

## **El abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas: Telegrafía óptica, pantomima y música**

Antonio Astorgano Abajo<sup>1</sup>

En el número 140 de *Estudios Clásicos* estudiamos la restauración de la pintura al encausto del abate Requeno, ahora haremos lo mismo con sus afanes por restablecer la telegrafía óptica, la mímica y la música grecolatina. Requeno, siguiendo, sobre todo, a Polibio, restableció (1790) un sistema de comunicación telegráfica totalmente clásica (y por tanto inviable en los tiempos modernos), con fines principalmente militares, basada en señales luminosas, acústicas y de humo, pero capaces de transmitir mensajes complejos, aplicables a la vida cotidiana.

Para Requeno, la chironomía (o arte grecolatino de gesticular con las manos) tenía tres funciones principales. La primera en el foro, como apoyo del discurso del orador; la segunda en el teatro, para deletrear palabras en las representaciones y en la danza; la tercera para facilitar las transacciones económicas entre distintos pueblos, como lengua franca de comercio. Requeno, en los dos tomos que dedica a la música grecolatina, parte de un profundo análisis de las fuentes, confrontándolas con las interpretaciones de teóricos de su época y anteriores. Es partidario de la escala “igual” de 12 semitonos, basándose en Aristóxeno y en Aristides Quintiliano, y enemigo acérrimo de la escuela “proporcionalista” de Pitágoras.

En el número 140 de *Estudios Clásicos* nos fijaremos exclusivamente en la pintura encáustica, dejando, por razones de espacio, para ahora las otras artes restauradas por Requeno (telegrafía óptica, mímica y música) y una valoración global sobre las investigaciones que sobre las diversas artes grecolatinas hizo el mismo abate. Las fichas bibliográficas completas de los libros citados en las notas a pie de página figuran en el aludido número 140, pp. 77-102; ahora sólo ponemos las primeras palabras.

---

<sup>1</sup> Catedrático de Literatura. Académico de la RABA de San Luis de Zaragoza y de la Real Academia de Extremadura. Dirección: calle Villa de Zuera, 1, 50830 Villanueva de Gállego. Zaragoza. astorgano1950@gmail.com

## I. Requeno y la invención del telégrafo (1790)<sup>2</sup>

Como consecuencia de sus muchas lecturas de autores grecolatinos, Requeno escribió un curioso tratado sobre la manera que tenían los antiguos de comunicarse a distancias largas, en especial los ejércitos en tiempos de guerra: *Principi, progressi, perfezione, perdita, e ristabilimento dell'antigua arte di parlare da lungi in guerra, cavata da' greci e romani scrittori, ed accomodata a' presenti bisogni della nostra milizia* (Turín, 1790).

Su éxito fue grande, y hay una traducción al español en 1795 (Viuda de Ibarra), hecha por don Salvador Ximénez Coronado, director del Real Observatorio Astronómico de Madrid, que se tituló: Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra, sacado de los escritores griegos y romanos, y adaptado a las necesidades de la actual milicia.

Masdeu nos hace una pequeña historia de la gestación del invento para demostrar que Requeno se adelantó a los franceses:

Ya el señor Requeno había vuelto a la vida la antigua pintura de los griegos y los romanos, cuando centra su incansable aplicación en otro importantísimo descubrimiento, y escribe una nueva obrita con este título: Principios, progresos, [...]. Este manuscrito suyo fue entregado por él en 1787 a monseñor Morozzi, gobernador en aquel tiempo de Civitavecchia, y fue dado después a la imprenta en la ciudad de Turín en 1790. Bien pronto llegó el libro a las vecinas manos de los franceses, los cuales, aunque ya enfrascados en su laberinto democrático [Revolución Francesa], pero dispuestos con fervoroso amor a las novedades, del que generalmente están dotados, hicieron de él todo el caso que la gran categoría de la obra merecía. El primero que hizo la primera prueba con ella fue Claudio Chappe en Brulon en 1791, cuando el libro de Requeno llevaba un año publicado y cuatro años, al menos, circulando entre el público. Sobre el mismo fue dado en París un informe a la Convención y al Comité en 1793, y de nuevo en 1797. Llegó finalmente, después de interrumpidos exámenes, a aceptarse en Francia su famoso telégrafo<sup>3</sup>, el cual señaló en aquella acción el primer momento de su existencia pública con la noticia de la captura de Condé. He aquí las etapas verdaderas de este acontecimiento como las narran los mismos franceses y son registradas en el *Monitore de París* y repiten todos los periódicos italianos. ¿Con qué verdad podrá decirse, después de esto, que el señor Chappe haya sido el inventor del telégrafo?<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Para mayor información, véase ASTORGANO ABAJO, “La telegrafía óptica del jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador de artes grecolatinas”, *Revista de Estudios Clásicos* de la Universidad de Cuyo (Mendoza, Argentina), n.º 39 (2012), pp. 43-75: “La Historia de la restauración del telégrafo grecolatino y el abate aragonés Vicente Requeno (1743-1811)”, *Llull. Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas (SEHCYT)* vol. 35 (n.º 75), Zaragoza 2012, pp. 37-80.

<sup>3</sup> Entre el momento de la pronunciación del discurso de Masdeu (1804) y el de su impresión (1806) se había producido el suicidio (1805) de Claudio Chappe (Brûlon, Sarthe 1763 - París 1805), precisamente por disputársele la autoría del telégrafo. Como dice Masdeu, la Asamblea Francesa le concedió el título de ingeniero telegráfico, por considerarlo pionero de la telegrafía óptica, pero, viéndose disputar la prioridad de su invención por el relojero Bréguet y por el ingeniero español Agustín de Betancourt y Molina (1758-1824), se suicidó. ¿Llegó a oídos de Chappe la reivindicación de Masdeu en favor de Requeno, antes de suicidarse?

<sup>4</sup> J. F. MASDEU, *Requeno, il vero inventore...*, pp. 15-16.

Como en todos sus trabajos, Requeno se documenta leyendo mucho: "He leído mucho para ver si en algún escritor moderno del arte militar hallaba idea de este arte"<sup>5</sup>. Aparecen citados estrategas, tratadistas militares y escritores de temas más o menos relacionados con la guerra, sobre todo franceses y clásicos, como Eneas el Táctico, los Catones, Celso, Trajano, Frontino, Arriano, Flavio Vegetio (Arte militar), Homero, Heródoto, Onosandro (Instrucciones Militares, cap. XXIII), Polibio Megalopolitano, el capitán Guischart, el "célebre Rollin", el señor Chevalier, el señor Soullier, "el fogoso Linguet", quien fue sacado de la Bastilla por sus hallazgos telegráficos, el jesuita Kircher, el erudito Casaubono, Justo Lipsio, Hoste, Demetrio, Cleóxenes, Tácito, Marco Aurelio, Apuleyo, el capitán Guischart, etc.

El padre Luengo no reseña este invento de Requeno en su *Diario* hasta 1797, destacando su origen grecorromano:

El asunto del autor en general consiste en probar que los antiguos griegos, y después los romanos hasta las irrupciones de las naciones bárbaras, de las cuales se tomaron estos groseros instrumentos de timbales y tambores, de que usan ahora todos los ejércitos europeos, tuvieron una arte perfecta de hablar e intimar ordenes desde lejos a ejércitos numerosos<sup>6</sup>.

Expondremos brevemente el sistema para hablar desde lejos, propuesto por Requeno, siguiendo la traducción española (1795). Parece que tuvo su origen en la guerra de Troya, pues, según nuestro jesuita, hay un vacío histórico después de Homero hasta la época de Alejandro Magno (Requeno, 1795, p. 48).

El abate aragonés sigue, fundamentalmente, el método telegráfico narrado por Polibio Megalopolitano, que es el que describe Eneas el Táctico o el Histórico "para hablar con los que están lejos con el fuego y con el humo y con altos pedazos de madera". Se necesitan:

Dos zanjas profundas hasta la altura de un hombre, cinco personas en cada una de ellas, y un secretario que escriba y otro que dicte las órdenes; un observador con un cuarto de círculo que tenga dos índices móviles y puesto sobre un pie seguro; cinco ollas de hierro dispuestas como suelen estar las que sirven para hacer luminarias en las vísperas de función a las puertas de los templos, llenas de combustibles, y que puedan por medio del asta subirse y bajarse como convenga: son los instrumentos necesarios para hablar con los fuegos o con el humo según Polibio. Para extenderse a mayores distancias con los maderos, banderas, o cosa semejante, los utensilios necesarios son cinco objetos visibles a un lado, y otros cinco al otro, de tal modo dispuestos que puedan subirse y bajarse fácilmente por cinco personas que los tengan, un secretario y un observador con el cuarto de círculo arriba dicho. Con los fuegos se hablaba de noche, según Polibio, observando las luces, el número y orden en que estaban. Y en el día se hacía lo mismo con el humo (Requeno, 1795, pp. 38-39).

Estas señales se correspondían con distintas letras del alfabeto: "Reduciáse, pues, primero, a dividir el alfabeto griego en cinco partes, siguiendo el orden natural de las letras; segundo, a poner sobre cinco tabletas los caracteres de dicha división" (Requeno, 1795, p. 67). Por ejemplo, la letra T estaba en la cuarta tableta, "los

---

<sup>5</sup> V. REQUENO, *Principios, progresos*, pp. 11-12.

<sup>6</sup> M. LUENGO, *Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del Rey de España [...]. Años 1767-1814*. Ms. en Monasterio de Loyola. Cf. tomo XXXI, año 1797, 2.<sup>a</sup> parte, pp. 446-449.

signíferos que indican el número de ellas pondrán cuatro luminarias y luego que los destacamentos respondan con las mismas cuatro, las esconderán todos. Pero la letra T es la quinta de la cuarta división del alfabeto, y así en la zanja de la mano derecha se pondrán cinco luminarias, con lo que los observadores conocerán que se les indica la letra T" (Requeno, 1795, p. 70).

