

HISTORIA
DE
LAS **ARTES**
ENTRE LOS
ANTIGUOS

HISTORIA
DE LAS **ARTES**
ENTRE LOS
ANTIGUOS

por

Johann Joachim
WINCKELMANN

*Obra traducida del alemán al francés
y de éste al castellano en 1784
e ilustrado con algunas
notas por*

**DIEGO ANTONIO
REJÓN DE SILVA**

*Académico de Honor de la
Real de San Fernando*

Edición de Alejandro Martínez Pérez



MADRID  RABASF  2014

Geschichte der Kunst des Altertums

Única edición: enero de 2014

Colaboran:



Asociación de Amigos del
Instituto Arqueológico
Alemán de Madrid

Copyright de la introducción © Antonio Bonet Correa, 2014

Copyright del texto y el estudio preliminar © Alejandro Martínez Pérez, 2014

Copyright de la presente edición © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,
2014 (Alcalá, 13. 28014 Madrid)

Coordinación editorial:

Alejandro Martínez Pérez

Edición, diseño y revisión:

Bárbara Avezuela Arištu

Susana Delgado Ibáñez

Cristina Martínez Delgado

Alejandro Martínez Pérez

ISBN: 978-84-96406-29-2

Depósito Legal: M-501-2014

Impreso en España:

Imprenta Kadmos S. L.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sin el permiso previo por escrito de los editores.

Sumario

X

Agradecimientos

XI

Introducción / *Antonio Bonet Correa*

XIII

«Winckelmann en la España de la Ilustración: la traducción de
Historia del arte de la Antigüedad de Diego Antonio Rejón de Silva»
/ *Alejandro Martínez Pérez*

3 I

HISTORIA DE LAS ARTES ENTRE LOS ANTIGUOS

33

Prólogo del traductor

37

PRIMERA PARTE

Las Bellas Artes consideradas en su naturaleza

347

SEGUNDA PARTE

Suerte de las artes entre los griegos

457

Notas del traductor

465

Bibliografía

PRIMERA PARTE

39

Prefacio

5 I

§ I. DEL ORIGEN DEL ARTE Y LAS CAUSAS DE SUS DIFERENCIAS EN VARIAS NACIONES

Sección primera. De la forma primitiva del arte.

Sección segunda. De las diferentes materias empleadas en la escultura.

Sección tercera. De las causas de la diferencia del arte en diferentes naciones.

8 I

§ II. DE LAS ARTES ENTRE LOS EGIPCIOS, FENICIOS Y PERSAS

Sección primera. El arte de los egipcios.

Sección segunda. El arte de los fenicios y persas.

Sección tercera. Observaciones generales sobre el arte de los egipcios, fenicios y persas.

133

§ III. DEL ARTE ENTRE LOS ETRUSCOS Y LOS PUEBLOS CONVECINOS

Sección primera. De los conocimientos necesarios para poder apreciar debidamente el arte de los etruscos.

Sección segunda. Del estilo de los artifices etruscos.

Sección tercera. Del arte entre los pueblos circunvecinos de los etruscos.

175

§ IV. DEL ARTE DE LOS GRIEGOS

Sección primera. Razones y causas de la perfección del arte en los griegos y su excelencia respecto a otras naciones.

Sección segunda. De lo esencial de las artes.

Sección tercera. Progresos y decadencia del arte entre los griegos.

Sección cuarta. De la parte mecánica de la escultura griega.

Sección quinta. De la pintura de los antiguos griegos.

323

§ V. HISTORIA DE LAS ARTES ENTRE LOS ROMANOS

Sección primera. Examen del estilo romano en las Artes.

Sección segunda. Del traje de los romanos.

SEGUNDA PARTE

349

Prefacio

Sección primera. Desde los tiempos más remotos hasta Fidias.

Sección segunda. Después de Fidias y hasta Alejandro Magno.

Sección tercera. Después del tiempo de Alejandro Magno y de su decadencia.

Sección cuarta. El arte griego entre los romanos en tiempo de los emperadores.

Sección quinta. Decadencia en tiempo de Septimio Severo.

MI MÁS SINCERA GRATITUD A AQUELLOS que han hecho posible este libro. A la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por confiarme la terminación de este proyecto iniciado hace más de doscientos años en su seno y, en especial, a su Coordinador de Proyectos Académicos, Javier Blas. A la Winckelmann Gesellschaft en la figura de su presidente Max Kunze, por el apoyo mostrado desde la celebración del congreso *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España* que tuvo lugar en Madrid en octubre de 2011, bajo el auspicio de la RABASF, la Real Academia de la Historia, el Instituto Arqueológico Alemán (Deutsches Archäologisches Institut) y la institución que él mismo representa. A Jorge Maier como aliado en este plan de edición y a la Asociación de Amigos del Instituto Arqueológico Alemán por su confianza. Al personal del Archivo-Biblioteca de la RABASF por su amabilidad y disposición siempre manifiesta: a Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos —académico bibliotecario—, Irene Pintado —directora—, Esperanza Navarrete —archivera—, Teresa Galiana, Marisa Moro, Marina Arroyo y Luis Val. A José María Ribagorda y su equipo por cedernos amablemente el tipo que da cuerpo a estas letras (Ibarra Real). A Felipe Pereda por dirigir mis pasos hacia esta *Historia del Arte entre los antiguos*. A Antonio Urquizar por su generosa tutela. A Fernando Rayón por su apoyo. Y al equipo de edición de este libro —Bárbara Avezuela, Susana Delgado y Cristina Martínez— por hacer de su trabajo, compromiso y exigencia, la clave para poder materializar este proyecto.

A Pablo y Araceli.

ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ

Introducción

LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO desde el inicio de su fundación, a mediados del siglo XVIII, tuvo el proyecto de editar textos y tratados didácticos relativos a las artes con el fin de que los jóvenes alumnos de la institución pudiesen conocer los preceptos teóricos y prácticos de las actividades que estudiaban. A pesar de las reiteradas instancias de las autoridades académicas, no todos los encargos hechos a los profesores de las distintas artes acabaron imprimiéndose; fuese ya por negligencia o por incumplimiento de los autores designados. Otro tanto sucedió con los escritos de carácter didáctico que quedaron inéditos. Es el caso de la *Historia de las Artes entre los antiguos* de Johann Joachim Winckelmann, que traducido por el académico honorario y escritor Diego Antonio Rejón de Silva, entregó su viuda —en 1797, un año después de su fallecimiento—, Felipa de la Roza, a la Academia.

