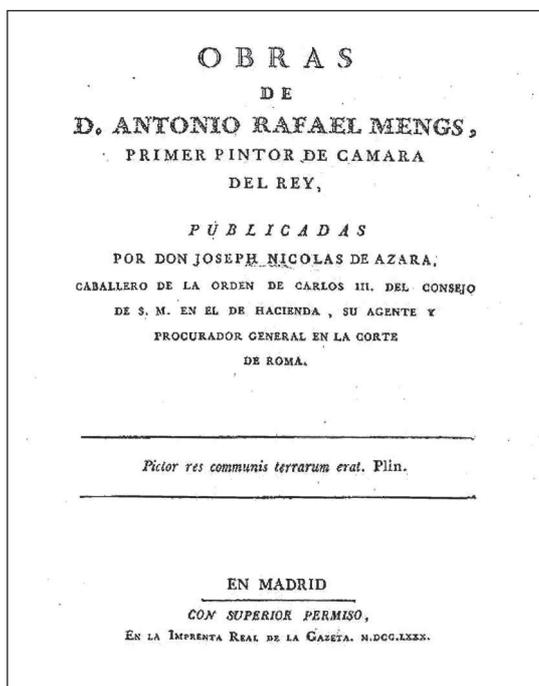


Fig. 4. *Obras de Antonio Rafael Menges...* publicadas por José Nicolás de Azara (editio princeps de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia).

Arteaga era escribir una obra de carácter enciclopédico mucho más sistematizada que la de Menges y que no fuera únicamente útil para las artes visuales, sino que constituyera un sistema organizado sobre lo bello y la imitación, extensible a todas las artes. Su concepto de la belleza es el resultado de un proceso comparativo y abstracto de las perfecciones de los individuos, después de haberse realizado una selección previa. Para él la obra de arte es, "el producto conjunto de la realización hermosa de un idea bella previa", dándole la misma importancia al inventar que al hacer,²⁴ cuestión que había sido tratada anteriormente por Diderot en su crítica del "Salón" de 1767.²⁵

Arteaga lo que pretende es definir la belleza ideal como visualización del arquetipo del artista que puede presentar lo feo como hermoso ante los ojos del espectador. Si bien el concepto de belleza ideal es de origen platónico, es a partir de 1672 cuando según Batllori²⁶ se asimila al campo de la estética. Arteaga lo que hace es alejarse del determinismo neoclásico en cuanto a la consideración de la belleza como algo absoluto y universal, y se inclina por considerar que cualquier manifestación de la naturaleza puede transformarse en bella por el genio del artista.²⁷ En realidad la teoría de Arteaga se dirige más bien a apreciar el arte como tal, en cuanto éste afecta a la sensibilidad y la imaginación del hombre.²⁸ Así pues pretende contemporizar y asumir que:

*(...) no solo la fantasía produce lo ideal sino que incluso la observación de la naturaleza, que de alguna manera está siempre presente en el artista y en el proceso creador, la realidad es que frente al clasicismo preceptista cartesiano que sustentan estas críticas a lo ideal, y que se basaba en la consideración del gusto y la belleza como universal e inmutable (...).*²⁹

Al hilo de la última línea de la cita anterior, en la que se atribuye a la belleza y el gusto cualidades universales e inmutables, ligados a la teoría cartesiana, la estética del siglo XVIII se plantea la elaboración de un concepto del gusto relacionado con la percepción de la belleza artística.³⁰ De hecho el gusto se configura como: "un concepto clave para superar el clasicismo cartesiano propio del siglo XVII", en palabras de M^a José Rodríguez Sánchez de León,³¹ para transformarse en una cualidad estética, aplicable a las artes y las letras.

A la hora de teorizar sobre el gusto, el ideario estético del siglo XVIII se configura en torno a la conveniencia de explicar la mediación del gusto en la captación de la belleza artística.³² A este respecto la literatura artística francesa a través de los

²⁴ GARCÍA MELERO, José Enrique, 2002 (nota 8), p. 259.

²⁵ CHOUILLET, Jacques. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. París: Armand Colin, 1973, II, p. 485.

²⁶ BATLLORI MUNNÉ, Miquel. *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos, 1996, pp. 21-22.

²⁷ PASTOR PÉREZ, Miguel Ángel, 1997 (nota 23), p. 350.

²⁸ RUDAT, Eva María. *Las Ideas estéticas de Esteban de Arteaga*. Madrid: Gredos, 1971, p. 284.

²⁹ PASTOR PÉREZ, Miguel Ángel, 1997 (nota 23), p. 351.

³⁰ VV.AA. *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. Valencia: MuVIM, 2005, p. 133; JACOBS, Helmut C. *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2001, pp. 167-260.

³¹ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José. "La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII". *Res publica*, 2010, n° 23, pp. 37-55.

³² RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, 2010 (nota 31), p. 39; LAFARGA, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, pp. 239-260.

textos de Batteux,³³ inmersos en el pensamiento clasicista más ortodoxo, se decantan por un modelo del gusto asimilado a la imitación de la naturaleza y a las leyes que se encuentran en ella, por lo que une las reglas del arte y el buen gusto. Sin embargo para el clérigo irlandés H. Blair, el gusto es una facultad común a todos los hombres, por lo que posee un carácter universal. Esto último se centra más en el sujeto y su propensión natural a la percepción de las obras bellas.³⁴

En la segunda mitad del setecientos se consolida el concepto de buen gusto como forma de organizar la belleza de la naturaleza. En este sentido Batteux mantiene que las reglas del arte forman parte del buen gusto, término que se puede considerar desde el punto de vista racional, emocional, social, ético o individual. El buen gusto como concepto se convierte, de este modo, en el nuevo eje de reflexión que une la belleza ideal con la belleza sensible, la sensibilidad con la ética y el arte con las sociedades cultas.