El método tenía el inconveniente de las malas circunstancias atmosféricas, como el viento o el sol: "El arte que acabamos de describir parece que no podía tener otro uso sino en la oscuridad de la noche; las luminarias en el día, como las pequeñas estrellas, desaparecen con la presencia del sol" (Requeno, 1795, p. 73).

Este método parece que estuvo poco tiempo en uso ("la invención de Eneas, sin embargo, parece que, por algún tiempo, estuvo en práctica entre los griegos y que les fue de alguna utilidad") (Requeno, 1795, p. 62) y sufrió sucesivas mejoras posteriormente. Cada vez se procuraba perfeccionarlo para conseguir mayor eficacia de manera que Escipión Africano, entre los romanos, le sacó gran rendimiento: "Este es el arte con que Escipión Africano sorprendió tantas veces a los bárbaros" (Requeno, 1795, p. 72).

La adaptación y simplificación más importante fue efectuada en tiempos de Cesar Augusto, y consistió en sustituir la antigua división del alfabeto en cinco tablillas por sólo tres (Requeno, 1795, pp. 80-81). El jesuita resume este método descrito por Julio Africano:

Hechas las zanjas o levantadas tres torres de madera, capaz cada una de contener ocho personas en fila, teniendo ellas otras tantas luminarias que se escondían a la vista de la multitud, y separadas las torres diez o doce pasos una de otra, era menester que cada uno de los que estaban en ellas las alzasen y bajasen según se les fuese mandando. Preparadas las cosas de esta manera, el capitán al frente, con el aviso escrito en la mano, empezaría a mandar [...]. El secretario de aquellos a quienes se pasaba el aviso, y que había anotado las luminarias en los tres puntos, teniendo la triple división del alfabeto delante de sí, notaba las letras, que se indicaba (Requeno, 1795, pp. 83-85).

Esta división estaba designada con el orden siguiente:

Letras de la torre izquierda	A	B	C	D	E	F	G	H
N.º de fuegos para representarlas	1	2	3	4	5	6	7	8
Letras de la torre del medio	I	J	K	L	M	N	O	P
N.º de fuegos para representarlas	1	2	3	4	5	6	7	8
Letras de la torre de la derecha	Q	R	S	T	U	V	X	Y- Z
N.º de fuegos para representarlas	1	2	3	4	5	6	7	8-9

En vez de fuegos se podían emplear otras señales, como subir y bajar insignias (águilas, dragones, etc.), banderas y "otros signos mudos".

También emplearon instrumentos de aire con el mismo fin: "Posteriormente en vez de los otros signos de las luminarias se introdujo el alfabeto de los ecos"

(Requeno, 1795, p. 118). Los instrumentos eran únicamente cuernos de búfalo, bocinas, y trompetas: "Cada legión llevaba un determinado número de estos músicos, o por decirlo mejor, pregoneros" (Requeno, 1795, p. 112). Estos músicos se atenían al método de Julio Africano de la siguiente manera:

Destinábase el cuerno de búfalo para indicar las ocho primeras letras del alfabeto, desde la A hasta la H.

Los bocinistas para las ocho de en medio, esto es desde la I hasta la P inclusivamente.

Los trompeteros para las nueve últimas letras, esto es, desde la Q hasta la Z.

Así, siempre que el corneta sonaba con un solo golpe de aire, se indicaba la A, con dos la B, con tres la C, etc. (Requeno, 1795, p. 117).

Requeno era consciente de que su método telegráfico iba a encontrar objeciones, puesto que ignoraba totalmente los progresos técnicos del siglo XVIII. Por eso dedica el largo capítulo XV, último de la primera parte de su libro, a las "Objeciones que pueden hacerse contra este descubrimiento y sus soluciones" (Requeno, 1795, pp. 121-123), las cuales provenían de los prejuicios de los filósofos ilustrados contra la ciencia del mundo clásico:

Las preocupaciones de la incontestable cultura del siglo XVIII son, a mi parecer, no pocas, entre las cuales, ¿quién lo creería?, la más grave proviene de los mismos principios que dieron origen al buen gusto en la literatura, pues para introducir éste en las escuelas de Europa fue necesario declamar fuertemente contra la demasiada autoridad de los antiguos, que tiranizaban la mente humana. Despreciáronse, por tanto, los filósofos griegos y romanos. (Requeno, 1795, pp. 121-122).

Las objeciones eran numerosas y Requeno las refuta basándose en sus numerosas lecturas de autores clásicos, antes citados. No las vamos a reproducir aquí, por referirse a aspectos técnicos del método antes descrito. Sólo destaquemos el tono contundente de nuestro abate contra los que desprecian a los antiguos escritores y sobrestiman orgullosamente los modernos descubrimientos (Requeno, 1795, pp. 123-124).

Requeno concluye: "Léanse atentamente los textos que he citado, y se verá claramente la verdad de mi doctrina. Lo que sí es cierto que ningún autor nos dice de cuál de los dos métodos se usaba hablando a la multitud con los instrumentos de aire, si el de Cleóxenes que nos describe Polibio o el de Julio Africano. ¿Pero qué necesidad hay de advertirlo? Son dos métodos, uno más expedito y pronto que el otro. No debe, pues, haber duda que se valiesen del más fácil, luego que se inventó" (Requeno, 1795, p. 133).

El ilustrado Requeno, que pretendía ser más filósofo que literato, siempre tenía la intención de extraer aplicaciones útiles de sus estudios. Por eso dedica la segunda parte de su libro a esos usos y enuncia algunos de ellos:

Explicado ya el arte antiguo, daremos el método de emplearlo en lo militar, en lo civil y en otras necesidades particulares y domésticas, en que al presente falta el arte útil en

muchas ocasiones. ¿Cuántas veces es necesario a un labrador en su casa de campo llamar desde lejos a los otros labradores? ¿Cuántas veces un mayoral a quien asaltaron los ladrones de noche, podría significar a los que están lejos, sonando un caracol, la desgracia en que se halla? ¿Cuántas veces los caballeros en tiempo de verano, hallándose en sus amenas casas de campo, podrían avisar a los suyos en la ciudad las cosas que necesitasen, o comunicarse mutuamente las noticias desde el uno al otro palacio de campaña? ¿Habremos, por ventura, pensado en emplear los signos de convención en estas ocasiones? Reconozcamos, a lo menos, la necesidad, y hagamos algún esfuerzo para imitar la prudencia de los antiguos. Introduzcamos, a lo menos, los usos antiguos en las necesidades militares, perfeccionémoslos con las luces de la cultura moderna, apliquemos los usos muy diversos de los antiguos (Requeno, 1795, pp. 138-139).

A lo largo de 1799 y 1800, Requeno, retornado a Zaragoza, pudo contemplar cómo se experimentaba el invento del telégrafo en la Económica Aragonesa. Pero surgió el problema de la atribución de la autoría, pues unos socios se la daban al abate, pero otro sector, encabezado por el enciclopedista, Luis Rancaño, ingeniero militar y catedrático de Matemáticas de la Aragonesa desde 1784 hasta 1802, lo atribuía a los franceses<sup>7</sup>.

Además de las objeciones del ingeniero Luis Rancaño, no muy defensoras de las arcaizantes aportaciones de Requeno, el mismo traductor, Ximénez Coronado, encuentra partes defectuosas, y Nicolás Azara, en julio de 1792, descalifica el libro requeniano con el epíteto de "pueril": "La otra invención que ha publicado de las señales con que los militares antiguos se hablaban de lejos es pueril"<sup>8</sup>.

Tal vez Requeno, cegado por su inmersión en el mundo grecolatino, no se dio cuenta de que los contextos culturales y tecnológicos eran tan diversos que pretender aplicar la tecnología telegráfica de dos mil años antes era simplemente imposible.

## II. El arte grecolatino de gesticular con las manos y su restauración (1797)<sup>9</sup>

Masdeu resume el proceso de elaboración de la obra, *Scoperta della Chironomía, ossia dell'arte di gestire con le mani*<sup>10</sup>, y su poca fortuna entre el público:

Después de haber yo renovado (dice el señor abate Requeno) todas las prácticas de pintar con ceras coloreadas al encausto, y después de haber restaurado todos los antiguos métodos, ya perdidos, de hablar desde lejos con los telégrafos, fijé los ojos en el restablecimiento de la desconocida y olvidada arte de gesticular con las manos para la perfección de la moderna pantomima. Así él dio principio a su tercera obra, intitulada con

<sup>7</sup> Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (ARSEA), *Libro de Resoluciones*, día 1-III-1799, ff. 90-91.

<sup>8</sup> AER, *Santa Sede*, Leg. 363, expediente 10, op. cit.

<sup>9</sup> Para mayor información remitimos a la "Prefazione" de Ricci a VICENTE REQUENO, *L'arte di gestire con le mani*, 1982, pp. 11-30; y al citado volumen colectivo, *El jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador del mundo grecolatino*, en especial a los estudios de Giovanni R. RICCI: "La "Scoperta della Chironomia" di Vincenzo Requeno", y de José Gabriel STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, Alejandro OVIEDO PALOMARES y Antonio GASCÓN RICAÑO: "Una aproximación a la Quironomía en Requeno".

<sup>10</sup> V. REQUENO, *L'arte di gestire con le mani...*, op. cit.

lenguaje griego *Scoperta sulla Chironomia*. Esta nueva producción salió a la luz pública en 1797 de las elegantes prensas de los hermanos Gozzi de Parma, precedida de una cortés dedicatoria, en la cual los editores dijeron, con gran verdad al señor marqués Melilupi, que este tercer descubrimiento puede decirse rival de los del telégrafo y del encausto, debidos al mismo autor. Verdaderamente no es menos estimable que aquellas, pero ha tenido la suerte, que yo diría más bien desgracia, de no haber excitado lo mismo que aquellas la envidia o la rivalidad de los literatos. Atribuyo esto a la indiferencia y superficialidad con que ha sido examinada la nueva obrita, como si fuese un tema más erudito que útil y de ninguna o poquísima importancia<sup>11</sup>.