Como se sabe, Rejón de Silva fue autor de un poema didáctico titulado *La Pintura* (1786) y de un *Diccionario de las Nobles Artes* (1788). Y a la vez fue traductor de los tratados de Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti (1784). En lo que respecta a la traducción de Winckelmann —el gran «arqueólogo-filósofo»— que, según Schlosser, fue el «verdadero padre de la historia del arte con significado moderno», Rejón de Silva mostró su preocupación de poner al día en España la bibliografía más novedosa de la época.

Jovellanos, que en 1781 pensaba que había llegado, o más bien estaba cercano, «el feliz tiempo de mirar las artes subidas al ápice de la perfección», recomendaba el conocimiento de las obras de Winckelmann; al cual había leído en la también manuscrita traducción al castellano de Antonio Capmany, que ha quedado inédita y en paradero desconocido. Los ilustrados españoles no ignoraban el pensamiento de Winckelmann, fuese ya por las traducciones al francés o al italiano. En esta última lengua, el erudito abate Carlo Fea —colaborador de Azara— publicó el mismo texto traducido al español por Rejón de Silva. En España, en la revista periódica *Espíritu de los mejores diarios italianos que se publican en Europa* (Madrid, 1790), apareció el texto de Winckelmann titulado *Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos*, esencial para la comprensión del neoclasicismo ático.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que en su Archivo conserva otros manuscritos inéditos, como el del jesuita expulso Vicente Requeno y Vives, *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los griegos*, celebra hoy la impresión del volumen *Historia de las Artes entre los antiguos* del genial Winckelmann, traducido por Diego Antonio Rejón de Silva, sin duda alguna uno de los académicos neoclásicos más erudito e interesado por los aspectos teóricos de las Bellas Artes.

ANTONIO BONET CORREA

*Director de la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando*

Winckelmann en la España de la Ilustración: la traducción de *Historia del arte de la Antigüedad* de Diego Antonio Rejón de Silva*

«La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable
incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad
de servirse de su inteligencia sin la guía de otro»
IMMANUEL KANT, *¿Qué es la Ilustración?*, 1784.

«... me pregunto si no se puede considerar la modernidad
como una actitud mas que como un periodo de la Historia»
MICHEL FOUCAULT, *¿Qué es la Ilustración?*, 1984.

* El presente estudio es una revisión de la comunicación leída en el congreso *El legado de Winckelmann en España*, cuyas actas acaban de publicarse: *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España/Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, Akten des internationalen Kongresses (Madrid, 20-21 Oktober 2011), herausgegeben von Max Kunze und Jorge Maier Allende, Maguncia, Verlag Franz Philipp Rutzen in Kommission bei Harrassowitz Verlag, 2013.

UNO DE LOS ASPECTOS MÁS FASCINANTES y a la vez peor conocidos en la elaboración del nuevo discurso clasicista en la España de la Ilustración, es el referido a la recepción de uno de sus textos cruciales —la *Historia del Arte de la Antigüedad* de Johann Joachim Winckelmann—, que hoy cumple su 250 aniversario. En este relato juega un importante papel la traducción de Diego Antonio Rejón de Silva, cuyo manuscrito se encuentra depositado en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1797 y que hoy, finalmente, publicamos.

Tanto el empeño que demostró este autor en hacer accesible el texto de Winckelmann a un público más amplio, como el hecho de que su esfuerzo se viera truncado, representan aspectos igualmente interesantes y, en cierto modo, complementarios del complejo entramado en el que se fraguó el pensamiento ilustrado. La recepción de Winckelmann en España no ha sido evaluada en profundidad hasta fecha reciente. En 2007, Jorge Maier expresaba la necesidad de analizar su influencia¹, un reto harto complicado porque, como dice Salvador Mas —editor de las *Reflexiones sobre la imitación de las obras*

1 MAIER ALLENDE, Jorge, *Noticias de antigüedades de las actas de sesiones de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2008, p. 25.

*griegas en la pintura y la escultura*²— «hay algo refractario entre España y Winckelmann, y cuando hablo de Winckelmann, me refiero tanto a sus ideales estéticos y a lo que éstos implican y presuponen, como a la misma persona». Este desafío comienza a dar sus frutos, principalmente, tras la celebración del congreso *El legado de Winckelmann en España/Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien* que tuvo lugar en la RABASF en octubre de 2011. De todos es sabido que Winckelmann tuvo una enorme influencia contemporánea en Italia, Francia y Alemania, que desborda el terreno estético e historiográfico y nos conduce a analizar su impronta en el marco gnoseológico de doble vertiente que establece la dialéctica entre la «estetización de la Historia» del propio Winckelmann y la «historización de la Estética» de Hegel³.

La huella de Winckelmann en España se ha buscado a partir de sus relaciones con los españoles residentes en Roma y en la presencia de sus trabajos en las bibliotecas públicas y privadas de nuestro país en ese tiempo, pero también en el contexto general de la recepción del Mundo Clásico. Maier señala la nómina de personalidades que trataron directamente al autor en Italia⁴: Antonio Ponz, José Nicolás de Azara —aunque este encuentro todavía esté en entredicho⁵— y Francisco Javier Vázquez Jurado; señala también la posibilidad de que otros —como Manuel de Roda, Francisco Preciado de la Vega, Juan de Villanueva, Domingo Lois Monteagudo o el pintor José

2 WINCKELMANN, Johann Joachim, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, traducción, introducción y notas de Salvador Mas, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2008.

3 DE BAECQUE, Antoine, «The Allegorical Image of France, 1750-1800: a Political Crisis of Representation», *Representations*, nº 47, 1994, pp. 111-143 (p. 113).

4 MAIER ALLENDE, Jorge, «La huella de Winckelmann en España/Die Winckelmann-Rezeption im Spanien des 18. Jahrhunderts», En: *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España/Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, *op.cit.*, 2013, pp. 21-45.

5 *Ibid.*, nota 28, citando a Jordán de Urríes. Al margen de esta posible relación, resulta sumamente interesante que Azara instara a Mengs a que anotara, comentara y enmendara los errores que según él se encontraban en la *Historia del arte de la Antigüedad* para hacerla traducir al español; sin embargo, este asunto tendrá que esperar a otro momento más propicio.

del Castillo— le hubieran conocido⁶. Por mi parte, trataré de aproximarme a su recepción desde la hipótesis que presupone el ejercicio de la traducción como una respuesta estética y política por parte de aquel que la acomete. Y para ello, comenzaré con una breve semblanza biográfica del autor de nuestro manuscrito.