El propio Batteux a partir de una serie de contraposiciones,³⁵ entre lo espiritual y lo material, elabora una especie de dicotomías de carácter práctico que le llevan a formular un concepto del gusto como la facultad capaz de poner de manifiesto si la naturaleza bella está mal o bien imitada. Esto implica un juicio de comparación y contradice la separación establecida entre el ejercicio del gusto y el de la inteligencia. En realidad lo que persigue es una búsqueda verdadera sobre el arbitraje posible del sentimiento, sobre la existencia o no de una “voz de la naturaleza”, sobre el lugar del gusto en el amor propio o más bien el amor a todo lo que nos rodea.

Mengs, en sus *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la Pintura*, hace una verdadera historia sobre los orígenes de esta voz en el arte, su explicación, su reglas y su historia, para concluir con instrucciones a los pintores para adquirir el buen gusto. Así pues, el origen de esta voz se encuentra en la percepción de la perfección a través de los sentidos y su explicación tiene que ver con la práctica, de manera que cada cosa que los ojos ven, mueve los nervios del sentido.

El gusto puede ser grandioso, mediano, pequeño y bello. Pero cualquiera que sea su acepción, influye en la elección del pintor, no solo de los objetos, sino también de los colores, puesto que todo aquello que dilata los nervios ópticos fatiga la vista. Es necesario combinar el gusto con la imitación, teniendo en cuenta que la imitación es la primera parte de la pintura.

Continúa con la “manera” como contraria al buen gusto, puesto que es una especie de mentira a través de la que se omiten muchas partes o se inventan otras. Para Mengs, la historia del buen gusto comienza en la antigua Grecia donde consideran al hombre como la más digna obra de la naturaleza. Tiene su periodo de decadencia cuando los artifices empiezan a trabajar a modo de artesanos, hasta llegar a Giotto, que es el primero que intenta sacar a la pintura de esa barbarie. Todos los que vivieron antes de Corregio, Rafael y Tiziano no buscaron más que la imitación, sin saber que cosa era el gusto, lo que hace que sus cuadros sean un verdadero caos. Miguel Ángel elevó la pintura hasta la elección y de ella nació el buen gusto en el arte. Los tres pintores antes mencionados escogían imperfectamente y se aplicaban a una parte singular. Rafael escogió la expresión y la halló en la composición y el diseño, Corregio buscó lo agradable de las formas a través del claroscuro y Tiziano abrazó la apariencia de verdad que se halla en los colores.

Concluye con instrucciones a los pintores para adquirir el buen gusto y recomienda dos caminos para conseguirlo. El más difícil es escoger lo sutil y bello de la naturaleza, y, el más fácil estudiar las obras cuya elección ya está hecha. Los antiguos llegaron a la perfección y al buen gusto por el primer camino y, la mayor parte de los modernos por el segundo, a excepción de los tres nombrados que constituyen el eje principal de sus reflexiones.

La crítica contemporánea fue muy dura con las teorías de Mengs. Menéndez Pelayo le dedica un párrafo muy extenso en el que no le deja en buen lugar, acusándole de mantener un eclecticismo vulgar.³⁶ Tampoco se queda corto Gayá Nuño, cuando habla de los escritos de Mengs como mis-

³³ Sobre la teoría del gusto en Francia: FRANZINI, Enrico. “Il gusto in Francia dal Gran Secolo alla rivoluzione”. En: RUSSO, Luigi (ed.). *Il gusto. Storia di una idea estetica*. Palermo, Aesthetica Edizioni, 2000, pp. 11-12; Cit. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, 2010 (nota 31), p. 42.

³⁴ Cit. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, 2010 (nota 31), p. 43.

³⁵ SAINT GIRON, Baldine, 1990 (nota 3), p. 92.

³⁶ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. “Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII”. *Historia de la ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC, 1972, I, p. 1125.

celéneas llenas de arbitrariedades. Pero lo cierto es que las teorías del artista alemán gozaron en su tiempo de un gran consenso en Europa, a pesar de su dogmatismo, en alguna ocasión confrontado por su amigo y admirador Azara.³⁷

Los conceptos de imitación, invención y composición en la teoría y práctica artística del Neoclasicismo español

En las poéticas del setecientos español, sobre todo a partir de la segunda mitad, algunos tratadistas españoles comienzan a poner en duda la validez de la imitación, oponiendo en el terreno de la poesía este concepto al de invención. Sin embargo en la literatura artística, conviven ambos conceptos, relacionándose habitualmente con la composición.³⁸ Al hilo de esta última afirmación y en el entorno de la *Enciclopedia*, se producen una serie de interrogantes, partiendo de términos problemáticos de equivalencia y oposición. Y decimos problemáticos, ya que cabe saber, si los términos que componen estos listados son contrarios o contradictorios, irreductibles el uno al otro o complementarios. La otra cuestión a plantear es ¿qué términos de una misma columna se relacionan o condicionan entre sí?³⁹

Naturaleza	≠	Arte
Verdad	≠	Ficción
Pasión	≠	Razón
Genio	≠	Gusto
Sublime	≠	Bello
Boceto	≠	Acabado
Poesía	≠	Técnica

A la vista de los términos incluidos en la serie, nos damos cuenta de que no se puede sostener que la naturaleza es al arte como la verdad a la ficción, bajo pena de excluir el arte de la verdad. Verdad y ficción pueden ser compatibles tanto en la naturaleza como en el arte. Podemos decir que un arte particular e históricamente determinado, puede ser falso, ficticio y amanerado, pero el arte en general se considera dentro de la esfera de la verdad. Pero ¿cuál es esa verdad en la estética del

XVIII? La verdad, el hombre y el genio se encuentran en la naturaleza. Para Quatremère de Quincy, el arte humano imita al arte divino y se nutre de las leyes de la naturaleza. Sin embargo Silvain y Diderot consideran que el arte produce un tipo de "quasi-objetos", que nada tienen que ver con la naturaleza en sentido fenomenológico. Esto nos muestra cuán incierto es el término naturaleza y por consiguiente su imitación en las especulaciones del siglo XVIII.