Ricci, citando al propio abate aragonés, señala la doble finalidad con que escribió su obra:

Esta breve obra es generada para una doble finalidad, de las cuales la segunda se configura indudablemente como la principal: 1) divulgar el descubrimiento de una Arte: la quironomía de los pantomimos clásicos; 2) determinar su renacimiento<sup>12</sup>.

Giovanni R. Ricci reeditó esta obra en 1982 con un esclarecedor prólogo<sup>13</sup>, coincidiendo, en lo esencial, con el favorable criterio de Masdeu.

Es sabido que la mano y su repertorio de movimientos son el factor esencial de la humanización, como así se viene reconociendo por los autores clásicos, antiguos y modernos. La consideración del gesto manual, en el ámbito de las reglas de la Retórica, para expresar los números se remonta a la Antigüedad caldea y persa, de donde pasa a los textos de la Época Clásica griega, con Jenofonte, Aristóteles y Demóstenes; prosigue en la época romana, especialmente con Plinio el Viejo, Macrobio, Juvenal, Plutarco, Cicerón y, sobre todo, Quintiliano, y perdura en la tradición medieval y renacentista sobre el arte de la Retórica<sup>14</sup>. La mayoría de las autoridades del Renacimiento concuerdan con Quintiliano en enfatizar la importancia del gesto en el arte de la Retórica.

El gesto retórico, no obstante, es de naturaleza y características distintas de las del gesto mímico. Hacer distinción entre estos dos tipos de gestos y evitar la apariencia de un actor mímico es fundamental en la Retórica romana. Cicerón hace la distinción entre: «gesto teatral, que expresa las simples palabras» (y cuyo uso desaprueba en el buen orador); y «el gesto retórico, que explica el asunto todo y la sentencia, no por demostración, sino por significación»<sup>15</sup>. También Quintiliano reprueba los gestos pictóricos (mímicos) en la Oratoria: «Los gestos que indican cosas por medio de la mímica [...] deberían estar rigurosamente prohibidos en la

---

<sup>11</sup> J. F. MASDEU, *Requeno, il vero inventore*, pp. 18-19.

<sup>12</sup> G. R. RICCI, en “Prefazione” en Requeno, *L'arte di gestire con le mani*, pp. 13-15.

<sup>13</sup> V. REQUENO, *L'arte di gestire con le mani*, 1982, op. cit.

<sup>14</sup> Cf. Sir Thomas WILSON, *The Art of Rethorique* [1560] (Oxford: Edición de Maireu, G. H., en Clarendon Press, 1909).

<sup>15</sup> Cicerón supone esta distinción, por ejemplo, en *Orator ad M. Brutum*, 55: *actio quasi corporis eloquentia*, y en *De oratore*, 1, 128: *in oratore [...] acumen dialecticorum, sententiae philosophorum, verba prope poetarum, memoria iuris consultorum, vox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendus*.

Oratoria»<sup>16</sup>. Y da dos razones: el orador nunca debe parecer ser un actor mímico (saltator); y el gesto debe acompasarse a los pensamientos más bien que a las palabras del habla. Asimismo, Cicerón prohíbe explícitamente el tipo de gestos «cadenciosos»: gestos que cortan el tempus al ritmo del habla. Entre las virtudes del buen orador está non ad numerum articulos cadens<sup>17</sup>.

Es por ello que la obra de Requeno se estructura fundamentalmente en dos Partes bien diferenciadas: La primera, dedicada al arte di gestire con le mani per computare y, la segunda, al arte di gestire con le mani necessaria pel risorgimento della greca pantomima. Para el jesuita aragonés la Chironomía tenía una doble función, la del foro y la del teatro, y comprendía un doble código de entendimiento –numérico gestual y alfabético gestual- conocido por la mayoría de los visitantes del foro o del teatro y que, como sugiere Ricci<sup>18</sup>, se aprendía en la escuela, de forma que los griegos y romanos tenían por inculto a quien no dominase este código. Y valía tanto para un escenario como para el otro, aunque en el teatro atendiese sobre todo al movimiento armónico del cuerpo que solía adecuarse al ritmo de la música, transmitiendo palabras, ideas y sentimientos.

Según la tradición clásica, que conocía muy bien nuestro jesuita, al primero de esos escenarios se dedica la Retórica; al segundo, el Teatro. Ésta y otras tipologías o intentos de clasificación de los gestos manuales suelen ser calificados como de dudosa utilidad y fiabilidad. No obstante, si bien los límites entre diferentes categorías suelen ser difusos, también es cierto que el empleo correcto de uno u otro tipo de gestos tiene una importancia fundamental. La Quironomía prescribe leyes sobre el tipo de gestos y su uso en cada arte: así, pues, no cabe gesticular en la tribuna como en el teatro. Ya Cicerón y Quintiliano insistían en que la gesticulación del buen orador es diferente de la del actor.

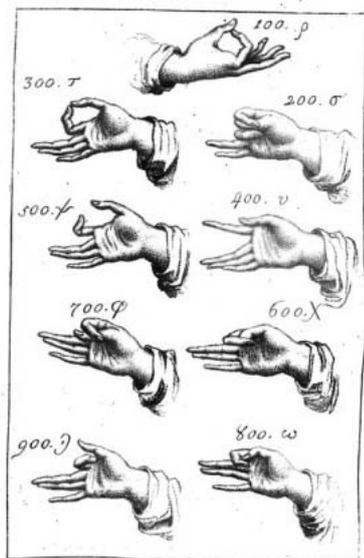
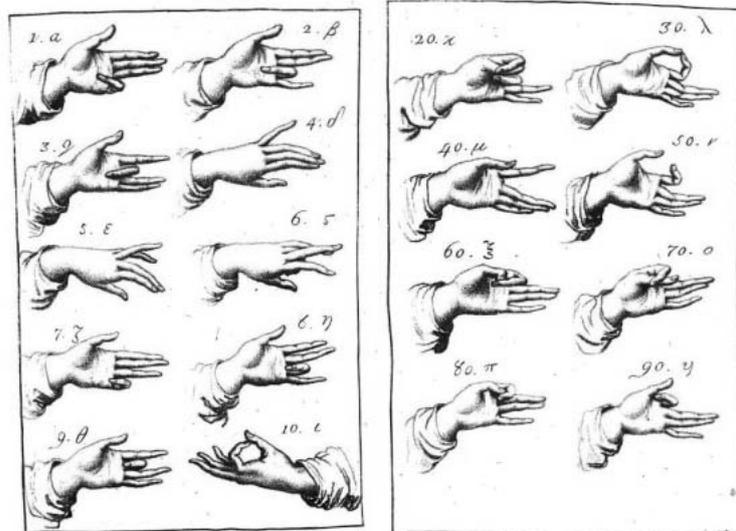
No podemos resumir aquí el sistema pantomímico propuesto por Beda el Venerable en su obra, *Tractatus de computo velde loquella per gestum digitorum*, fuente principal de Requeno. En realidad, Beda se limitaba a proponer un método que permitía a los sordomudos entenderse a través de los gestos de las manos, pero el abate aragonés veía reflejados en este libro los escritos grecorromanos correspondientes al arte de la Chironomía. Y siguiendo al venerable Beda estableció las 27 letras, los 27 números y los 27 gestos en que los griegos y romanos se podían expresar, que nuestro jesuita reproduce en tres magníficas láminas al final de su tratadito, en las que inevitablemente interviene bastante su fantasía personal a causa del problema, difícilmente resoluble, de determinar con exactitud cuáles habían sido los gestos manuales practicados por los antiguos pantomimos griegos y romanos, principalmente por falta de suficientes fuentes. Las tres láminas citadas son las siguientes:

---

<sup>16</sup> De manera explícita, Quintiliano (*Inst. Orat...*, XI 2.1) dice: *Cum sit autem omnis actio, ut dixi, in duas divisa partes, vocem gestumque, quarum altera oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus.*

<sup>17</sup> Cic., *Orator ad M. Brutum*, 59.

<sup>18</sup> “Prefazione” de Ricci a VICENTE REQUENO, *L'arte di gestire con le mani...*, p. 15.



Fuente: Requeno, *Escoperta della Chironomia* (1797)

Siguiendo la clasificación propuesta por Isabella Poggi<sup>19</sup>, etiquetaremos las unidades de ese sistema como gestos simbólicos autónomos. Éstos poseen un significado y una forma fijos, establecidos convencionalmente, y forman en conjunto una suerte de lexicón gestual. Los gestos simbólicos autónomos pueden aparecer acompañando el discurso hablado o ser articulados en ausencia de éste. En los ejemplos de uso provistos por nuestro abate, los gestos de la Quiromía acompañan siempre al discurso hablado. La Quiromía requeniana está compuesta por 27 gestos básicos, todos se centran en la actividad de las manos y todos son unimanuales. Al ser articulados con la mano izquierda permiten indicar: las unidades (1 - 9); las decenas (10 - 90); y las decenas de mil (10 000 - 90 000). Articulados con la mano derecha, los mismos gestos indican: las centenas (100 - 900); las unidades de mil (1 000 - 9 000); y las centenas de mil (100 000 - 900 000).

<sup>19</sup> I. POGGI, «Symbolic gestures: The case of the Italian gestuary», *Gesture* 2, n.º 1, 2002, pp. 71-98

Los gestos centrados en la actividad manual son analizados tradicionalmente como compuestos de cinco parámetros o componentes formales: 1) la forma de la mano (qué forma adoptan los dedos); 2) su orientación (qué lado de la mano mira el interlocutor, por ejemplo); 3) su ubicación espacial (a qué altura o distancia está la mano); 4) la actividad realizada por la mano (movimiento o ausencia de este); y 5) la actividad no manual (expresión facial, movimientos de labios, etc.) que acompaña la actividad de la mano. Requeno centra sus descripciones en la forma de la mano, el primero de los cinco componentes de la lista anterior. En aquellos gestos que designan números menores al diez mil, el libro se limita a este primer componente. Para el resto de gestos ofrece datos sobre la orientación y la ubicación espacial. Todos los gestos del sistema requeniano parecen consistir en posiciones estáticas de la mano (es decir, que no incluyen movimiento)<sup>20</sup>.