La biografía de Diego Antonio Rejón de Silva es relativamente bien conocida gracias a la *Distribución de los Premios* publicada por la Real Academia de San Fernando en 1799 y a los estudios de De la Peña Velasco⁷. Rejón nació en Madrid en 1754, donde recibió una formación general junto a los hermanos escolapios Felipe y Fernando Scío de San Miguel, preceptores de los nietos de Carlos III. De esta ciudad pasó a Barcelona para proseguir sus estudios avanzados —especializándose en ingeniería militar— y de allí, a Madrid, donde sirvió en el Real Servicio de S. M.: primero en el ejército durante ocho años y después como Oficial de la Primera Secretaría de Estado entre 1785 y 1792. Fue voluntario a la expedición de Argel de 1775 —contienda en la que resultó herido—, pero su muerte no llegó hasta el 2 de diciembre de 1796 tras 42 años de intensa actividad. El elogio al difunto académico incluido en la *Distribución de los Premios* de 1799 nos dice que fue consiliario en dicha institución desde el 24 de enero de 1787, académico honorario desde el 5 de noviembre de 1780, y que obtuvo el reconocimiento de académico en la de San Carlos y en la Real Academia Española (donde fue nombrado académico de número en 1786). También perteneció a la Orden de San Juan y fue Caballero Mæstrante de la

- 6 Mas se ha ocupado de estas cuestiones en el estudio preliminar que acompaña a su edición de las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (op. cit., 2008, pp. 7-74).
- 7 Véase la *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, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1799, pp. 22-23. También aparece reproducido en: LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ y SANZ SANZ, MARÍA VIRGINIA, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Universidad Autónoma de Madrid, Depto. de Estética, 1980, pp. 324-325; Y también la monografía de: DE LA PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba y Depto. de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1985.

Real de Granada. Al margen de esta acumulación de méritos, Diego Rejón fue un hombre de letras que contribuyó al fomento de la literatura artística del periodo, principalmente desde su faceta de incansable traductor. La necrológica enfatizó la enorme contribución que había realizado por dar a conocer algunos de los textos más importantes de la teoría del arte, así como de la entonces incipiente historia del arte. La lista de estas obras es notable:

«A esta sabia economía del tiempo debemos un compendio del Museo Pictórico de don Antonio Palomino, un Poema del arte de la Pintura en verso castellano, un Diccionario de las voces de las Artes, una traducción de las Historias de las Artes del célebre anticuario Winckelmann [obviamente nuestro manuscrito], otra traducción de Leonardo de Vinci y otra del perfecto ingeniero de Folard. El poema de la Pintura, el Vinci y el Diccionario de las Artes se imprimieron: el extracto de Palomino y la traducción de Winckelmann los posee inéditos la Academia en su Biblioteca por regalo que le hizo de estos manuscritos la Señora viuda. [A continuación de lo cual, añade:] Fue Censor por comisión de la Academia en Junta particular de 8 de agosto de 1784, juntamente con el señor Ponz de la traducción castellana de Vitruvio, que hizo el señor Ortiz, y se imprimió en la Imprenta Real».

Este texto elude mencionarlo, pero la contribución del autor a la institución se vio interrumpida drásticamente a principios de la década de 1790, cuando su adhesión a la causa política del conde de Floridablanca acarrió su apartamiento y, acto seguido, su destierro. Aficionado a la pintura y al dibujo, según reconoce en su *Diccionario* Ceán Bermúdez —«... pintor por afición. Le hemos visto en Madrid dibuxar y copiar con acierto las obras de Mengs»⁸—, se trasladó a Murcia a finales de 1792, donde fue nombrado curador de la Escuela de Dibujo, Aritmética y Geometría y también miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia y del Concejo murciano (ya en 1793).

Por fortuna, el alcance de sus intereses culturales es bien conocido gracias al inventario *post mortem* de su biblioteca realizado un año después de otorgar su

8 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800 (vol. IV, p. 164). Sobre la participación de Rejón como dibujante en la colección de *Retratos de Españoles Ilustres* véase: CARRETE PARRONDO, Juan, «Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de Retratos de Españoles Ilustres», *Revista de Ideas Estéticas*, 135, 1996, pp. 211-216.

último testamento⁹. En éste aparece una colección estable en su domicilio que contaba con 277 títulos que no solo descubren la personalidad de un erudito interesado en la historia del arte a un nivel local, sino también la de un intelectual informado de las principales corrientes y debates artísticos que estaban teniendo lugar al otro lado de los Pirineos. Encontramos así, entre otras, obras relativas a la literatura artística española de Branca, Arfe, Ortiz y Sanz, fray Lorenzo de san Nicolás, Preciado de la Vega, Felipe de Guevara, Francisco Martínez, Interián de Ayala o Andrés Jiménez; pero también, los representantes de las principales líneas del pensamiento artístico vigentes como Mengs, Watelet, Lemierre, Du Fresnoy o Marsy. Y junto a éstos, sus propios textos:

Publicadas como autor:

La Pintura. Poema Didáctico en Tres Cantos, Segovia, Imprenta de Antonio Espinosa de los Monteros, 1786.

Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados y uso de los profesores, Segovia, Imprenta de Antonio Espinosa de los Monteros, 1788.

Colaboración en *Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real, 1791.

Reglamento para la Escuela de Dibujo que se debe observar por ahora, aprobado por la Real Sociedad Patriótica, sin firmar. Murcia, Imprenta de Manuel Muñiz, 1794.

«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 D. Diego Rejón de Silva», *Correo de Murcia*, martes 16 de diciembre de 1794 y sábado 20 de diciembre de 1794, pp. 246-250.

Manuscritas:

Compendio del Museo Piçtórico ó Escala Óptica. Teoría de la Pintura de Antonio Palomino.

⁹ El 15 de diciembre de 1796 se otorgó el testamento de Diego Antonio Rejón de Silva ante Juan Mateo de Atienza (Archivo Histórico Provincial de Murcia, Juan Mateo Atienza, leg. 2379, año 1796, vol. II, fols. 1051-1054), quedando suscrito el inventario de bienes en el que figura la biblioteca ante el mismo notario al año siguiente: AHPM, Juan Mateo Atienza, leg. 2381, 1797, vol. II, fols. 1160-1197.

Oración Eucarística a la Real Academia Española que dixo en su recepción de Académico Honorario Don Diego Rejón de Silva en el día 30 de diciembre de 1784.

Traducciones:

Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los Tres Libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Madrid, Imprenta Real, 1784.

Disertaciones de la Academia Real de Inscripciones y Buenas Letras de París, en colaboración con Esteban Aldebert Dupont y José Moreno (censuras de Antonio Capmany y Nicolás Rodríguez Laso), Madrid, Imprenta de Sancha, 5 vols., 1782-1786.