Los teóricos españoles relacionan el concepto de imitación con la belleza ideal contenida en la naturaleza. Para Esteban de Arteaga,⁴⁰ la imitación bien ejecutada aumenta el placer de los objetos y su correcta representación, debe excitar el ánimo de quien los observa y producir efectos análogos a los de la presencia física. Se diferencia de la copia en que no produce una semejanza absoluta con el objeto representado, sino la que es capaz de reproducir la materia de la que está hecho. Las artes no imitan la naturaleza así a secas, sino la naturaleza bella, lo que significa que las artes imitan siempre lo bello y jamás lo feo, ya que su fin es hacer agradable todo lo que imitan. Considera la naturaleza como el conjunto de seres que forman el universo, como el archivo de todas las perfecciones cuya belleza es inagotable, para concluir que el único que puede imitar la naturaleza es el artífice a pesar de sus limitaciones.⁴¹

Sin embargo desde el punto de vista del artífice, Arteaga propone cuatro grados de imitación:

*(...) El primero, inferior á todos, es el que imitando á la naturaleza, no llega á expresarla como ella es. El segundo, el que copia como es ni más ni menos. El tercero, el que recoge las propiedades de varios objetos para reunirlos en uno solo. El cuarto, el que perfecciona su original, dándole atributos ficticios sacados de fábulas recibidas, ó de la propia imaginación (...).*⁴²

Y añade como conclusión:

(...) En lo que llevo referido he probado, sino me engaño, con la evidencia posible las proposiciones si-

³⁷ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975, p. 122.

³⁸ CHECA BELTRÁN, José. "El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII". *Anales de Literatura Española*, 1991, nº 7, pp. 26-48.

³⁹ SAINT GIRONS, Baldine, 1990 (nota 3), p. 83.

⁴⁰ ARTEAGA, Esteban de, 1789 (nota 22), pp. 1-37.

⁴¹ LEÓN TELLO, Francisco José; SANZ SANZ, Virginia M^a Mercedes. "La teoría del arte como imitación en el pensamiento estético de Arteaga". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1993, nº 6, pp. 412-422; MOLINA CASTILLO, Fernando. "Bibliografía razonada y comentada de Esteban de Arteaga y de los estudios de su obra". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1999, nº 75, pp. 113-145.

⁴² ARTEAGA, Esteban de, 1789 (nota 22), p. 64.

güentes. 1ª Que el objeto de las artes imitativas es imitar la naturaleza. 2ª Que este objeto debe ser la imitación, y no la copia. 3ª que la naturaleza imitada debe ser bella, y en qué sentido se debe entender la Belleza. 4ª que por lo común no hay individuo creado en la naturaleza que contenga todos los atributos de la Belleza. 5ª que lo que es bello en un género de imitación, puede ser feo en otro; y por el contrario, que los objetos disformes en un sentido pueden con oportuna traslación convertirse en bellos. 6ª que dicha traslación, ó conversión, es obra del arte del artífice (...).⁴³

Mengs en sus *Reflexiones* combina el gusto con la imitación. Defiende la práctica sobre la teoría, tanto para los pintores principiantes como para los experimentados. En la misma línea se encuentra el pensamiento estético de Rejón de Silva, que considera que se "puede superar a la Naturaleza en la Belleza".⁴⁴

Por su parte Mayans, como buen ilustrado con preocupaciones pedagógicas, inscribe el concepto de imitación en la propia definición de la pintura que para él, es un arte que enseña la manera de imitar las cosas que se ven. Sin embargo la imitación constituye el último esfuerzo para engañar a la vista, porque si una pintura es perfecta es porque engaña y no hacen falta reflexiones accesorias para distinguir la verdad de la mentira⁴⁵ (fig. 5).

Preciado de la Vega, bajo el pseudónimo de Parrasio Tebano escribe en su *Arcadia Pictórica. En sueño, Alegoría o poema prosaico sobre la teórica y Práctica de la Pintura*, bajo la forma de clases separadas, todo lo que los jóvenes artistas deben saber y cómo deben avanzar en sus conocimientos teórico-prácticos según la buena Escuela Romana. El autor explica su metodología comparándola con la de los *Diálogos* y en forma de soneto, define la imitación como selección de las cosas bellas que se hallan en la naturaleza.⁴⁶

Los diccionarios publicados en el setecientos también se hacen eco de estos conceptos, sintetizando o añadiendo contenidos a las definiciones terminológicas. Uno de los dos diccionarios artísticos

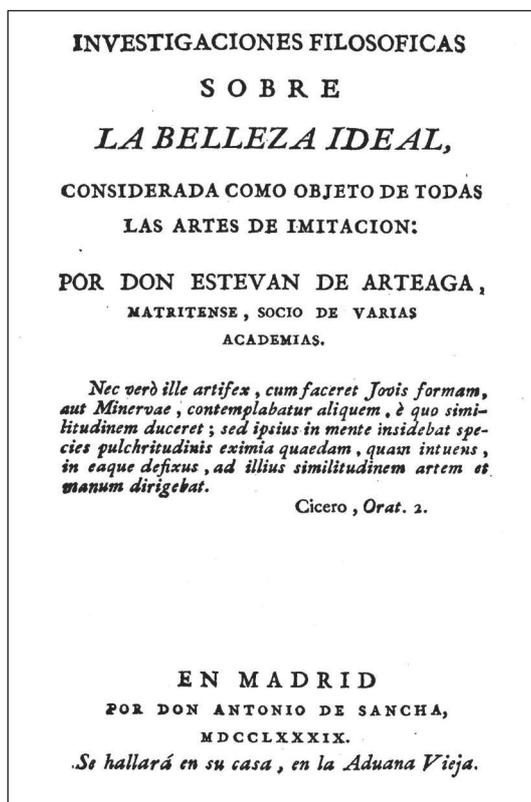


Fig. 5. Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de la imitación*, publicadas en Madrid en 1789 (editio princeps de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia).

más importantes de la época, *La Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o diccionario Manual de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado*⁴⁷ de Francisco Martínez, cuyo contenido además de la pintura, escultura y arquitectura, incluye otros ámbitos artísticos como la mitología, la numismática o la iconografía. El otro es el de Diego Rejón de Silva que escribió esta obra desde una perspectiva clasicista y neoclasicista, con un lenguaje claro y directo, lo que le convierte en pionero en su género. Ambos diccionarios se pu-

⁴³ ARTEAGA, Esteban de, 1789 (nota 22), p. 65.