Requeno no informa acerca del quinto componente, lo que no nos permite saber si habría alguna particular actividad no manual relacionada con los gestos de la Quironomía. Estos gestos conforman dos grandes grupos. El primero de ellos, que comprende los correspondientes a números inferiores al diez mil, recibe ilustraciones en las tablas finales del libro. Éstas dejan claro cuáles son las formas de la mano, pero no sus orientaciones ni sus ubicaciones. El segundo grupo, aquel que comprende la expresión de las cifras mayores a diez mil, no es ilustrado en el libro. En el texto, sin embargo, son descritos de modo más completo que los del primer grupo, pues, además de describir la forma de la mano, también se comentan su ubicación y su orientación<sup>21</sup>.

Cuando nuestro abate escribe su *Scoperta della Chironomia* (1797) existía ya un amplio e importante movimiento sobre el arte de hablar con las manos para los sordomudos, incluso entre los jesuita expulsos, como el abate Juan Andrés (Carta del abate don Juan Andrés sobre el origen y las vicisitudes del arte de enseñar a hablar a los mudos sordos, Madrid, Sancha, 1793) y Lorenzo Hervás y Panduro (*Escuela española de sordomudos*, Madrid, 1795). Más específicamente relacionado con la pantomima, otro jesuita expulsos, Esteban de Arteaga, había tratado tangencialmente la pantomima al analizar las causas de la decadencia de la ópera italiana en *Las revoluciones del teatro musical italiano*, publicadas en 1783<sup>22</sup>.

Requeno encontraba la pantomima del siglo XVIII ridícula, no porque esencialmente lo fuera, sino porque tal como se utilizaba no respondía a ningún criterio clásico. Se empleaba como mero relleno en los intermedios de las representaciones escénicas y carecía de sentido porque nadie entendía lo que podía significar, si es que significaba algo. Posiblemente con esto criticaba también el baile pantomimo practicado en los colegios jesuíticos, antes de la expulsión de 1767, y que venían a cumplir la misma función<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, OVIEDO PALOMARES y GASCÓN RICAÑO: “Una aproximación a la Quironomía en Requeno”, op. cit.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> E. ARTEAGA, *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente*, Bologna, Stamperia di Carlo Trenti, 1783, 2 vols.

<sup>23</sup> V. León Navarro, “Vicente Requeno y Vives: entre la Ilustración y la curiosidad”, op. cit.

Como los espectadores no comprendían los gestos pantomímicos porque desconocían el código, Requeno propone restaurar el que tenían los antiguos, para evitar ciertos inconvenientes. Por ejemplo, en las representaciones, era necesario que el compositor del baile diera una sucinta narración de su argumento, de lo contrario nadie podría entender el significado de este baile, de los gestos ni siquiera de la música<sup>24</sup>. La discordancia entre compositor, director y pantomimo aumentaba la carencia de armonía entre los gestos, las acciones y las palabras e impedía cualquier comprensión por parte de los espectadores. Requeno señalaba: “Quinde mi pare della maggiore evidenza, che per mancanza dell’antica Chironomía, si trovino i nostri teatri nello stato della puerizia, e che i nostri balli di pantomima sieno assai lontani dalla perfezione de’Greci”. Y se preguntaba nuestro abate, siempre restaurador con sentido de la utilidad: “Per qual ragione non dovrà ravvivarsi l’arte antica?”<sup>25</sup>.

Para Requeno, la Chironomía representaba la armonía más completa del actor que actuaba ante el público presente, del que resaltaba su carácter culto. Por ello veía posible su restablecimiento siempre y cuando se pusieran los medios, haciendo buenas obras representadas al estilo de los clásicos “con tutto il sorprendente effetto che necessariamente deve da ciò risultare; onde gradatamente si vinca la difficoltà di capire la greca Chironomía, e si allontanano con l’assuefazione quel ridicolo che il popolo ignorante potrebbe forse immaginare nel vedersi parlare con le mani”<sup>26</sup>. Arteaga, por su parte, disentía de este parecer y negaba tanto la perfección de la pantomima como la conveniencia de que la tuviese “porque el primero y más inmediato efecto de ésta será siempre el que el público se disguste de las demás representaciones teatrales” por fomentar la pereza natural. Así pues, convenía desterrar el baile pantomimo. Dos posturas (Arteaga y Requeno) que señalaban el mal para el que cada uno aplicaba remedios distintos<sup>27</sup>.

Resumiendo, para Requeno, la chironomía (en la aceptación específica que atribuye a tal término) "tenía dos funciones diversas. Primera, en el foro entre los oradores; la otra, entre los danzantes en el teatro. La primera era para enseñar en el foro a los oradores a hacer los cálculos de dinero en público con los gestos de las manos. La segunda, para adiestrar las personas de teatro en los gestos requeridos por las representaciones y por la danza. Explicaré ambas, y en consecuencia dividiré el arte chironómico de los griegos en dos partes. Y, expuesta sucintamente la primera, me extenderé en la segunda, como en materia más conveniente a la moderna educación, exponiendo los gestos y los usos de la pantomima y del teatro"<sup>28</sup>.

Por lo tanto, para Requeno, la Quironomía tenía varios ámbitos y contextos de uso: primero, en el foro, como apoyo del discurso del orador; el segundo era el

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> V. REQUENO, *L’arte di gestire con le mani*, p. 90.

<sup>26</sup> V. REQUENO, *L’arte di gestire con le mani*, pp. 82-83: “Il ballerino con movimenti della testa, delle braccia, del busto, delle gambe, o de’ piedi doveva fare de’ piedi ritmici per compiere una figura nel ballo come il Greco poeta doveva fare de’ piedi metrici per formare un verso del canto. Quanto squisito doveva essere un tal lavoro! Quanto grandevole agli occhi e dalla ragione!”.

<sup>27</sup> V. León Navarro, “Vicente Requeno y Vives: entre la Ilustración y la curiosidad”, op. cit.

<sup>28</sup> V. REQUENO, *L’arte di gestire con le mani*, p. 32.

teatro, como ya sabemos. En el primer contexto, los gestos se usaban para representar cifras, cantidades: «Il primo era d'insegnare agli oratori a fare i computi di numerario in pubblico co'gesti delle mani»<sup>29</sup>, es decir para contar y calcular en el foro. El segundo contexto estaba relacionado con los valores alfabéticos que cobraban los gestos numerales, que permitían usar el sistema para deletrear palabras «richiesti per le rappresentazioni, e pel ballo»<sup>30</sup>. Otra función de la Quironomía, en su dimensión de gestos numerales, que se menciona de paso por Requeno, es la de facilitar las transacciones económicas entre pueblos que no tenían una lengua común, es decir, como lingua franca de comercio<sup>31</sup>.

Solamente hagamos algunas reflexiones sobre el uso más importante desde la óptica literaria que Requeno le tribuye a su Quironomía, el de deletrear textos en el teatro. Una parte de los gestos del Grupo 1, los correspondientes a los números 1 - 900, reciben junto a un valor numérico una letra del alfabeto griego. Esto se basa en la tradición helénica de escribir las cifras usando letras:

[...] le figure de'gesti rappresentando i numeri, e servendo le lettere del Greco al fábeto per ordine a significare i numeri, le prime ventiquattro figure de' gesti pel computo tanto note nella Greca nazione si esprimevano con le ventiquattro lettere del Greco al fábeto<sup>32</sup>.

Argumenta nuestro abate que tal correspondencia alfanumérica<sup>33</sup> habría llevado al desarrollo de la tradición, en la antigua pantomima griega, de que los actores acompañaran o complementaran la recitación oral de los textos con deletreos manuales correspondientes a los mismos textos o partes de estos. Esta idea constituye el argumento central del libro de Requeno. Para él, el deletreo manual de textos dramáticos, basado en la Quironomía, es una clave interpretativa esencial para reconstruir las técnicas de la antigua pantomima clásica<sup>34</sup>.

Consideramos este razonamiento de nuestro jesuita como poco sustentable, ya que vemos varias restricciones físicas fundamentales para el uso extendido de un alfabeto manual en el antiguo teatro clásico. Las primeras son articulatorias, pues el deletreo manual de textos se debe articular de modo rápido y preciso en secuencias de distintas formas de la mano, lo cual presenta obstáculos articulatorios, debidos al rapidísimo cambio de dedos seleccionados o de orientación. Las segundas restricciones son perceptuales, pues los espectadores pueden estar a casi un centenar de metros del escenario, siendo imposible distinguir el juego de los dedos<sup>35</sup>.

Menéndez y Pelayo, como siempre, censura las excesivas pretensiones de Requeno:

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> REQUENO, *L'arte di gestire con le mani*, p. 42.

<sup>32</sup> REQUENO, *L'arte di gestire con le mani...*, p. 39.

<sup>33</sup> Sobre la historia de esta numeración Cf. Rosa COMES, "Notación alfanumérica griega y notaciones derivadas: uso científico-técnico", *Estudios clásicos* 48, Nº 129, Madrid 2006, pp. 45-64.

<sup>34</sup> STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, OVIEDO PALOMARES y GASCÓN RICAÑO: "Una aproximación a la Quironomía en Requeno", op. cit.

<sup>35</sup> *Ibid.*

Es un estudio muy curioso sobre la pantomima de los antiguos, con la pretensión de averiguar los signos convencionales que en ella se usaban, y las palabras que servían para dirigir los movimientos de la danza. El autor se prometía nada menos que introducir estas gesticulaciones y estos bailes en el teatro moderno. El tratado *De computatione del venerable Beda*, y el *De loquela per gestum digitorum*, han servido de base principal al descubrimiento de Requeno, sugiriéndole ingeniosas conjeturas sobre el teatro mudo de los antiguos<sup>36</sup>.