Manuscritos inéditos:

Folard, Jean Charles de, *El Perfecto Ingeniero francés*.

Winckelmann, Johann Joachim, *Historia de las Artes entre los antiguos*.

De acuerdo al elogio necrológico de la *Distribución* sabemos que el manuscrito de Winckelmann, junto al extracto de Palomino, los «posee inéditos la Academia en su Biblioteca por regalo que le hizo de estos manuscritos la Señora viuda». Felipe de la Roza y Sardó, marquesa de la Real Clemencia, ofreció en 1797 el original con el propósito de que la Academia de Bellas Artes de San Fernando tuviera a bien publicar el trabajo de su difunto esposo¹⁰. Dos tomos manuscritos por una misma mano —notas aparte— y fechados, al menos en su frontispicio, en 1784, entre los que figuran un prólogo del propio Rejón y un apéndice con sus notas a la edición, en un formato de 230 x 160 mm¹¹. Esta fecha podría tomarse bien como la de la edición de partida sobre la que se traduce, bien como la del inicio del proyecto pero, ¿qué hacía el autor precisamente en ese momento? El año 1784 Rejón publicaba su traducción del *Tratado de la Pintura de Leonardo* junto a los *Tres Libros de la Pintura* de Alberti en la imprenta segoviana del grabador de la Casa de la Moneda don Antonio Espinosa de los Monteros —dedicando la edición al infante don Sebastián Gabriel de Borbón—, así que resultaría difícil pensar en que emprendiese este nuevo

¹⁰ Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Junta Particular del 4 de junio de 1797, sig. 3-125, fol. 84.

¹¹ Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Mss. 373/3-373/4.

proyecto en paralelo a la edición del *Tratado* y al desarrollo de sus obligaciones militares en el ejército de S. M. Más bien podemos considerar esta fecha como la transcripción del mismo frontispicio de la edición de base; que es la *Histoire de l'art chez les Anciens* publicada en Yverdon (Suiza) —como ya sugirió Alonso Rodríguez—, a pesar de que De la Peña asegurara que el trabajo se acometió sobre la edición parisina de 1766¹².

Con respecto a la justa valoración de esta traducción como proyecto pionero en la difusión de Winckelmann en nuestro país, cabe decir que tenemos noticia de una segunda traducción manuscrita en estas fechas. En su discurso pronunciado en la Academia de San Fernando en 1781 titulado *Elogio a las Bellas Artes*, Gaspar Melchor de Jovellanos hacía mención de «la traducción de Don Antoni Capmani, que posee el sabio Conde de Campomanes»¹³. Lógicamente, de esta cita se deduce que Capmany habría realizado su traducción con anterioridad a Rejón, pero todavía hoy nos es desconocido el paradero de este manuscrito y no disponemos de más fuentes ni datos que esta breve cita. En cualquier caso, la *Historia del arte de la Antigüedad* quedó fuera del alcance de los lectores españoles de finales del siglo XVIII y, por ello, hay que preguntarse: ¿Cuáles fueron las circunstancias que impidieron que prosperara la publicación de esta obra tal y como deseaba Rejón?

El éxito que cosechó la versión de su *Tratado* de Leonardo como instrumento para la formación académica jamás podría ser reeditado con la obra de Winckelmann aunque, paradójicamente, se reconoce el interés de la obra tanto por parte de los propios académicos como por la prensa. Carlo Fea, el editor-traductor de las *Obras completas* de Anton Raphæl Mengs al italiano, afirmaba que el tratado del bohemio, junto a los escritos de su amigo Winckelmann, habían logrado convertir los conocimientos sobre las antigüedades y sobre las

12 La primera hipótesis, seguida por mí, es la presentada por M^a del Carmen Alonso Rodríguez en la ficha del manuscrito en: ALMAGRO GORBEA, Martín y MAIER ALLENDE, Jorge (comis.), *Corona y arqueología en el Siglo de las Luces*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2010, pp. 332-333. Y la segunda propuesta es la presentada por: DE LA PEÑA VELASCO, *op. cit.*, 1985.

13 JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Oración pronunciada en la Junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando en 1781, para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Imprenta de Ibarra, 1782, p. 16, nota 1.

artes en un saber que, en palabras de Mengs, era «quasi necesario e di moda»¹⁴. De hecho, basta echar un vistazo a la prensa escrita de la época —por ejemplo a la publicación periódica *Espíritu de los mejores Diarios Literarios que se publican en Europa*— para descubrir que, de forma directa o indirecta, el texto de Winckelmann se estaba convirtiendo en una referencia fundamental en plena «anticomania». En los escasos 3 años y 7 meses que duró el *Espíritu* —de julio de 1787 a febrero de 1791— fueron muchos los textos anticuarios que de forma fragmentaria fueron traducidos para satisfacer la curiosidad de sus lectores. Así, por ejemplo, en lo referente a la historia de las artes de griegos y romanos, y la teoría del gusto neoclásico en las artes, aparecieron noticias como las siguientes:

8 de octubre de 1787 (nº 43), un artículo dedicado a los *Monumenti Antichi* con referencia al «célebre Abate Winckelmann».

29 de noviembre de 1787 (nº 65), la *Historia de la Antigua Grecia* de Robertson.

12 y 14 de enero de 1788 (nº 83-84), una nota de la traducción al italiano y al francés de las *Obras completas* de Mengs.

23 de febrero de 1788 (nº 101), noticia de las excavaciones de Piranesi.

5 de enero de 1789 (nº 162), la reseña de las *Inquisiciones sobre la arquitectura de los egipcios y griegos* por la Academia de Inscripciones y Bellas Letras de París.

16 y 23 de marzo de 1789 (nº 172-173), una *Carta sobre la restauración de la arquitectura griega*.

27 de abril de 1789 (nº 178), otra *Carta sobre las antigüedades romanas y antiguos templos del cristianismo*.

24 de mayo y 1 de junio de 1789 (nº 182-183), una *Disertación sobre las causas de la grandeza de los romanos y su decadencia*.

1 de febrero de 1790 (nº 218), la *Memoria sobre el mérito de los estatuarios etruscos comparados con los estatuarios Griegos*, que incluye una nueva referencia a Winckelmann.

¹⁴ Sobre este aspecto concreto de la demanda por público lector ilustrado, véase: CRESPO DELGADO, Daniel, «Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística», *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, 2007, pp. 31-60 (cita extraída de la p. 53).

12 de julio de 1790 (nº 241), *De las Antigüedades de Italia* del conde Carli.

