

TRATADISTAS DE BELLAS ARTES

EN EL

RENACIMIENTO ESPAÑOL

---

(Discurso de recepción leído en la  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,  
en 31 de Marzo de 1901.)



SEÑORES:

Nunca como en esta ocasión me he sentido necesitado de indulgencia. Y esto, no sólo por el natural temor de levantar mi voz profana en el recinto de esta Academia, de tan gloriosa historia, restauradora y conservadora de la cultura artística en España durante más de siglo y medio; sino por la especie de remordimiento que me abrumba á causa de haber dilatado tanto, no obstante vuestras benévolas insinuaciones, el cumplimiento del deber reglamentario que ordena presentar el discurso dentro de un plazo que os habéis dignado prorrogar una vez y otra. Sin duda estabais persuadidos de que en mi tardanza no tenía parte alguna la fea ingratitud al honor tan grande como inesperado que vuestros votos me habían concedido, sino la dura y constante labor literaria que embarga mis horas, y el justo recelo que á todo el que no es artista de profesión y llega á esta noble casa sin más ejecutoria que el vago título de crítico, ha de infundirle el tomar asiento entre artistas verdaderos, á

quienes su propia estética genial y espontánea, corroborada por la pericia técnica, debe de hacer mirar con cierto desdén las lucubraciones teóricas y eruditas de los que quizá haríamos mucho mejor en reducirnos al oficio de meros contempladores de las maravillas que ellos crean. Yo mismo, señores, en la región del arte literario, la cual he frecuentado más y en que me reconozco menos forastero, muchas veces me he reído de las dogmáticas simplezas que suelen enunciar acerca de la poesía y sus géneros tratadistas famosos de filosofía del arte y otras personas doctas y graves, insignes acaso en la ciencia pura, pero que ni han sentido jamás la sincera emoción estética, ni son capaces de juzgar con espíritu desinteresado una obra de arte, ni de apreciar el valor de los elementos formales, ni mucho menos de penetrar en los misterios de la concepción poética. Y si esto acontece tratándose de la literatura, arte universal y popular por excelencia, cuyo instrumento, que es la palabra, está al alcance de todo el mundo, y cuya preceptiva sencillísima fácilmente se aprende ó se adivina con un poco de observación y de lectura, más bien de los modelos que de los libros doctrinales, ¿qué ha de acontecer en las artes del dibujo y en la música, que exigen un aprendizaje técnico tan especial y

laborioso, y cuyos arduos procedimientos presuponen, las más veces, una disciplina científica, sólida y severa? Si todo el mundo conviene en que es mucho más fácil juzgar una comedia ó una novela que un cuadro ó una estatua, y lo confirma el hecho de haber existido tantos y tan excelentes críticos literarios desde la antigüedad más remota, y ser, por el contrario, tan pocos los escritores que son dignos de leerse y aun de mencionarse entre los que han juzgado las producciones de las demás artes; y con todo, se dan en la crítica y en la teoría literaria tales aberraciones, ¿á quién puede sorprender el descrédito en que ha caído entre los artistas la ciencia estética, juzgándola por el estragado y perverso gusto de muchos de sus cultivadores? Razón tienen en burlarse de ellos como se burlaba Aníbal de aquel filósofo griego que venía á enseñarle, en forma escolástica, el arte de la guerra. Muchos serán los que asientan al dictamen del más genial y poderoso de los críticos de arte en nuestro tiempo, cuando afirmó resueltamente, al principio de unas de sus conferencias, que no se debía hablar sobre el arte y que ningún verdadero pintor había hablado jamás del suyo. Pero conviene advertir (en obsequio de la eterna é irreductible antinomia) que cuando esto escribió Ruskin llevaba publi-

cados más de 30 volúmenes de crítica artística y de esto principalmente siguió escribiendo en su larguísima y aprovechada vida.

No: la crítica y la estética son legítimas y existen por necesidad lógica, pues no hay operación de la mente humana en que el juicio no intervenga; y menos que en ninguna otra podía faltar su asistencia en aquella obra simbólica y suprema que agota el contenido del espíritu y deja entrever misterios nacesibles al razonamiento discursivo; pero que no es ciego furor ni visión de iluminado, sino plácida luz intuitiva que baña la realidad con los esplendores de la razón. Así la línea, hija del pensamiento, circunda amorosamente á la materia y la somete á sus leyes, y la reduce á la categoría de la forma. El arte, que es energía, virtualidad activa, capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario y lo universal, y al crear una representación ideal del mundo, trasciende, es verdad, los límites de la especulación dialéctica, pero se da la mano con la ciencia en sus manifestaciones más altas, en lo que tiene de adivinación y de presagio.