Ricci, el mejor conocedor de esta obra, afirma que, "en cuanto respecta al cálculo digital, nuestro autor no dice nada equivocado ni insólito. Pero es en la segunda parte de su tesis, donde la imaginación de Requeno se activa, donde elabora una teoría muy personal, sin duda no exenta del fascinación, pero substancialmente errónea"<sup>37</sup>.

A pesar de la falsedad de la hipótesis propuesta por Requeno, (mejor, de la certeza por él enunciada), de cualquier modo hay que reconocerle al abate de Calatorao una extrema elegancia en el método, además del indudable valor de toda acción cultural, no importa si atrevida, retomada para darle claridad y/o lanzar desafíos sobre puntos oscuros del saber histórico o extrahistórico.

Ricci reitera lo acertado y la modernidad de la distinción requeniana entre gestos naturalmente significativos, que hoy diríamos de origen genético (que son muy pocos), y gestos convencionales. Pero, sobre todo Requeno, en la *Scoperta della Chironomia*, como en el resto de sus textos, elabora incesantemente un mito: el de la perfección de los antiguos. Es este mito – edificado sobre fundamentos, ya objetivos, ya hipotéticos, ya imaginarios– el que nuestro abate quisiera ver reencarnado en pleno siglo XVIII. Para el profesor Ricci, el abate aragonés resulta menos anti-ilustrado de lo que cabría suponer por su condición de sincero ignaciano.

Concluamos, con Ricci: "actualmente conserva interés todavía el problema [el de la Chironomía], no resuelto y quizá irresoluble, de los gestos manuales practicados por los pantomimos antiguos. Independientemente de las dosis de verdad existente en las distintas obras de Requeno, nos parece importante subrayar la coherencia interna y, en definitiva, el grueso calibre estético de sus construcciones conceptuales"<sup>38</sup>.

### III. Estudios de Requeno sobre la música grecolatina (1798)<sup>39</sup>

Las teorías musicales de Requeno propiamente dichas fueron expuestas en los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori*<sup>40</sup>. Han

---

<sup>36</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España* III, Madrid 1940, p. 648.

<sup>37</sup> V. REQUENO, *L'arte di gestire con le mani*, p. 16. "Introducción" de Ricci.

<sup>38</sup> V. REQUENO, *L'arte di gestire con le mani*, p. 27. "Introducción" de Ricci.

<sup>39</sup> Para mayor información, remitimos al citado libro colectivo *El jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador del mundo grecolatino*, en especial a los estudios de Francisco José León Tello ("La teoría de las artes de Requeno en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos") y de Antonio Gallego Gallego ("Vicente Requeno y la música").

<sup>40</sup> V. REQUENO, *Saggi cantori...*, op. cit.

sido estudiadas brevemente por León Tello en los dos libros de 1974<sup>41</sup> y 1981<sup>42</sup>. Menos extensión de la debida, tal vez porque León Tello considera la obra de Requeno más como obra histórica que técnica<sup>43</sup>.

El tema de la música de la Antigüedad siempre interesó a nuestro abate. Anteriormente al libro que comentamos (los *Saggi cantori* de 1798), ya se había ocupado tangencialmente de algunos instrumentos musicales, como el tambor que se usaban en los ejércitos, al estudiar el Arte de hablar desde lejos (1790). En la *Scoperta de la Chironomia* (1797) estudió los gestos de los bailarines y otros relacionados con la dirección coral y sinfónica. Con posterioridad, publicará un librito sobre Il Tamburo (1807).

Requeno extendió los métodos de sus estudios sobre el encausto a los de la música grecolatina, mediante experiencias con instrumentos de su propia invención. Incluso el título (*Saggi sul ristabilimento*) y la estructura de los estudios es similar. Como siempre, en la "Prefazione" el abate justifica la aparición de su obra analizando la penuria de tratados musicales grecolatinos, antes de él, y considera, con su típico criterio jesuítico, algo despectivo hacia los eruditos de la época, que era absoluta. Por eso, comienza examinando a fondo las fuentes grecolatinas, confrontándolas con las interpretaciones de teóricos de su época y anteriores. No tiene reparos en analizar críticamente los tratados teóricos de otros estudiosos, por lo que los *Saggi* constituyen una fuente de notable interés para la historia del arte musical del siglo XVIII.

Del interés de Requeno en el estudio de la música de los antiguos griegos da fe una traducción al español del mismo abate, inédita y creemos que posterior a 1798, fecha de la publicación de los *Saggi del arte armónica*. Son dos gruesos legajos conservados en la Biblioteca Nacional de Roma<sup>44</sup>.

Estaba tan orgulloso de su obra que nada más llegar a Zaragoza, la presentó a las autoridades madrileñas, con mediación del capitán general de Aragón, Jorge Juan de Gillelmi, según una carta fechada en Zaragoza el 8 de diciembre de 1798:

Me tomo [Requeno] la libertad de poner a los pies de vuestra excelencia dos tomos que acabé de imprimir al salir de Italia [los *Saggi cantori*]. El primero contiene la historia de los músicos de la antigua Grecia y el segundo la descubierta de sus prácticas armónicas, confirmadas con mis nuevos experimentos, de los que puede vuestra excelencia cerciorarse por cualquiera hombre docto que sea capaz de repetirlos<sup>45</sup>.

---

<sup>41</sup> F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, 1974, pp. 374 - 377.

<sup>42</sup> F. J. LEÓN TELLO-M.ª V. SANZ SANZ, *Tratadistas Españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid, Departamento de Estética de la Universidad Complutense, 1981, pp. 123-179.

<sup>43</sup> F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música...*, pp. 374-377.

<sup>44</sup> REQUENO, Traducción de los *Saggi cantori*, 1798, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II di Roma (BNCVEIIR), *Gesuitici*, Leg., 262 y Leg. 263, op. cit.

<sup>45</sup> Archivo General de Simancas (AGS), *Estado*, leg. 5064.

Esta obra, según Latassa (1802), "hizo resonar las alabanzas por nuestro autor, de toda suerte de gentes"<sup>46</sup>. Por el contrario, en el Diccionario Espasa leemos: "obra curiosa, pero que contiene muchos errores".

Azara no estaba de acuerdo con las teorías musicales de nuestro abate: "Y en cuanto al arte de declarar el antiguo sistema de la música peca evidentemente de visionario"<sup>47</sup>. Menéndez y Pelayo califica esta obra de "tentativa frustrada", en la que destaca más la investigación histórica que su utilidad<sup>48</sup>. Batllori desconoce el mucho trabajo que Requeno puso en sus *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica* y, lo que es peor, parece que los enjuició sin leerlos, pues se limita a decir: "son obra más de un inquieto y pintoresco curioso que de un concienzudo investigador"<sup>49</sup>.

No es este el lugar para criticar extensamente las teorías musicales de Requeno, pero no debemos caer en el error de vapulear a los musicólogos del siglo XVIII por algunas creencias o afirmaciones que hoy nos parecen claramente ridículas. Si el abate de Calatorao habla de que Jubal enseñó a los patriarcas el arte musical instrumental, otro músico importante aragonés de este mismo siglo, Pablo Nasarre, cuya competencia musical pocos discuten, habla de la "música que hacen los cielos y de cómo la que usamos es por influjo de aquella"<sup>50</sup>. Además, doscientos años después del libro de nuestro abate, todavía no sabemos cómo sonaba, en realidad, la música de los griegos, pues continuamos con escasísimos documentos gráficos que de una manera fehaciente nos aclaren y definan suficientemente este aspecto.

Dejando aparte sus fobias antipitagóricas, que no deben obnubilar nuestro juicio crítico sobre el abate aragonés, debemos resaltar el valor del contenido de los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori*, una de las grandes obras de nuestro jesuita, "que desafía los juicios peyorativos o la indiferencia de los autores que no han debido leerla al menos con pausa"<sup>51</sup>. Requeno comprendió bien que la presencia de la música en la sociedad grecorromana, su vinculación con la literatura (poemas homéricos, canciones líricas, teatro) y el interés de científicos y filósofos por este arte, obligaban al historiador al análisis de estos factores de interrelación. Por lo que los *Saggi* constituyen una vasta enciclopedia de la cultura grecolatina, especialmente el tomo primero. Conservados escasísimos ejemplos de composiciones, el historiador de la música griega se ve obligado a centrar su estudio en fuentes literarias indirectas y en los tratados o en las teorías contenidas en escritos de distinta temática, como los Diálogos de Platón. Es admirable el dominio de Requeno de todos estos materiales, de los que ofrece no sólo síntesis valiosas sino agudas y precisas críticas<sup>52</sup>.

---

<sup>46</sup> F. LATASSA, *Biblioteca Nueva III*, op. cit., pp. 34-37.

<sup>47</sup> AER, *Santa Sede*, Leg. 363, expediente 10.

<sup>48</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, op. cit., pp. 647-650.

<sup>49</sup> M. BATLLORI, *La cultura hispano italiana de los jesuitas expulsos españoles hispanoamericanos y filipinos, 1767-1814*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, p. 32.

<sup>50</sup> P. NASARRE, *Escuela Música*, Zaragoza, 1724, cap. V.

<sup>51</sup> LEÓN TELLO, "La teoría de las artes de Requeno...", op. cit.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

La obra del jesuita aragonés consta de tres ensayos, distribuidos en dos volúmenes. El texto del primero de los *Saggi*: Ensayo histórico para el restablecimiento de los cantores griegos y romanos, que abarca todo el volumen primero, está integrado por dos partes, en las que desarrolla una historia de la música en la Antigüedad. Tiene una finalidad motivadora: "Para animar, pues, a los prácticos y al público a contribuir al restablecimiento de la armonía griega y del canto perdido instrumental, antepongo el *Saggio storico*. Además, hasta ahora nadie ha tenido la idea de ordenar en un libro las memorias de los cantores griegos y romanos"<sup>53</sup>. En este primer tomo pretende resolver la diversidad de criterios entre las fuentes bíblicas y clásicas. Siguiendo el tópico repetido en toda la teoría musical de los siglos XVI-XVIII, refiere el origen de este arte a Júbil, de quien lo habrían recibido los primeros patriarcas. Atribuye a Enós la iniciación del canto vocal. Los griegos lo aprenderían de los egipcios. A partir del capítulo IV de la primera parte, reduce su temática a la música helénica primitiva.