Y, finalmente, el 23 de agosto del año 1790 —en el nº 247— apareció traducido en la crónica de Alemania *Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos*, el único fragmento de la obra de Winckelmann publicado en nuestro país en ese siglo¹⁵. La importancia de la *Historia* en el contexto de la Academia de San Fernando está fuera de toda duda. La institución consideraba este texto como instructivo y necesario en la formación de sus alumnos. De hecho, basta recordar el fragmento de la *Oración* pronunciada por Ramón Cabrera en 1799 en el que declaraba: «un hombre de alma tan sensible y delicada como Vinkelman no podía menos de llenarse de entusiasmo, y, deseoso de comunicar á los modernos el activo fuego en que ardía su imaginación, se aplicó á escribir la *Historia del Arte*»¹⁶. De hecho, la biblioteca de la institución contaba con una amplia representación de sus ediciones: en el catálogo iniciado por el bibliotecario Juan Pascual Colomer en 1793 encontramos hasta 8 anteriores a 1800¹⁷.

15 *Espíritu de los mejores Diarios Literarios que se publican en Europa*, nº 247, 23 de agosto de 1790, pp. 403-405. María del Carmen Alonso Rodríguez dio buen aviso de esta traducción en la ficha que hemos referido anteriormente: ALMAGRO GORBEA y MAIER ALLENDE, 2010, *op. cit.*, p. 332.

16 El extracto completo referido se puede hallar extractado en la nota de mi artículo, tomado de: *Oracion pronunciada en la Junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando el día 13 de Julio de 1799, para la Distribucion de Premios generales, por Don Ramon Cabrera*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1799, pp. 18-19.

17 Véase nota II de mi artículo en las actas de *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España/Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, *op. cit.*, 2013, pp. 47-59. Sobre la presencia de Winckelmann en las bibliotecas españolas véase también el artículo de MAIER ya citado en las actas: además de en la biblioteca de la RABASF, se podía encontrar sus trabajos en la Real Biblioteca de palacio y en la Biblioteca de la Primera Secretaría de Estado, así como en las bibliotecas privadas de Azara, Sebastián Martínez, José Joaquín Silva-Bazán —IX marqués de Santa Cruz—, Prudencio María Verástegui, Pedro Caro Sureda —III marqués de la Romana—, en la del propio Rejón de Silva y, según Maier, muy probablemente en la del cardenal Lorenzana.

Respecto a la influencia de Winckelmann en un autor tan significativo como Jovellanos, según lo han interpretado Mas y Maier en sus respectivos trabajos, debo destacar que la única referencia directa al alemán en su obra es la cita contenida en su *Elogio* que ya he referido, y que ha dado origen a la hipótesis de que Jovellanos hubiera leído la traducción de Campany¹⁸. Al margen de que parece probado que Jovellanos no pudo manejar la traducción de Antonio Campany¹⁹, esta referencia sirve para cotejarla con los pensamientos de Rejón sobre el valor de esta estructura narrativa para una Historia del Arte nacional.

Pasemos ahora a analizar mínimamente la edición propuesta por Rejón. Tal y como reconoce el traductor en su prólogo, la edición tiene como idioma raíz el francés. Su estructura y forma corresponden, sin lugar a dudas, a la edición de Yverdon señalada como madre. A partir de esta, Rejón ha incluido su propio prólogo tras el prefacio del autor, ha completado con apostillas marginales el sentido de algunos términos dentro del texto, y ha ideado un apéndice con comentarios —inconcluso— a aquellos aspectos teóricos que considera fundamentales. En el proemio define el interés del texto a nivel pedagógico y su propósito particular como amante de las artes en un sentido neoclásico estricto —véase el prólogo en las páginas 33-36—, y también trata de desmarcarse de aquellos títulos posteriores al de Winckelmann que pecan, en su juicio, de exceso de erudición, y supeditan la inteligibilidad del mensaje a los adornos; reconociendo así el valor formativo de la *Historia del Arte entre los antiguos* y el mérito de la ordenación textual de la regla literaria neoclásica. Y en el apéndice, hallamos el grupo de aclaraciones que dan lugar a que al traductor de rienda suelta a apreciaciones estéticas y discrepancias de criterio con Winckelmann. En la primera —«Sobre la disposición necesaria para la pintura, así traída a Inglaterra, Francia, Italia y España»— expone una defensa de la filosofía de la Naturaleza aplicada al genio artístico de los pueblos siguiendo, punto por punto, los preceptos del

18 LÓPEZ SUÁREZ, Luis, «Jovellanos, Herrera y El Escorial», en: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial*, Madrid, 1996, pp. 407-431 (p. 412).

19 MORA, Gloria, *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, p. 49.

alemán —ver página 457-460— y entronca este discurso con la tradición psicofísica del *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) de Juan Huarte de San Juan que anticipa el sensualismo de John Locke y David Hume en clave nacional. Después, Rejón suelta la pluma según su estilo lírico como ya hiciera en su poema *La Pintura* y, hacia el final, declara sus verdaderas intenciones: pretende legitimar que el cauce de penetración del arte clásico en España se debe vía escuela romana, un hecho que resulta definitorio del carácter auténticamente clásico en términos nacionalistas, cuyo apóstol es, paradójicamente, Mengs. La segunda nota «Sobre la belleza natural e ideal» establece su propia definición de belleza como criterio en la elaboración de las categorías que la definen y enumera los pasos para la formación del canon neoclásico en base a la depuración de la «ondulación del rostro» que según las teorías fisiognómicas del periodo, habían llevado a cabo los artífices griegos (ver página 460-463).

Esta idea de auge y decadencia en la que se establecen los cauces de penetración cultural a través de la propia historia de las naciones había aparecido ya en las *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et leur décadence* (1734) de Montesquieu e influiría decisivamente en la *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1789) de Gibbon, pero en ninguna de estas obras funciona como un sistema total asociado a las artes, ni tampoco estas contienen un modelo analítico de desarrollo histórico basado en evidencias —los monumentos de la Antigüedad que nos quedan—. El tratamiento de Winckelmann aspira a una historia universal de las Bellas Artes²⁰. Como dice Mas, «las *Reflexiones* y la *Carta* de manera incoativa, y la *Historia* de forma consciente, desean ofrecer una perspectiva, una copia o una cita de la Antigüedad como contexto cultural general en el que lo estético sirve como modelo de conocimiento histórico»²¹, lo que nos sitúa, inseparablemente, de lo político. La intención de esta forma de Historia se entiende como la progresiva liberación de la creatividad sujeta a la imitación servil y mecánica en pos de una voluntad creadora libre que adquiere mayor grado de refinamiento e idealismo en las sociedades libres. De la exégesis visual de

20 POTTS, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994, p. 40.

21 MAS, 2008, *op. cit.*, p. 12.

los monumentos clásicos se desprende su origen y su linaje artístico, pero Winckelmann también extrae las condiciones políticas y sociales bajo las que fue creado y el entorno climático —esta condición procede de Polibio y Heródoto— que condiciona el carácter de cada pueblo. Dibuja un paisaje en el que el ideal artístico depende de la libertad creadora y ésta, a su vez, del *volkgeist* o espíritu del pueblo, ligando indisolublemente ambos conceptos. Entonces, ¿cómo es posible construir un cuerpo ideal si no es a partir de un cuerpo político libre de ataduras?