⁴⁴ PEÑA VELASCO, Concepción de la. "Fatigas y desvelos de la pintura". *Revista electrónica de Estudios Filológicos*, 2003, nº 3, pp. 1-12. En <<http://www.um.es/tonosdigital/znum6/peri/peri.htm>> (13-VIII- 2012).

⁴⁵ MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1864, p. 65.

⁴⁶ PARRASIO TEBANO, *Arcadia Pictórica en sueño, Alegoría o poema prosaico sobre la teórica y Práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Tebano, Pastor Arcade de Roma, dividida en dos partes: La primera que trata de lo que pertenece al dibujo, y la segunda del colorido*. Madrid: Don Antonio de Sancha, 1789, se hallará en su casa en la Aduana Vieja (ed. Princeps), p. 292.

⁴⁷ MARTÍNEZ, Francisco. *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado &c. Con la descripción de sus más principales asuntos: Dispuesto y recogido de varios autores, así Nacionales como Estrangeros, para uso de la Juventud Española. Por el Doctor Don Francisco Martínez, presbítero, Dignidad de la Santa Iglesia de Pamplona*. Madrid: Viuda de Escribano, 1788 (ed. Princeps), p. 229.

blican en 1788 y presentan la misma estructura. Pero tienen alguna diferencia en cuanto a concepción, el de Rejón es más técnico y muy fiel a Palomino y el de Martínez, más cultural, con fuentes italianas y francesas.

Martínez considera la definición del concepto de invención unido al de composición. La invención para este autor consiste en la selección de los objetos que deben entrar en la composición del asunto que el artista quiere pintar. Continúa diciendo que el emblema de la invención es el busto de Minerva, para concluir con el cuidado que hay que tener con los objetos que se introducen en un cuadro para que todos contribuyan a la expresión y carácter del tema. Para la composición, utiliza un lenguaje más práctico que teórico, definiéndola como la primera parte de la pintura que a su vez comprende la invención y la disposición. A continuación describe los pasos que hay que seguir para llevarlas a buen fin.⁴⁸ Todo ello impregnado del carácter normativista de la teoría española del periodo, construida en el entorno de la Academia, en la que se dice al artista como tiene que hacer las cosas, sin dejar ningún resquicio a su voluntad o "imaginación".

Rejón de Silva utiliza dos definiciones de invención, y en ambas su referente es Palomino al igual que en el resto de su obra. En la primera definición cuando habla de la invención como parte de la composición, es donde confluye con el texto de Martínez, para continuar diciendo que es la idea general de cómo se tiene que representar el asunto. En el caso del concepto de composición, lo considera como el modo de ordenar, colocar y disponer debidamente las figuras y demás objetos

del cuadro.⁴⁹ El mismo autor en otra obra titulada *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*,⁵⁰ siguiendo un esquema similar al de Watelet,⁵¹ ordena la obra en tres cantos en los que se refiere al dibujo, composición y colorido, como las partes esenciales de la pintura.⁵² En el segundo canto alude a la composición como parte de la invención, poniendo de manifiesto la dependencia entre los dos conceptos como sucede en la mayoría de la literatura artística de la época.

Parrasio Tebano⁵³ en el aula VIII⁵⁴ (fig. 6), trata la invención y composición conjuntamente, siguiendo la línea argumental de otros escritos de la época. Para Moffitt,⁵⁵ la Arcadia... es un típico texto del siglo XVIII que utiliza directamente fuentes de autores clásicos y al mismo tiempo se sirve del tope del *ars memoriae*. El modelo literario es una especie de museo o pinacoteca visto en un sueño del que se sirven los estudiantes para memorizar todo lo necesario para la práctica de la pintura.⁵⁶

Reconoce lo difícil de la composición, para más adelante mostrar la necesidad de dictar normas que los estudiantes puedan seguir para saber lo que hacer y lo que no. Divide la composición en dos partes, invención y disposición, correspondientes a la elección o invención de los objetos, para después situarlos o disponerlos. Si bien la invención aparece reducida a un acto de elección, la composición se materializa en tres maneras según el asunto representado, así pues puede ser histórica, alegórica y mística. La disposición contiene seis partes que son la distribución de los objetos en general, los grupos, la elección de las actitudes, el contraste, el partido de paños y pliegues y el efecto del conjunto.⁵⁷ Esta clasificación coincide casi li-

⁴⁸ MARTÍNEZ, Francisco, 1788 (nota 47), p. 81.

⁴⁹ REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, 1784 (nota 4), p. 67.

⁵⁰ REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1985, p. 29. Reprod. Facs. de la edición de Segovia, Imprenta Antonio Espinosa, 1786.

⁵¹ SAINT GIRONS, Baldine, 1990 (nota 3), p. 156.

⁵² PEÑA VELASCO, Concepción de la, 2003 (nota 44). En: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum6/peri/peri.htm>> (14-VIII-2012).

⁵³ Si bien Preciado de la Vega ha sido más valorado como intelectual o por su actividad en la Academia Española en Roma, también desarrolló una amplia actividad como pintor. Vid. CERNUDELLA i CARRÉ, Rafael. "Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega". *Locus Amoenus*, 1997, n° 3, pp. 98-122; URREA, José. "Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1999, LXXV-LXXVI, pp. 367-386; RAMALLO ASENSIO, Germán. "Aportaciones a la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma". *Laboratorio de Arte*, 1999, n° 12, pp. 293-300.