La segunda parte del *Ensayo histórico* se inicia con el estudio de la aportación de Pitágoras, quien dedicó a la música gran parte de sus estudios señalando con números los siete tonos de la escala, y su influencia directa se extiende hasta el fin del período romano, e indirecta hasta la actualidad. Requeno dedica sendos capítulos, o fragmentos de ellos, a Homero, Aristóxeno, Arístides Quintiliano, Claudio Ptolomeo, Nicómaco (Manual Armónico), Gaudencio, Boecio, Euclides, San Agustín, Marciano Capela (Bodas de la Filología, lib. IX), el polígrafo bizantino Miguel Pselo, de quien cita el Cuadrivio de la Aritmética, de la Música, de la Geometría y de la Astronomía, y Brienio (lib. I, cap. 1).

En el volumen II se agrupan los ensayos segundo y tercero, ambos "prácticos", y recogen infinidad de experimentos destinados a demostrar las excelencias del sistema musical "igual" y los muchos perjuicios que el sistema "proporcional" de Pitágoras ha ocasionado al progreso de la Música. Dicotomía radical un tanto antipática para el lector actual, que sabe que estos asuntos de la erudición histórica son acumulativos en los que abundan los claroscuros.

En este segundo tomo Requeno demuestra que había leído con detenimiento los tratados de musicólogos grecorromanos, pues los cita con precisión para demostrar la tesis que había defendido con insistencia en el tomo I y que nos recuerda en la introducción de este tomo II:

En la historia de la antigua música he descubierto que los griegos, desde que comenzaron a cultivar el arte de la Armonía, siguieron un sistema musical diverso en especie del que se formó después de Pitágoras, fundado en las proporciones armónicas. Yo he averiguado que dicho sistema se llamó por Ptolomeo sistema igual, por Brienio y otros sistema aritmético, y por los antiguos alejandrinos, bien que con poca razón, sistema aristoseniano<sup>54</sup>.

Sus exposiciones y críticas son siempre precisas y documentadas. Responden a un principio metodológico válido para todos los historiadores: "No debe atribuirse a los antiguos ninguna práctica que no sea probada con el testimonio de los autores

---

<sup>53</sup> REQUENO, *Saggi cantori*, 1798, I, p. XXXIII.

<sup>54</sup> REQUENO, Traducción castellana de los *Saggi sul arte armonica*, II, f. 1r.

antiguos o que no se deduzca claramente del testimonio de los mismos. Conducido por este principio me he internado en los secretos de la antigua armonía y en la historia de los músicos [cantores les llama] griegos”<sup>55</sup>.

Igual que el también ex jesuita Antonio Eximeno, Requeno se distingue por su oposición sistemática a Pitágoras, en este caso no sólo a su estética o a su concepción matemática de la música, como el jesuita valenciano, sino fundamentalmente a su teoría acústica y a su evaluación de la escala<sup>56</sup>. Era consciente de que el sabio griego era un mito en la historia de la música, a quien no sólo “los modernos literatos”, como él dice, sino también los anteriores, le enaltecían como el autor que había perfeccionado el arte armónica<sup>57</sup>; pero sus investigaciones le permitían concluir nada menos que “bastaba ver, por un lado, el nivel alcanzado por el arte musical anterior a Pitágoras y, por otro, el introducido por él en Grecia, para comprobar cuánto daño acarrearón los pitagóricos a la armonía”<sup>58</sup>. Así pues, los *Saggi cantori* requenianos son una inesperada crítica del gran filósofo griego, opuesta a una secular tradición de citas laudatorias que no se interrumpiría con los juicios adversos de los jesuitas Eximeno y Requeno. En el fondo se trata de una reivindicación del método experimental frente al racionalismo matemático<sup>59</sup>.

Para Requeno, la escala temperada igual de 12 semitonos sería la natural. En consecuencia, estima que fue utilizada por los griegos en la época arcaica. Al fijar las proporciones, los pitagóricos se habrían equivocado en la evaluación de los intervalos. A pesar del prestigio conseguido por las investigaciones de esta escuela “proporcionalista”, considera que persistió la práctica de la división “igual”.

Requeno afirma que lo importante es verificar la dimensión del tono, del semitono y de la diesis, puesto que después es fácil establecer las series armónicas griegas<sup>60</sup>.

Por si acaso no queda claro en nuestro resumen el pensamiento musical de Requeno, reproducimos, con la paciencia del lector, la acertada sinopsis interpretativa que del mismo hace Juan Francisco Masdeu, amigo y admirador del aragonés y, al parecer, bastante entendido en la materia:

Los griegos más antiguos, anteriores en el tiempo a la música proporcional de los pitagóricos, seguían un sistema llamado Equabile, natural y bastante simple, pero sumamente armonioso. Ellos tomaban por canon de su armonía o una sola cuerda que se convertía en múltiple con multiplicidad de puentecillas, o muchas cuerdas separadas, las cuales siendo unítonas a causa de la igual medida, grosor y tensión, sonaban diversamente al oído a proporción del lugar en el que dichas puentecillas se colocaban. En cualquiera de estas dos maneras conocían ellos 25 cuerdas, divididas por 24 intervalos, todos de igual medida y equivalentes a otras tantas diesis cuadrantales. Dos de esas diesis formaban un semitono, y

---

<sup>55</sup> REQUENO, *Saggi cantori*, 1798, I, p. XXX.

<sup>56</sup> LEÓN TELLO, “La teoría de las artes de Requeno...”, *op. cit.*

<sup>57</sup> REQUENO, *Saggi cantori*, 1798, I, p. 159.

<sup>58</sup> *Ibid.*, I, p. 160.

<sup>59</sup> *Ibid.*, I, p. 160.

<sup>60</sup> *Ibid.*, I, p. XXX.

dos semitonos un tono, de donde derivaba que siendo las diesis 24, los semitonos eran 12 y los tonos 6. Del conjunto de las 24 diesis, que es lo mismo que decir de los 12 semitonos o de los 6 tonos, nacía el Diapason, o la Octava; de los 14 diesis, iguales a siete semitonos o a tres tonos y medio, nacía el Pentacordo o la Quinta, y de diez diesis, que eran cinco semitonos, o dos tonos y medio, nacía el Tetracordo o sea la Cuarta. Con este simplísimo sistema en el cual estaban comprendidas de un modo similar las Terze y las Seste, tenían los griegos una armonía completísima. Con ella han tocado todas las cuerdas armónicas posibles, más en número que las nuestras. En ella dividían las batutas con un artificio mayor que el moderno, sobrepasaban fácilmente en un semitono nuestra cuarta mayor, usaban varios intervalos, tanto diatónicos como cromáticos, de los cuales nosotros no teníamos idea en serie separada. Llevaron, finalmente, el contrapunto, inventado por Lisandro y mejorado por Stratónico, al colmo de la perfección.

[...]

De esta uniformidad de leyes nacía un efecto musical muy singular que parecería difícil de creerse en nuestros días, ya que desde muchos siglos habíamos perdido no sólo su práctica, sino incluso su memoria. El hecho es que un instrumento, cualquiera que sea, sin ningún acompañamiento de voz humana, cantaba por sí solo cualquier composición poética introduciendo separadamente en el oído de los oyentes (como decía Plutarco) las letras, las sílabas y las palabras, cuya cosa los griegos podían interpretar muy fácilmente simplemente con la lira de sólo cuatro cuerdas, con sólo dar las cuatro notas del solfeo griego (TA TE TEE TOO) veinticuatro combinaciones diversas, correspondiente ellas a las 24 letras del alfabeto griego. Resultaba armonioso y agradable este admirable canto instrumental, porque en él el tañedor daba diversos tiempos e intervalos no sólo a las palabras y a las sílabas sino incluso a las letras. ¿Por qué no estaremos agradecidos a quien [a Requeno] ha sabido abrimos el camino en nuestros días donde poder cantar nuevamente de tan maravillosa manera? ¿A quién ha sabido revelarnos todo el sistema de la antigua armonía, digno de ser preferido por muchos títulos al método proporcional de los pitagóricos y modernos? ¿A quién ha sabido mostrarnos, finalmente, los más seguros medios donde poder dar remedio a las incoherencias de nuestra ciencia musical, y aumentar el sistema armónico de todos nuestros instrumentos?<sup>61</sup>.

Francisco José León Tello examina el complicado tema de la música grecolatina de los *Saggi cantori*, a los que considera como una gran suma de la teoría de la música griega elaborada por los tratadistas, un espléndido libro de su historia, basado en los escritos de autores de distintos siglos que se insertan en el devenir de la cultura musical de la antigüedad. Por esto se ha de destacar que se trata de una obra plenamente representativa de los ideales académicos de la época, muy en la línea de Winckelmann: la elevación del arte griego a categoría de principio estético vinculante, es lo que mueve a Requeno<sup>62</sup> a realizar una investigación tan difícil y amplia, que pone de manifiesto la riqueza de la contribución de los tratadistas de la antigüedad a la teoría de la música<sup>63</sup>. Especial relevancia concede León Tello al tratadito *Il Tamburu, stromento de prima necessità per regolamento delle truppe, perfezionato da don Vincenzo Requeno* (Roma, 1807), donde el jesuita intenta el perfeccionamiento de este instrumento musical, haciéndolo armónico y rico en matices orquestales. Inicia un camino admirable que llevará al tambor al puesto relevante que hoy tiene en el mundo sinfónico.

---

<sup>61</sup> Traducción nuestra de la edición italiano. MASDEU, *Requeno il vero inventore*, pp. 21-24. Puede verse la traducción, poco fiel (por ejemplo suprime las interrogaciones del último párrafo), del mismo Masdeu (*Opúsculos en prosa y verso*, pp. 243-274, párrafos 16-18).