En ambos autores —me refiero a Jovellanos y a Rejón— existe una admiración por los clásicos latinos y griegos pero, al contrario de lo expresado por Rejón, Jovellanos reconoce que «no están los tiempos para pedir los esfuerzos que el conocimiento de la Antigüedad requiere»²², algo que queda patente en su *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*: «Confieso que para vosotros es de grande provecho beber en sus fuentes purísimas los sublimes raudales del genio que produjeron Grecia y Roma. Pero, valga la verdad, ¿sería tan preciosa esta ventaja como el tiempo y el ímprobo trabajo que os costaría alcanzarla²³?». Según Mas, la fascinación de Jovellanos por el Mundo Clásico conlleva el rechazo pragmático y político de esta misma fascinación. Personalmente, creo que este testimonio refleja una deriva intelectual que demuestra la actitud ambigua que nos remite al efecto de rechazo de Winckelmann que he expresado al comienzo.

Por tanto, y aunque creamos condicionante el papel protagonista de Mengs en la introducción y difusión de los preceptos neoclásicos en nuestro país a través de sus *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*, cabe preguntarse: ¿Fue el éxito de Mengs un obstáculo para la publicación de la obra de su admirado amigo? ¿O hay que considerar otras razones en el propio contenido de sus ideas o, al menos, en el contexto en que éstas habían sido recibidas en la Europa post 1789?

22 MAS, Salvador, «Winckelmann y la recepción del legado clásico en la España de los siglos XVI-XVIII. Con una apéndice sobre Winckelmann y Jovellanos», en: *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España / Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien*, op. cit., pp. 223-252.

23 JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, Gijón, Real Instituto Asturiano, 1797, p. 211.

Un motivo de esta índole podría señalar que la hipotética traducción de Winckelmann, o su simple revisión por parte de los censores, pusiera en evidencia aspectos conflictivos que vincularan al autor con una determinada percepción política. Sabemos que en el clímax de la Revolución francesa, Henri Grégoire propuso a la Convención subvencionar la obra de Winckelmann porque, según el orador, «inculca virtud a los ciudadanos»²⁴. Pero entonces, ¿por qué no buscar la protección de una autoridad en lugar de abandonar el proyecto? A José Nicolás de Azara le dedicaron la tercera edición de las biografías de Milizia (Parma, 1781) y la traducción italiana por Carlo Fea de la *Geschichte der Kunst des Altertums* (Roma, 1784), y el propio Rejón había dedicado su poema *La Pintura* al infante don Sebastián Gabriel. Hoy conservamos el expediente de censura de esta obra, que data del año 1786 y se debe a la mano de Vicente García de la Huerta, en la sección Consejos del Archivo Histórico Nacional. Y sabemos que el mismo Rejón había ejercido de censor junto a Antonio Ponz en 1784 para la edición del Vitruvio de Ortiz y Sanz y, por tanto, debió conocer bien los criterios de depuración habituales. Pero mis pesquisas no me han permitido localizar el rastro de un expediente relativo a Winckelmann o a la traducción de Diego Rejón, así que cabe suponer, al menos por el momento, que la oferta de la viuda para la publicación del manuscrito nunca trascendió el seno de la Academia.

Autores como Édouard Pommier, Elisabeth Décultot, Pascal Griener o Alex Potts han evidenciado que el relato que se desprende de la *Historia del Arte en la Antigüedad* lleva implícito el sentimiento de renovación conjunta de arte y política, un hecho que bien podría reflejarse en el propio carácter

²⁴ SOLER I FABREGAT, Ramón, *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Gijón, Ediciones Trea, 2000, pp. 42-43.

del lenguaje como herramienta de traducción²⁵. Un rejuvenecimiento del ideal clásico que aboga por la fusión de deseo y virtud en un sentimiento nuevo que rechaza la corrupción del alma del *Ancien Régime*, que sería asumido por la vía revolucionaria francesa. La realidad histórica de la censura confirma, al menos en parte, este alineamiento ideológico. En el edicto real del 13 de diciembre de 1789 se prohibieron «todos los libros y papeles sediciosos que excitan los pueblos contra los poderes legítimos», condenando al silencio de la traducción y a los subterfugios del comercio librero a esa «raza de filósofos» y de «defensores de la libertad» que ponían en riesgo el orden impuesto por el rey²⁶. La traducción de Diego Antonio Rejón de Silva jamás vería la luz después de este edicto, máxime cuando el autor acabó siendo purgado junto al ilustrado ministro Floridablanca poco tiempo después. Marcelin Défourneaux, por ejemplo, en el apéndice de su obra titulado *Catálogo de los libros franceses condenados (1747-1808)*, incluía obras tales como: el *Méthode pour étudier l'Histoire* de Lenglet Du Fresnoy (París: 1735), censurado por «reproducir frases de autores prohibidos»; los *Voyages* de Francheville, Delaporte, Bourgoing, Lahontan, Poëllnitz o Robertson, prohibidos sin más explicación que el origen de sus autores; y también el *Abrégé chronologique de l'histoire d'Espagne* (1759) de Desormeux y la *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* de Edward Gibbon, ya en el año 1806, por «errónea, impía e injuriosa a la Iglesia»²⁷.

25 DÉCULTOT, Élisabeth, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, París: Presses Universitaires de France, 2000; POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, París, Éditions Gallimard, 1991; POMMIER, Édouard (ed.), *Winckelmann, la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières : actes du cycle de conférences prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1989 au 12 février 1990*, París, Musée du Louvre, 1991; POMMIER, Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, París, Éditions Gallimard, 2003; POTTS, Alex, «Greek sculpture and Roman copies. I: Anton Raphael Mengs and the eighteenth century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 43, 1980, pp. 150-173; POTTS, *op. cit.*, 1994.