⁵⁴ PARRASIO TEBANO, MDCCXXXIX, (nota 46), p. 103.

⁵⁵ MOFFITT, John F. "La Arcadia Pictórica (1789) of Preciado de la Vega and the Ars Memoriae (for W.S. Heckscher)". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1986, n° 23, pp. 27-34.

⁵⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del arte español*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1941, V, pp. 227-239.

⁵⁷ PARRASIO TEBANO, MDCCXXXIX, (nota 46), pp. 103-112.

teralmente con la que Francisco Martínez hace en su *Diccionario*.⁵⁸ Algunas diferencias entre ambos textos son, que Martínez alude al movimiento del ropaje en la parte quinta y que incluye una serie de especificaciones en cuanto al resultado de la disposición.⁵⁹

Mengs en su carta a D. Antonio Ponz, recogida por Azara, considera la invención y la composición siguiendo la línea argumental de la literatura de la época. Reconoce en la invención el talento del artífice para explicar el principal objeto de su pintura sin acudir a los excesos. Es la primera idea de una obra y no la debe perder de vista el artista hasta la conclusión. No basta que el pintor tenga buenas ideas y que sepa llenar el lienzo con muchas figuras, si éstas no sirven para explicar el asunto representado. A continuación remata el proceso hablando de la composición, como el arte de juntar con buen método los objetos elegidos por medio de la invención. Y es en la composición donde acude a sus tres artistas icono. De Rafael destaca su forma peculiar de componer, de Correggio subraya el énfasis en el efecto⁶⁰ y de Tiziano se queda con su tendencia a no tener prácticamente en cuenta la composición.⁶¹

Mayans, por su parte no define el concepto de invención, pero sí lo utiliza personificándolo en diversos autores y dedicando un espacio muy especial a El Bosco, cuya invención atribuye a su ingenio. Habla de invención moral para los que saben comprender el verdadero significado de las imágenes. En el caso de la composición, ni siquiera la nombra, pero sí dedica espacio a la disposición de la que dice: "(...) *la disposición, que es otra perfección de la pintura, es la debida colocación de todas las figuras y personas de que consta la pintura (...)*".⁶²

Analogías, diferencias y transferencias de algunos términos utilizados en el relato histórico de la literatura artística del setecientos español

Aparte de los conceptos que impregnan las grandes líneas técnico-teoréticas de la literatura artística del setecientos español, existen una serie de términos que también están en los textos, a veces

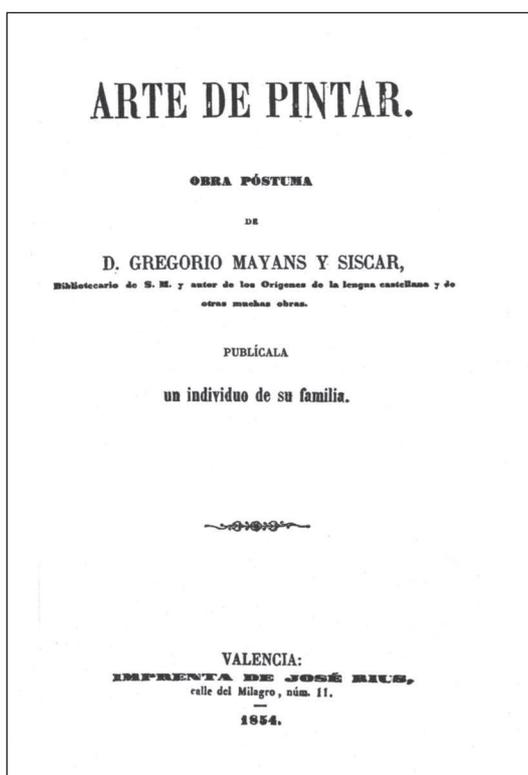


Fig. 6. *Arte de pintar*, obra póstuma de Gregorio Mayans y Siscar (1854) (editio princeps de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia).

de forma secundaria, cuya importancia está en los cambios lexicológicos y su uso en el ámbito de las bellas artes.

El término es el elemento que mejor caracteriza el lenguaje. Como unidad léxica está constituida por una denominación y un concepto. En el ámbito textual del setecientos, se crea un lenguaje técnico-artístico que reúne un conjunto de conocimientos morfológicos, léxicos y textuales, necesarios para definir los términos del lenguaje.⁶³

A la hora de definir el léxico utilizado en los textos del siglo XVIII español, podemos aplicar la misma metodología que para el lenguaje científico. Otra cosa son las especificidades de uno y otro. En este sentido se han publicado bastantes trabajos sobre la definición y las características de las len-

⁵⁸ MARTÍNEZ, Francisco, 1788 (nota 47), p. 81.

⁵⁹ MARTÍNEZ, Francisco, 1788 (nota 47), p. 82.

⁶⁰ MARÍN VIADEL, Ricardo. "La lecciones prácticas de pintura de D. Antonio Rafael Mengs". *Iconica*, 1988, nº 13, pp. 12-17.

⁶¹ AZARA, Joseph Nicolás, 1780 (nota 12), pp. 113-115.

⁶² MAYANS Y SISCAR, Gregorio, 1864 (nota 45), pp. 68-75.

⁶³ SANTAMARÍA PÉREZ, Isabel. *El léxico de la ciencia y la técnica*. En: <<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/>> (6-IX-2012).

guas de especialidad.⁶⁴ Al mismo tiempo existe la postura generalizada de que los lenguajes de especialidad se construyen a partir de variedades o registros funcionales del sistema general de la lengua.