<sup>62</sup> REQUENO, *Saggi cantori*, 1798, I, p. 3.

<sup>63</sup> LEÓN TELLO, “La teoría de las artes de Requeno...”, *op. cit.*

Ciertamente, el exceso de erudición hace pesado y anticuado el libro y es bastante discutible la interpretación de la música griega, especialmente la de la escala empleada por los maestros de la Antigüedad, resumida por Requeno en unos terminantes corolarios. Se comprende que afirmaciones tan categóricas de sus *Saggi cantori* hayan sido objeto de polémica y refutación, aunque de menor resonancia que la provocada por los *Saggi* sobre el encausto en 1784. Eran tiempos menos dados a la controversia científica, por estar Italia invadida por Napoleón. Además, inmediatamente después de aparecer el libro (mediados de 1798), Requeno regresa a España, como se dice en el mismo prólogo: "el abate Vicente Requeno, que deja, antes de abandonarnos y retornar a la patria, este laborioso y útil estudio"<sup>64</sup>.

Requeno aplicó con rotundidad la misma metodología erudita de neoclásico puro a la investigación de la música grecolatina. Su adscripción neoclásica no sólo se pone de manifiesto en el objeto de su libro, sino también en su atribución, bastante arriesgada, a los músicos de la Antigüedad del uso de la escala temperada igual de 12 semitonos, que constituye la tesis que dirige sus estudios sobre este importante período de la historia de la música europea.

Aunque Requeno exagera la trascendencia práctica de la música en la Antigüedad, ("la música antigua tenía consigo toda la fuerza de la elocuencia y de la poesía, y cuanto pudieron obtener Tulio o Demóstenes con su elocuencia, lo pudo obtener el canto instrumental de aquellos que lo escucharan")<sup>65</sup>, sin embargo, está claro que para los griegos la música era una pluralidad de enorme importancia y trascendencia que abarcaba la poesía, la música y la danza, que estaban estrechamente ligadas como "artes de la música", sin que ésta, propiamente dicha, actuara independientemente. Por otro lado, recordemos que la música era considerada como la base de todo el sistema educativo, y la rotunda afirmación de Platón: "Nunca cambia el estilo musical sin que los principios del Estado dejen de sufrir alteración".

Si en el siglo XVIII los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica* contribuyeron a suscitar un mayor interés por el análisis de las fuentes de la historia de la música en la Antigüedad, hoy nos impresionan por su extensa erudición. Contienen más conocimientos históricos que teoría de la música, más especulación con pretensiones científicas que técnica y práctica de la música. Queda por determinar la posible contribución del libro de Requeno, aunque sea mínima, al desarrollo de la monodía acompañada como vehículo o medio de recitación del texto, que desembocará en el drama cantado, es decir, en la ópera, de tan fructíferos resultados en Italia.

Pocos, que sepamos, entraron al trapo de las muchas cuestiones que Requeno planteaba, y mucho menos se interesaron por los objetivos musicales que pretendía alcanzar, más difíciles en todo caso en la música que en el resto de las artes: los intervalos menores al semitono que los griegos habían utilizado en el sistema enarmónico, por ejemplo, el que Requeno pretendía restaurar en la música europea, serían utilizados por algunos compositores ya a finales del XIX y en el siglo XX,

---

<sup>64</sup> V. REQUENO, *Saggi cantori*, 1798, I. Dedicatoria de los editores, sin numerar.

<sup>65</sup> *Ibid.*, vol. I, p. XXXIX.

pero no tratando precisamente de enlazar con los griegos, y mucho menos con sus “órdenes” músicos<sup>66</sup>. Así que sus Ensayos musicales, fruto tardío de una época que finalizaba, quedaron pronto olvidados. Pero merecen ser leídos, al menos para entender mejor su postura global ante los clásicos, que no era sólo de mera erudición (lo que ya sería bastante), sino con la idea de restablecer aquellas antiguas técnicas y restaurar los ideales perdidos: es decir, en plena conexión con los anhelos neoclásicos.

En definitiva, Requeno no pudo ver cumplido el deseo con el que finalizaba su traducción al español:

Ved aquí cuanto he podido yo descubrir sobre la música de los griegos. Yo no dudo que, si se toma por los españoles el empeño de reducir a la práctica cuanto he enseñado de las series armónicas, del canto y de los instrumentos con que los antiguos los ejecutaron, no quede la música griega perfectamente avivada y restablecida<sup>67</sup>.

Actualmente, los *Saggi sul arte armonica* requenianos pasan casi totalmente desapercibidos<sup>68</sup>.

En resumen, en el complicado tema de la música grecolatina, los *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci, e romani cantori* son una gran suma de la teoría de la música griega elaborada por los tratadistas, un espléndido libro de su historia, basado en los escritos de autores de distintos siglos que se insertan en el devenir de la cultura musical de la Antigüedad. Por esto, se ha de destacar que se trata de una obra plenamente representativa de los ideales académicos de la época. La elevación del arte griego a categoría de principio estético vinculante, es lo que mueve a Requeno a realizar una investigación tan difícil y amplia, que pone de manifiesto la riqueza de la contribución de los tratadistas de la Antigüedad a la teoría de la música.

El académico Antonio Gallego subraya la erudición de Requeno sobre los laberínticos meandros musicales antiguos, tanto sobre los autores clásicos aludidos por nuestro abate como sobre quienes los han analizado e interpretado a lo largo de los dos últimos milenios. Nuestro jesuita aragonés es antifrancés (critica siempre al musicólogo Rousseau) y defensor acérrimo de la Antigüedad y denostador del estado de las artes en su época. Resalta, como rasgo de modernidad de Requeno, su defensa apasionada del sistema igual frente a los proporcionalistas pitagóricos, separando radicalmente música y matemáticas, igual que Antonio Eximeno, aunque por razones bien distintas. El abate de Calatorao, obsesionado por la música grecolatina, critica la moderna y defiende arduamente la racionalidad que debe tener el sistema musical, frente a las artes que sólo por el gusto del sentido se regulan. Esta tensión entre lo razonable y lo gustoso, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las reglas del buen juicio y la aparente anarquía de la pasión, entre los reconfortantes órdenes clásicos y las tormentas prerrevolucionarias amenazadoras y a

---

<sup>66</sup> A. GALLEGO GALLEGO: “Vicente Requeno y la Música”, *op. cit.*

<sup>67</sup> V. REQUENO, *Traducción de los Saggi sul arte armonica*. BNCVEIIR, *Gesuitici*, Leg., 263, f. 120 r.

<sup>68</sup> A. MARTÍN MORENO, *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 438-439. Le dedica a Requeno escasamente una página, con información de segunda mano.

en el horizonte, colorean una época de intensidad extraordinaria, cuyo estudio todavía sigue apasionándonos porque aún nos conmueven sus protagonistas. También en lo músico hoy seguimos enzarzados en estas cuestiones, que apasionaron a Requeno y que no son cosa del pasado, como subraya el académico Antonio Gallego Gallego en el reseñado libro colectivo de próxima aparición<sup>69</sup>.

#### **IV. Conclusiones sobre las investigaciones artísticas de Requeno**

No es fácil llegar a conclusiones sobre la figura y la obra del jesuita Requeno, un personaje contradictorio y complejo que vivió circunstancias personales e históricas muy convulsas y enfrentadas: el final del antiguo Régimen y la supresión de la Compañía de Jesús. Una de las características de los ilustrados españoles es la contradicción derivada de querer compaginar tres fuerzas ideológicas distintas: el catolicismo nacional, la Ilustración europea y la ideología burguesa. A Requeno, como abate relativamente pobre, lo de la burguesía le tenía sin cuidado y más bien defendía la sociedad estamental, como buen jesuita; aunque colaboró intensa y sinceramente con la burguesía de la Real Sociedad Económica Aragonesa<sup>70</sup>. Lo que le preocupó seriamente fue la lucha entre el pensamiento católico y el pensamiento ilustrado deísta europeo. Se vio envuelto de lleno en la polémica entre tradición y revolución.

Artísticamente, Requeno, jesuita hasta la médula, siendo uno de los primeros que se reincorporó a la restaurada Compañía de Jesús en Italia (1804), recibió una educación más bien barroquizante, pero expulsado de España en 1767, con 24 años de edad, pronto se pasó con armas y bagajes al más puro clasicismo y sus variados estudios artísticos (encáusticos, musicales, pantomímicos, etc.) deben ser enmarcados dentro de la Ilustración, una época de transición entre el “antiguo régimen” y la modernidad.

Aun admirando sin reservas la capacidad de trabajo y el derroche de inteligencia que esgrimieron los jesuitas “enciclopédicos” expulsos (Masdeu, Juan Andrés, Requeno, el mismo Pedro José Márquez) relejendo los textos antiguos, traduciéndolos de nuevo en su caso y discutiéndolos con las nuevas herramientas de la crítica ilustrada, debemos de reconocer que esa labor de acarreo erudito es la que más ha envejecido con el paso del tiempo; no la despreciamos como Arteaga (a pesar de que también él la ejerció, por cierto), pero ya apenas utilizamos los datos que ellos nos proporcionaron, salvo para comprender mejor aquella época y a sus autores. Es mucho más actual y valioso su propio pensamiento, especialmente cuando sin necesidad de apoyarse continuamente en principios de autoridad se decidieron a explorar el pasado, a volverlo a pensar, a intentar comprenderlo y, por tanto, a “resucitarlo”; o, mejor aún, cuando pensaron y analizaron el arte de la sociedad en la que vivían, sufrían y gozaban, y nos ofrecieron muchas claves para

---

<sup>69</sup> A. GALLEGO GALLEGO, “Vicente Requeno y la Música”, en A. ASTORGANO (Ed.), *El jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador del mundo grecolatino*, op. cit.