26 Edicto Real del 13 de diciembre de 1789, *Indice Ultimo de los Libros Prohibidos y mandados expurgar: para todos los Reynos y Señoríos del Catolico Rey de las Españas, el Señor don Carlos IV*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha.

27 DÉFOURNEAUX, Marcelin, *Inquisición y censura de libros en España en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973.

Y otros autores como Domergue o Gacto señalan criterios similares en la censura de libros en la época²⁸.

Por último, me gustaría señalar el caso concreto de la traducción, interpretación y recepción de Winckelmann en Polonia, como demostración ejemplar. Stanisław Kościła Potocki comenzó su traducción en paralelo a Rejón y, sin embargo, su obra tampoco vio la luz en ese siglo y tuvo que esperar hasta el año 1815, cuando las condiciones políticas y sociales del país ya habían cambiado²⁹. Es muy probable que, como sostiene Guile, las convicciones ideológicas del traductor de Winckelmann en Polonia condicionaran su aproximación al «bello ideal»: «It is possible that Potocki's intense political involvements, including his activity during the Four Year Sejm (1788-92), preoccupations with the political catastrophe that was the partitions of Poland, and later, his duties as the President of the Council of State under the Napoleonic administration of the Duchy of Warsaw (1807-1815) contributed to the delay»³⁰.

En conclusión, siguiendo este particular formato de juicio a tres bandas en el que Maier afirma que la obra de Winckelmann tuvo un mayor conocimiento y

28 DOMERGUE, Lucienne, *Le livre en Espagne au temps de la Révolution française*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984; DOMERGUE, Lucienne, *La censure de livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*, Madrid, Casa de Velázquez, 1996; GACTO SÁNCHEZ, Enrique, «El Arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)», *Revista de la Inquisición*, 2000, nº 9, pp. 7-68.

29 GUILLE, Carolyn C., «Winckelmann in Poland: An Eighteenth-Century Response to the 'History of the Art of Antiquity'», *Journal of Art Historiography*, 9, 2013, 9/CCGI (24 pp.).

30 *Ibid.*, p. 2. Y prosigue: «[...] Potocki aimed to underline the connection between the Commonwealth's cultural identity and Greco-Roman artistic heritage, and to reflect on the differences between and among cultures both within and outside the borders of the Christendom that visual heritage so profoundly and variously shaped, so as to demonstrate that taste and judgment were fundamental to the apperception of aesthetics in lands touched—or conversely passed over—by 'progress' at disparate moments in history. Written when the political entity, the Polish-Lithuanian Commonwealth had been absorbed by the ascendant empires of Prussia, Russia and Austria, and into the years encompassing the Napoleonic Duchy of Warsaw, the work expounded universal principles that could by extension educate and improve the Polish citizenry—permanent in spirit if not in political reality—through the analysis and appreciation of plastic beauty. Potocki's political activity renders it impossible not to understand his language on the subject of culture as one promoting reform in a broad sense as he argued for the social benefits of the study of Greek art and aesthetic values».

repercusión en España de lo que hasta ahora se le suponía —ciertamente— y Mas niega el valor decisivo de su impronta en los supuestos principales receptores de su pensamiento en España —en primer lugar Jovellanos, pero también Bermúdez y Bosarte—, he tratado de defender el valor histórico y estético de la traducción como acto que implica un compromiso político a partir de la estética de la Historia del Arte y la transformación intencionada del original como forma de expresión del autor —en ese caso, traductor—, que decide traer para sí la obra. Los agentes que intervienen en esta metamorfosis del texto original son múltiples y, como dice Griener¹, de la obra queda, al menos, el título y el nombre del autor, pero los cambios e interpretaciones pueden ser tantos y tan diversos que este proceso puede acabar por transformar su sentido original. Con esto no quiero decir que el original de Winckelmann, si es que existe, sea un texto monolítico y blindado, sino que cada vez que un traductor, editor, revisor, o impresor actúa sobre él, es transformado en función de su destino y de la voluntad de quien lo interviene. Hubiera sido necesaria una aproximación filológica a la *Historia del Arte* para un correcto análisis de la recepción de Winckelmann en España a través de su traducción por Rejón, pero ni los conocimientos lingüísticos del que escribe ni su conocimiento práctico alcanzan a ese fin. Por ello, he valorado los indicios útiles que aporta el proyecto de Rejón y los condicionantes histórico-políticos de su tiempo para determinar cuáles eran sus motivaciones y por qué esta obra no se publicó en nuestro país cuando sí se hizo en otras naciones. En consecuencia, concluyo que Rejón de Silva aspiraba a trasladar, según su propio pensamiento político y estético, un discurso vinculante con el ideal clásico que reivindicara su plan de historia del arte nacional legitimando así la herencia de la Escuela Española; sin embargo, los condicionantes políticos y morales de su modelo —Winckelmann—, surgidos a partir de las traducciones previas a otros idiomas —especialmente el francés— limitaron su difusión en España y provocaron su silencio fuera de algunos círculos ilustrados influyentes, aunque tan reducidos como insuficientes.

1 GRIENER, Pascal, *L'esthétique de la traduction: Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art*, Ginebra, Librairie Droz, 1998.

HISTORIA
DE LAS ARTES
ENTRE LOS
ANTIGUOS

por

Johann Joachim
WINCKELMANN

Prólogo del traductor

HASTA QUE SE ARRAIGUE GENERALMENTE en las gentes el buen gusto en materia de Artes, nunca podrá haber perfección en ninguna cosa de las que sirven al hombre de comodidad, utilidad o de ornato. Desde la obra más ínfima que sale de la mano del más bajo artesano, hasta la más superior y rica alhaja, toda obra está sujeta a las reglas del dibujo y la proporción. Si ellos aprendieran, como deben por fundamento del arte, el dibujo, nunca dejarían descontentos a los que quisieran emplear su trabajo y habilidad porque siempre satisfaría a la vista la gracia de la forma.

Tal vez no se tardará mucho hasta que veamos establecida la ley de que ningún artesano pueda examinarse de maestro en su oficio sin saber dibujar razonablemente, porque no es este un punto que se haya podido ocultar a la sabia penetración de nuestro gobierno pero, entre tanto se arreglan y deciden todas las cosas necesarias para fijar un reglamento general como este, es más fácil que las gentes de fina educación dirijan insensiblemente con su conocimiento y buen gusto la mano del tosco artesano que ignora la práctica del dibujo.

* Esta edición tiene como madre la versión francesa de Yverdon (1784). Las notas se han transcrito literalmente —a pesar de las distintas lenguas y formatos de referencia bibliográfica empleados— y se ha respetado la traducción de aquellas partes que habían sido rehechas por Rejón de Silva.
[Nota del editor.]