A parte de los diccionarios mencionados en el epígrafe anterior, la existencia de deficiencias terminológicas en los ámbitos científicos y artísticos, propiciaron que Terreros y Pando⁶⁵ escribiera un *Diccionario* que contiene numerosos términos relacionados con casi todas las ramas del saber, de los oficios y de las artes liberales. El diccionario de este jesuita se puede considerar como el origen de la terminología científica y artística en nuestro país. Paralelamente el primer repertorio de la Academia⁶⁶ –el *Diccionario de Autoridades*– incorpora muchas voces de especialidad, aunque en menor medida que el de Terreros.

Para Isabel Santamaría, las unidades terminológicas son las que mejor muestran y comunican el conocimiento especializado, sobre todo porque tienen la cualidad de hacerlo de forma más sintética y eficaz. Para la elaboración de una teoría sobre los términos y su capacidad comunicativa, es necesario describir las unidades terminológicas en los textos especializados y ver cómo funcionan en su ámbito contextual. Los términos, aun siendo como las palabras, se diferencian de ellas en función de criterios pragmáticos, al ser utilizados para construir definiciones propias de las disciplinas especializadas.

En los textos de Antonio Rafael Mengs, publicados por Nicolás de Azara se incluyen una serie de términos, unas veces en el texto y otras como notas explicativas, pero que tienen un recorrido en ocasiones procedente de otras lenguas.

Azara comenta el buen gusto de Mengs a la hora de elegir y representar determinados temas y una cierta intransigencia en lo referente a su admiración por los griegos, lo que le lleva a utilizar el término *bambochada* para ridiculizar aquellos

asuntos que no se ajustan a los postulados academicistas. En una nota a pie de página explica el contenido del término *bambochada*, que se entiende como un asunto bajo y plebeyo, incluso ridículo. Corominas⁶⁷ define *bamboche*, como una especie de país en que se pintan borracheras o banquetes flamencos. *Bambochada* es una persona rechoncha o grotesca que toma prestado el término y su consiguiente contenido de la palabra francesa *bamboche*, utilizada desde 1680. Pero en el ámbito de la pintura también hay transferencias del italiano *bamboccio*, que es el apodo con que llamaban al pintor flamenco Pedro de Laar por su baja estatura. Este artista puso de moda en el siglo XVII un tipo de paisaje considerado vulgar, por esta razón se asimiló *bambochada* a pintura vulgar o de baja calidad. Rejón⁶⁸ recoge el término a través de Palomino y define *bamboche* como especie de país en que se pintan borracheras o banquetes flamencos, por lo que se entiende que Mengs tomó la definición del propio Palomino. F. Martínez⁶⁹ va más allá al definir *bambochadas* como los cuadros en que el pintor representa bailes campestres, mojigangas, figuras ridículas, borracheras, riñas y cosas semejantes. A la vista de las descripciones del término, podemos decir que en general son coincidentes en lo negativo y asimilables a cierta pintura flamenca no asumible para los defensores del clasicismo a ultranza. Igual se manifiesta Terreros y Pando en su diccionario, recogiendo los dos términos *bambochada* y *bamboche*.⁷⁰

Azara cuando habla de las obras de Mengs hechas en España, su formación y aquellas cuestiones que le colocan como referente en la actividad teórico-artística de la época, se hace eco de una queja de Mengs, referida al hecho de que su padre le obligaba a copiar estampas y esto le hacía perder originalidad, ya que los contornos del grabado son más cargados. Y es aquí donde utiliza el término derivado de *cargar*, que es una voz italiana, puesto que en español no existe este término como

⁶⁴ Más información en: LERAT, Pedro. *Las lenguas de especialidad*. Barcelona: Ariel, 1997; WÜSTER, Eugen. *Introducción a la teoría general terminológica y a la lexicografía terminológica*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada – Universitat Pompeu Fabra, 1998.

⁶⁵ TERREROS PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Madrid: Vda. de Ibarra, 1786-1793, vol. III, p. 460.

⁶⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*, 6 vols. Madrid: F. del Hierro, 1726-1739, I, p. 78.

⁶⁷ COROMINAS PASCUAL, Joan. *Diccionario etimológico crítico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1984, I, p. 483.

⁶⁸ REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788, p. 33.

⁶⁹ MARTÍNEZ, Francisco, 1788 (nota 47), p. 47.

⁷⁰ TERREROS PANDO, Esteban, 1786-1793 (nota 65), I, p. 211.

tal. En este sentido cargar una figura es señalar más allá de la verdad, las partes imperfectas y defectuosas. Por ejemplo si un hombre tiene la nariz un poco grande, hacérsela grandísima y monstruosa. De ello resulta una caricatura, esto es, una cosa ridícula. También si un contorno se hace con más fuerza de la necesaria se llama cargado. Por lo tanto considera cargado aquello que se aparta de lo simple y consecuentemente de la verdadera belleza.

Dado el origen italiano del término, no aparece en los diccionarios de la época. Ni siquiera Terremos y Pando que utiliza palabras en ese idioma lo nombra. Sin embargo Francisco Milizia en su *Arte de ver en las Bellas Artes de Diseño*, traducida por Ceán Bermúdez en 1827, utiliza el término *cargado* para describir una pintura con exceso de color.⁷¹

En la misma línea de reproche hacia las imposiciones paternas, sitúa la práctica del esmalte y la miniatura. Mengs lo considera un obstáculo por conducirle a un gusto *seco*, muy difícil de abandonar como sucede en el término anterior. Pero ¿qué es un gusto seco o pintura seca? En pintura se dice de aquellas cosas a las que les falta jugo y pastosidad. El paso rápido de una tinta a otra y las líneas demasiado rectas quitan suavidad a las cosas. Como en la miniatura se actúa con puntos, éstos no se pueden unir de manera que sea imperceptible el paso de uno a otro y por eso es tan difícil hacer una miniatura que no peque de seca. En otro párrafo el propio Mengs habla de *secadura* con respecto a la pintura de Apeles que fija la atención y el gusto de su época. Solo Francisco Martínez en su diccionario incluye el término con el significado utilizado por Azara, pero con la novedad de que también asimila el contenido a la escultura, siendo en este caso su utilización más significativa que descriptiva, cuando dice: "(...) *emplease también esta palabra en la escultura para significar que un trozo no tiene aquella ternura y aquel pastosos que se debe hacer sentir en el mármol mismos cuando está bien trabajado (...)*".⁷²