<sup>70</sup> A. ASTORGANO, “El Abate Vicente Requeno... en la Real Sociedad Económica Aragonesa”, op. cit.

entenderlo hoy<sup>71</sup>.

Hay que vencer la tentación de considerarles “precursores” o “adelantados a su tiempo”, para no mostrarles como en realidad no fueron. Es necesario, pues, tener mucho cuidado con adjudicar a esta época opiniones y mentalidades que sólo florecieron en otras muy posteriores.

Ricci (1982, p. 23) es el único estudioso hasta el momento que se ha atrevido a definir la personalidad del calatorense y lo califica de intransigente y contradictorio. Como escritor, Ricci califica a Requeno como "un neoclásico individualista, al borde de la categoría":

Intentando el juego no siempre simple (y a veces inútil) de la clasificación de un personaje en los -ismos de la propia época, incluiríamos a Requeno en el conjunto amplio y no uniforme de los clásicos, pero descentrado, mejor dicho, al borde de la categoría<sup>72</sup>.

Requeno es, continúa Ricci, un solitario del Neoclasicismo, y al mismo tiempo, a pesar de su explícito descontento con el presente, un estudioso que ha respirado con plenos pulmones el aire de los años que le tocó vivir y que, de hecho, se nos presenta mucho menos antiilustrado de lo que en una mirada superficial y por su situación social (jesuitas versus cultura de las luces) estaríamos tentados a suponer. Basta pensar en algunos motivos del discurso que se articula en sus escritos: la idea de un progreso cognoscitivo (ya en acto pero en proceso de aceleración) el cual: 1) se opone a la decadencia (para Requeno casi una obsesión del pensamiento creativo) propia de la cultura de los bárbaros, 2) debe romperse un conjunto de resistencias, 3) la visión específica de nuestro autor coincide, en gran parte, con la recuperación y, cuando objetivamente es posible, con la mejora de los modelos que él cree griegos y romanos.

Pero, sobre todo, Requeno, mediante sus textos y sus investigaciones, elabora incesantemente un mito (el mito de la perfección clásica compartido con Winckelmann, Mengs, etc.). Y este sueño es edificado sobre fundamentos, ora objetivos, ora hipotéticos, ora imaginarios, que él desearía ver realizado en el plano de la realidad<sup>73</sup>. Es el afán por restaurar, mejor revivir, todo lo clásico.

Añadamos algunas consideraciones a esta prosopografía de Requeno, dibujada por Ricci. Nuestro abate, aunque no lo manifiesta expresamente y muestre ciertas reservas hacia Winckelmann (destaca su erudición, aunque como filósofo del arte lo encuentra "bastante falto de dialéctica y de raciocinio"<sup>74</sup> y como historiador halla en él fallos irrecusables), es un alumno aventajado del alemán, porque encarna la ideal fundamental del famoso crítico teutón de que en materia de arte no queda ya nada por descubrir<sup>75</sup>, porque los griegos lo han dicho todo. Para alcanzar la cumbre de la excelencia, no queda sino volver a recorrer los senderos que ellos trazaron. Y a

---

<sup>71</sup> GALLEGO GALLEGO: “Vicente Requeno y la Música”, *op. cit.*

<sup>72</sup> V. REQUENO, *L'arte di gestire con le mani*, p. 27. “Introducción” de Ricci.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>74</sup> V. REQUENO, *Saggi pittori*, 1787, I, p. XXV.

<sup>75</sup> En especial en el citado ensayo, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*.

fe que nuestro abate de Calatorao los recorrió durante toda su vida por las rutas griegas de la pintura, la música, las comunicaciones, el teatro, etc. Al mismo tiempo Requeno complementa al alemán, quien, debido a su predilección por la escultura, se olvidó de la pintura, en bastante medida. Ambos, anclados en los modelos y cánones clásicos, cayeron en el mismo defecto, consistente en que su ilimitada admiración por los antiguos los indujo a una obstinada y sistemática negación de los valores del arte de su tiempo. El jesuita aragonés le echa en cara a los críticos modernos su falta de criterio y la superficialidad de sus lecturas de los autores clásicos<sup>76</sup>.

La figura de Requeno tuvo amplio respeto entre sus contemporáneos, como demuestra el hecho de que fue nombrado socio de la Academia Clementina de Bolonia, de la Real Sociedad Económica Aragonesa, de la Real Academia de San Luis de Zaragoza y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Nuestro abate debería ocupar un espacio notable en la cultura europea por sus estudios de las artes grecolatinas con la sana intención de restaurarlas. Por eso, muy pocos personajes habrá más neoclásicos que Requeno en el siglo del Neoclasicismo. Le interesaba ser considerado restaurador de los modelos grecolatinos, no inventor de nada. Todo el mérito se lo atribuye a los antiguos. Así lo manifestó Requeno: "todas estas cosas se hallan menudamente descritas en los más célebres escritores antiguos. En esto no tiene lugar el ingenio sino para entender los autores, ni una imaginación poética, pues se trata de hechos autenticados (sic) por testigos oculares"<sup>77</sup>.

Así lo reclamaba su mejor apologista, Masdeu, al glosar los Principios, progresos, pérdida y restablecimiento de la antigua arte de hablar desde lejos en la guerra:

La gloria del señor Requeno no es la de haber inventado una determinada manera de hablar desde lejos, cuya cosa se podría inventar de muchos y diferentes modos, sino más bien la de haber hecho renacer esta antigua arte militar de los romanos y de los griegos, descubriendo sus autores, los métodos, los progresos y tejiendo una exacta historia cronológica, a cuya observación somos deudores de la actual restauración del telégrafo<sup>78</sup>.

Nuestro abate solo hace llevar al extremo la propedéutica jesuítica de la historia, la cual consideraba la Antigüedad como "una viviente ilustración a través de los textos antiguos"<sup>80</sup>. El abate calatorenses es el prototipo de hombre neoclásico en el sentido de imitar modelos. Pero se permite el lujo de llamar "borregos" a los que remedan a otros, porque su orientación neoclásica no se limita a asimilar los conceptos neoclásicos de la belleza, creación, imitación, estructuras estilísticas, etc. Nuestro abate va mucho más allá. No le atrae la teoría por sí misma.

---

<sup>76</sup> V. REQUENO, *Saggi cantori*, I, p. 308.

<sup>77</sup> V. REQUENO, *Principios, progresos, perfección, pérdida y restablecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra...*, p. 40.

<sup>78</sup> J. F. MASDEU, *Requeno, il vero inventore...*, p. 18.

<sup>79</sup> F. DAINVILLE, *L'Education des jesuites: XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 453.

Le interesa dar vida a estos conceptos y hacerlos fructificar en un procedimiento pictórico, musical, telegráfico, pantomímico, de organización numismática, etc. En consecuencia, no le agradaba que pudiera pensarse que su preocupación respondía a una motivación de prestigio personal: para refutar esta interpretación aclara que la gloria de la actualización de los métodos antiguos habría de atribuirse a los artistas que los pusiesen en práctica<sup>81</sup>. No le bastaba con la admiración y la exaltación de la Antigüedad, para Requeno era un modelo vivo, un ejemplo útil, cuyos principios estéticos y técnicas artísticas había que actualizar y reimplantar.

Debemos ensalzar en Requeno el ímprobo esfuerzo personal que debió poner en sus trabajos artísticos, enmarcados dentro de la feroz polémica de la superioridad de los antiguos o de los modernos, de los neoclásicos o de los románticos, del Antiguo Régimen o del Régimen Liberal. Sin otras fuentes que las literarias, sin otros dineros que su mísera pensión de 1500 reales al año (doblada gracias a la intervención de José Nicolás de Azara a partir de 1785), va tejiendo los procedimientos que, para comprobar su validez, debían ser experimentados a cada paso, con materiales e instrumentos muy caros, que supo reemplazar con su ingenio y con el mecenazgo de amigos como José Pignatelli, y sisando la insuficiente pensión doble de 200 pesos anuales. Nos confiesa:

La atenta lectura de los autores, tanto antiguos como modernos, me ha suministrado aquellas pocas noticias que podían servirme de guía al fin propuesto y, con los repetidos experimentos y tentativas hechas por mí con suma diligencia y con pequeños gastos, han conducido, si yo no me equivoco, a encontrar las prácticas usadas por los griegos y la solución de infinita dificultad que presentaban los testimonios de los autores y que eran creídos ininteligibles<sup>82</sup>.

León Tello recapitula, hablando del encausto pero con validez para el resto del esfuerzo restaurador del abate, que los escritos de Requeno tuvieron el mérito de suscitar el interés por este género pictórico que el óleo había hecho olvidar. Aportó a la cultura académica su análisis e interpretación de los textos de autores grecolatinos. Facilitó la posibilidad de restauración y renacimiento de un género en desuso, lo que significaba un enriquecimiento del arte pictórico. Suscitó el interés por los estudios sobre la encáustica y las ceras. Transmitió a la posteridad el resultado de estas investigaciones del arte y valiosas noticias sobre la difusión de la teoría y de la práctica de la pintura encáustica<sup>83</sup>.

Resumiendo, los trabajos de Requeno tienen bastante de "proyectismo", como le achaca Meléndez y Pelayo, pero todavía suscitan interés y curiosidad, como ha demostrado Ricci. Las iniciativas intelectuales y artísticas de Requeno van más allá del género del proyecto, género bien característico del siglo XVIII español, porque puso todo su empeño en llevarlas a la práctica y constituyen la cabal expresión de la obsesión reformadora y de la creencia en el mito de la perfección grecolatina que atraviesa el Neoclasicismo en Europa y en España. Todo ello, sin renunciar un ápice a su profundo jesuitismo y dentro del marco de la más estricta moralidad católica, que defendió abiertamente en sus escritos filosóficos.

---

<sup>81</sup> V. REQUENO, *Saggi pittori*, 1787, I, pp. 397-400.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>83</sup> F. J. LEÓN TELLO- M.<sup>a</sup> V. SANZ SANZ, *Tratadistas Españoles...*, pp. 123-179.