Si en los estudios con que se procura instruir y adornar el ánimo de la adolescencia entraran —como cosa indispensable— los primeros elementos del dibujo y de las Nobles Artes, explicándoles y demostrándoles el punto céntrico a que se reducen la pintura, escultura, poesía, música y danza —que es a la imitación de la naturaleza hermosa—, se arraigaría desde luego el buen gusto y nadie hallaría deleite en las monstruosas y desatinadas producciones que a cada paso molestan la vista de los inteligentes en calles, plazas, paseos, teatros y habitaciones. De este modo, nunca lograrían aplauso los disparatados y horrendos mamarrachos que presenta, en las mutaciones de nuestros teatros, la ignorancia y barbarie de los tramoyistas, en donde no hay asomo de perspectiva, de arquitectura, de dibujo ni de gusto.

Ningún mueble agradecería si su forma no estuviese arreglada al fin para que ha de servir y la materia de que estuviese hecho. Ningún adorno del traje, así en hombres como mujeres, se adoptaría sin distinción ni moderación a todos los cuerpos. Finalmente, ningún ornato superfluo, extravagante o sin alguna significación, podría sufrir la vista en ninguna cosa. Todo lo cual se tolera, y aún se aplaude, porque no reina generalmente el buen gusto sino en pocas personas. Si la desgracia hace que en vez de adornar e ilustrar el entendimiento de un niño con estas cosas, se le cargue únicamente de secas y fútiles reglas gramaticales queda, al menos, el recurso de instruirse luego con las obras de algunos ingenios sublimes que enseñan el modo de discernir entre lo bello, lo bueno, lo mediano y lo malo.

Para esto ninguna como la *Historia de las Artes entre los antiguos* puede elegirse para la común ilustración. El erudito, laborioso e inteligente Winckelmann, recopiló en ella con el mayor método y claridad todas las menudencias, caracteres, estilos y diferencias de las producciones del arte; de modo que su lectura puede inspirar el verdadero buen gusto a los aficionados y rectificar el de algunos profesores suministrando a todos más que mediana instrucción en muchos puntos. La utilidad que puede traer este libro al común de la nación, junto con mi continua afición a las Bellas Artes, me ha hecho dedicar aquellos breves momentos que me permiten mis serias obligaciones a su traducción; siendo mi mayor recreo el considerar que contribuyo en algo a la propagación del conocimiento de las artes y el buen gusto.

Esta obra se escribió y publicó en alemán, y para ella contribuyó el célebre caballero Mengs —pintor de primer orden conocido en toda Europa— con todas las noticias e instrucciones que le dió su práctica y continuo estudio (haciendo así un señalado obsequio a la íntima amistad que había entre él y su autor, Winckelmann). Esta sola circunstancia basta para calificar cuanto se dice en ella en materia de arte. Se tradujo luego al francés por el ansia que tiene esta ilustrada nación de traer a sí cuanto pueda instruirle, y de este idioma se vierte al castellano para utilidad común de nuestra España.

El abate Fea ha publicado hace poco una traducción de esta historia en Roma añadiéndola con notas y disertaciones tan abundantemente que, siendo el original dos tomos reducidos, su versión ocupa tres más que medianos enriquecidos de estampas que representan la mayor parte de las estatuas y monumentos que el autor cita. Este apreciable trabajo del abate Fea —prescindiendo de la crítica que han hecho varios profesores e inteligentes, suponiendo al traductor falto del conocimiento del dibujo y aun de la lengua alemana y, por consiguiente, en estado de no poder juzgar por sí de las obras del arte sino por lo que oye a los demás—, no añade en cosa sustancial a los fundamentos y ejemplos que pone el sabio e inteligente Winckelmann para conocer y distinguir el carácter y varios estilos de las producciones que nos quedan del cincel egipcio, fenicio, etrusco, griego y romano. Tal vez la misma difusión y bulto de la obra pueda retrær a muchos de su lectura, y así, al querer presentar al público los frutos del estudio y conocimiento de Winckelmann, juzgué más conveniente tomar la traducción francesa —en todo conforme con su original— que la italiana, tan sobradamente cargada de ilustraciones.

Si yo hubiera tenido la fortuna de visitar y observar las bellísimas reliquias de la antigüedad que hay en Italia, tal vez hubiera podido añadir alguna cosa que sirviese de comento o mayor explicación a algún pasaje de esta historia, pero por las ideas solas de otro no me atrevo a decir cosa alguna. Sin embargo, en varios puntos concernientes al arte en sí y a las estatuas griegas y romanas, me he arrojado a disertar un tanto, porque para ello me ha animado el estudio que he hecho desde joven de la pintura, las instrucciones que me franquea el continuo trato con los profesores y los exactos vaciados que tenemos en la Real Academia de las Artes de todo lo más precioso del antiguo; con cuyo tesoro regaló al difunto rey don Carlos III su favorecido pintor de

cámara Mengs (y fue luego trasladado a la Academia por el soberano). Yo creo que las disputas sobre si esta estatua o bajorrelieve es etrusco o romano, si es de tal o tal profesor, importan poquísimos para la verdadera inteligencia de la belleza del arte. Lo que se necesita es el atinado conocimiento para advertir sus perfecciones y defectos e investigar las razones que tuvo el que la hizo para darle el carácter, actitud y manera que tenga. Aquello solo es adorno de erudición. Esto, verdadera inteligencia del arte. Y así, el que conozca bien y pueda dar razón de la diversidad que reina en el contorno y formas del *Apolo Pítico* respecto del *Gladiador*, de la *Flora* o *Cleopatra* respecto de la *Venus de Medicis*; del *Hércules Farnese* respecto del *Laocoonte*, ese conocerá las perfecciones del arte y, por consiguiente, las verdaderas reglas de la belleza y el buen gusto.

Esta y otras obras de este género podrán ir derramando la instrucción general que se necesita en las Nobles Artes, para que en todas partes se acabe de desterrar la ignorancia y barbarie que aún subsiste a pesar de la no vulgar ilustración de muchos y del empeño con que el gobierno y la Academia de San Fernando propaga y fomenta el verdadero gusto. ¡Qué mayor recompensa puede apetecer mi trabajo, si consigue coadyuvar a tan plausible objeto!

FINIS
CORONAT
OPUS

Este libro se terminó de imprimir
el 14 de enero de 2014, año en el que
se cumple el doscientos cincuenta
aniversario de la publicación
de esta obra de

JOHANN JOACHIM
WINCKELMANN