Otro término trasferido del italiano que aparece en el texto de Mengs es *gofa*. Concretamente lo utiliza para describir la cabeza de una Venus que se encuentra en las colecciones vaticanas y una

vez más acude al italiano en el que *gofa* es ordinario, ridículo y fuera de proporción. En su origen *gofa* quiere decir necio, ignorante grosero. Corominas sitúa los primeros documentos en que aparece en castellano en 1517 (Torres Navarro) y 1610 (Juan de la Cueva). En italiano el vocablo goza de mayor popularidad y se usa por lo menos desde el siglo XV y primeros años del siglo XVI (Lorenzo de Medici, Berni y Lasca). Uno de los glosarios alto-italianos del siglo XV publicados por Mussafia trae ya *zogare ai goffi*. Parece haber entrado o por lo menos haberse consolidado como voz técnica en pintura, en figura *gofa*, alrededor de 1633 en los escritos de Carducho. En el siglo XVIII el término se encuentra en Palomino y Rejón, que lo aplican a las figuras enanas y de baja estatura. Terreros y Pando recoge las dos variantes de este término *gofa* y *gofa*, utilizando los contenidos antes mencionados como son grosero, fatuo y rústico, o si se refiere a la pintura, enana o enano.

Escorzo también es un término trasferido del italiano *Scorcio*, que significa disminución y se utiliza frecuentemente al hablar de la perspectiva. Mengs en la carta a D. Antonio Ponz, cuando habla de la composición, hace una breve definición del término, referido a la pintura y lo resume como: "(...) *que no es otra cosa más que plegarse de los cuerpos (...)*". Palomino, Rejón de Silva y el *Diccionario de Autoridades* lo definen como: "(...) *Degradación de un cuerpo tuberoso ó irregular en virtud de la perspectiva (...)*", y es en esa misma línea en la que se incluye el significado de escorzo en el *Diccionario* de Terreros y Pando, aunque en este caso incluye el verbo escorzar y sus traducciones francesa, latina e italiana, así pues en francés es *accourir*, en latín *curtare*, *degradare* y *supprimere* y finalmente en italiano *accortare*, *scorciare*. Ceán en la traducción que hace de F. Milizia describe el escorzo como la forma de colocar los cuerpos en perspectiva.⁷³

El capítulo de trasferencias del italiano lo cierra el término *spassimo*, que aparece en la literatura artística del siglo XIV. En el XVI, Della Croce (1574), lo define como contracción muscular producida por la irritación del nervio motor. En general quiere decir convulsivo, que produce mucho dolor. Mengs lo utiliza al hablar de un cuadro de Rafael, *El Pasma de Sicilia*, también conocido co-

⁷¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *El Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1827. En: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, en <<http://www.rae.es>> (8-IX-2012).

⁷² MARTÍNEZ, Francisco, 1788 (nota 47), p. 366.

⁷³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, 1827 (nota 71) (10-IX-2012).

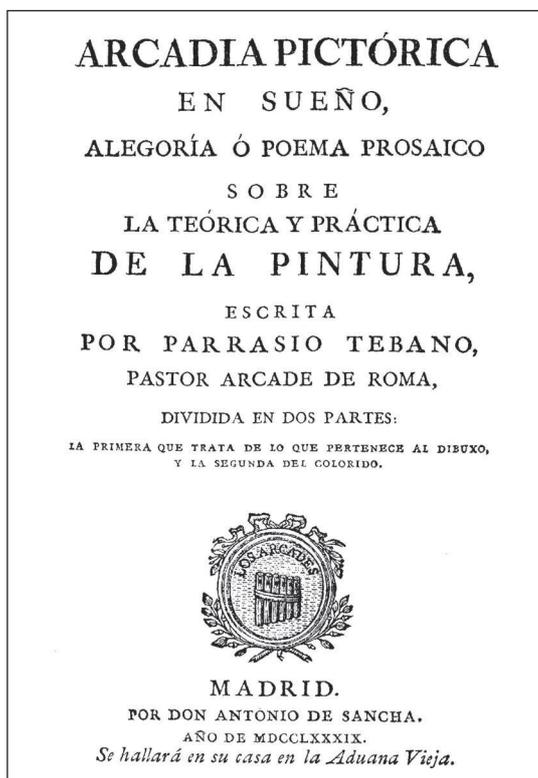


Fig. 7. *Arcadia pictórica* de Parrasio Tebano (Preciado de la Vega), 1789 (editio princeps de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia).

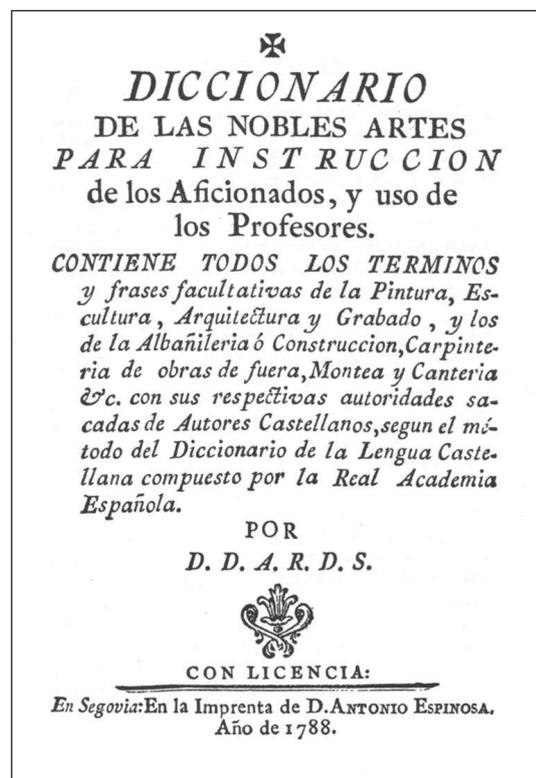


Fig. 8. *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los aficionados, y uso de los profesores* de Diego Antonio Rejón de Silva, Segovia, 1788 (editio princeps de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia).

mo *Caída en el camino del Calvario, La subida al Calvario* o *El monte Gólgota*, conservado en el Museo del Prado de Madrid y procedente de las antiguas Colecciones Reales. Lo curioso de su nombre en castellano es que deriva del lugar al que iba destinado, el convento de Santa María dello Spassimo (Nuestra Señora de las Angustias) en Palermo (Sicilia). El cuadro figura con este nombre en las fuentes antiguas desde su llegada a España. También se le conoce, en italiano, como *Lo Spasimo*. En general se utiliza tal y como lo hace Mengs para poner énfasis en el dramatismo de una escena.

Parrasio Tebano (Preciado de la Vega) también utiliza una serie de términos que merecen ser analizados en su origen y desarrollo. En el 'Aula II' que titula *Práctica del colorido al óleo*, usa varias veces el término *albayalde* para hablar del color blanco.⁷⁴

Albayalde es un término muy usado para designar dicho color, obtenido del polvo de plomo que se emplea en la pintura. Para Corominas⁷⁵ significa blanco y procede de una voz arábiga, formada por el artículo AL y la palabra *Baiaad*. Sitúa los primeros documentos en que aparece el término alrededor de 1430. Más adelante Alonso Fernández de Palencia en su *Universal Vocabulario en latín y romance* (Sevilla, 1490) y Nebrija en el *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* (1495) también lo usan en el mismo sentido que los anteriores. Francisco de Holanda en su obra *De la pintura antigua*⁷⁶ lo identifica con la claridad o luz y así lo ratifica Parrasio, para quien el blanco albayalde no es un color, sino un significante de la luz. Palomino usa albayalde para explicar que las partes del lienzo que tienen un exceso de este color se pueden abollar, si el lienzo es delgado o muy abierto de poros, asociándolo en

⁷⁴ PARRASIO TEBANO, MDCCLXXXIX, (nota 46), p. 223.

⁷⁵ COROMINAS PASCUAL, Joan, 1984 (nota 67), p. 290.

⁷⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [9 de septiembre de 2012].

otro lugar de su obra a la pintura al temple. Posteriormente Rejón lo incorpora a su diccionario a partir del índice de términos del propio Palomino y lo mismo hace Terreros y Pando.⁷⁷ El *Diccionario* de la RAE de 1726, no sólo recoge el término, sino como se obtiene y sus diferentes usos. En concreto lo describe como la sustancia de plomo que se sumerge en vinagre fuerte y después se disuelve y evapora, quedando un polvo blanquísimo como la cal.⁷⁸

Parrasio en el 'Aula III', que denomina *Países*, usa el término *sitio*, que según él significa situación o *veduta*, como se dice en italiano. Éste puede ser de muchas maneras y el pintor puede visualizarlos según su conocimiento. Esto es, abierto, cerrado, montañoso, acuático, cultivado, habitado, inculto y solitario, o con la mezcla de unos u otros. En la misma línea lo describe Francisco de Holanda en *De la Pintura Antigua* y Palomino cuando habla del Viaje de Velázquez a Italia y describe su paso por la ciudad de Venecia. Más adelante lo vuelve a utilizar para describir el Jardín de los Medici como *sitio* que el pintor sevillano había elegido para pintar algunas vistas de Roma, ya que estaba ubicado en la parte más alta de la ciudad. Corominas sitúa este vocablo en un origen incierto, ya que su fecha de utilización es tardía. La antigua variante *síto* y su empleo con matices jurídicos y abstractos, parecen indicar que es una alteración semiculta del latín *situs*. La terminación *io* podría ser debida

al influjo del significado de asedio. Al hilo de este concepto de asedio Nebrija utiliza *sitio* como asiento de lugar y *situs* como cerco de lugar. El significado de sitio como lugar aparece en el XVII, en textos de Miguel Agustí 1620 y Miguel de Silveira 1636, y es a partir de entonces cuando empezamos a encontrar ejemplos de la perfecta sinonimia que el lenguaje actual hace con sitio y lugar. Innovación que pertenece al lenguaje hablado en estilo llano y familiar. Sin embargo el *sitio* como belleza única de Cervantes y los sitios reales castellanos son inseparables del *síte* francés y del *síto* italiano, *posto*, *luogo*, *situazione*, *posizione* de cuya procedencia latina y culta no cabe dudar.⁷⁹

Finalmente en otro lugar del texto Parrasio habla de pizarra o lavaña. Lavaña es una castellanización de *Lavagna*, en francés *lavagne*, que Terreros y Pando describe como cierta especie de pizarra de Génova buena para hacer mesas.⁸⁰ En el siglo XVIII sólo lo nombra Francisco Martínez,⁸¹ que habla de Pizarra como una piedra negra que se obtiene en un pueblo cercano a Génova, llamado Lavagna, de ahí su castellanización en lavaña. En cuanto a su relación con la pintura, el propio Martínez lo explica, cuando dice que se usa para pintar en los lugares en donde el lienzo se pudre, y continúa con un ejemplo ubicado en la Iglesia de San Pedro de Roma, obra de Civoli, que representa a San Pedro sanando a un cojo en la puerta del templo.

⁷⁷ TERREROS PANDO, Esteban, 1786-1793 (nota 65), I, p. 58.

⁷⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1720, p. 110.

⁷⁹ COROMINAS PASCUAL, Joan, 1984 (nota 67), pp. 266-267.

⁸⁰ TERREROS Y PANDO, Esteban, 1786-1793 (nota 65), vol. 2, p. 127.

⁸¹ MARTÍNEZ, Francisco, 1788 (nota 47), pp. 332-333.