No he de negaros que de tal estética soy adepto, y que considerando el arte como obra soberanamente reflexiva y no como producto de una fuerza ciega é inconsciente, no

concibo obra alguna artística digna de este nombre que no pueda ser críticamente interpretada conforme á ciertos cánones que preexistieron en la mente de su autor, aunque él propio no se diese cuenta clara de ellos. Explícita ó implícita, manifiesta ó latente, todo artista tiene su teoría, aunque las más veces no la razone, y ella impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Si es una concepción estrecha y temporal, quedará condenada á eterna é incurable medianía, por brillante y fastuosa que sorprenda los ojos. Si es grande y humana, aunque parezca humilde, romperá los lindes del tiempo y del espacio, y hablará con acentos inmortales á las generaciones venideras, guiándolas en el ascenso á la pureza ideal, en la reintegración de la armonía natural del ser, fin supremo del arte, entrevisto ya por Platón en el *Philebo*.

El divorcio entre la teoría y la práctica ha traído aquí, como en todos los órdenes de la ciencia y de la vida, consecuencias funestas y desastrosas. Por una parte, los estéticos y los críticos volviendo las espaldas á la técnica, y encastillándose en los principios absolutos, han caído en un dogmatismo superficial y pedantesco, cuya vaciedad resulta clara en cuanto se descende á las aplicaciones. Y, en cambio, los artistas faltos de ideal

y que se creen emancipados de toda metafísica de lo bello no están libres de caer en otra servidumbre más dura: en el empirismo de taller, en las recetas del oficio, en el *dilettantismo* frívolo, en el olvido del grande y severo arte de la vida, en la tentación industrial que por dondequiera les acecha y que puede conducirles á la reproducción de formas anticuadas y sin sentido, ó á la creación de obras híbridas y extravagantes. Una asombrosa destreza puede dar transitorio valor á estas obras de artificio; pero nunca la humanidad encontrará en ellas el pan de su alma.

La estética, considerada como ciencia aparte dentro de la enciclopedia de las ciencias filosóficas, nació ayer, y quizá adolece de un vicio de origen. Fué concebida en pura intelectualidad, y creció y se desarrolló casi siempre dentro de escuelas exageradamente idealistas, que si no anulaban el concepto de la forma, que es el elemento individual y libre en el arte, le tenían á lo menos por secundario. Tras de los excesos del idealismo vino la reacción realista, no menos violenta é intemperante; pero ya comienza á entreverse una solución armónica. No tengo autoridad para decidir si el advenimiento de esta nueva disciplina científica ha sido provechosa en algo para los artistas; pero lo que

afirmo sin vacilar es que ha ennoblecido y magnificado la crítica; que ha aguzado la vista y el oído en la multitud contempladora; que ha contribuído á extender el culto del ideal, y ha hecho, por lo tanto, obra de educación humana, que jamás se hubiera logrado con la antigua y seca preceptiva.

Justo galardón de los críticos dignos de tal nombre debe ser la estimación de los artistas. Por eso en Academias como ésta se le guarda honroso puesto, y dignamente le ocupó mi predecesor ilustre D. Manuel Cañete, docto investigador de los orígenes de nuestra escena, íntegro y severo juez de la producción dramática de su tiempo, conocedor profundo de la historia y de la técnica del teatro, versado en todo género de literatura, hábil y correcto escritor en prosa y en verso, á quien sus predilectas ocupaciones literarias no impidieron mostrar en opúsculos, por desgracia poco numerosos y todavía dispersos en revistas y periódicos, su buen gusto y fino tacto en la apreciación de las obras de las demás artes y el sincero y generoso entusiasmo que sentía por todas las obras del ingenio humano, y que comunicaba á los demás con la simpática vehemencia de su carácter.

Heredero yo de su sitial académico, no por méritos propios, sino por vuestra benevolen-

cia, he buscado para este discurso materia análoga á la que él profesaba y yo profeso, y no ajena de la sección en que quisisteis colocarme, aunque honradamente debo confesar que en todas me parece ser intruso. Hablaré, pues, aunque con rapidez, de lo que fué la estética de la pintura y la crítica pictórica en los tratadistas del Renacimiento, fijándome especialmente en los españoles, y procurando abreviar ú omitir lo que ya he consignado en estudios anteriores.



## I

**L**A crítica artística, en cualquiera de sus manifestaciones, es tan antigua como el arte. Aparece más ó menos obscura en la mente del contemplador, es una expansión del sentimiento estético que se interroga á sí mismo. Ya el antiquísimo pintor Apolodoro, de quien dice Plinio que abrió las puertas del arte, componía versos satíricos contra su émulo triunfante Zéuxis Heracleota. Las tradiciones algo pueriles que Plinio consigna sobre el certamen ó competencia entre el mismo Zéuxis y Parrasio arguyen un estado rudimentario de crítica, en que se concedía el principal valor á la fidelidad de la reproducción material. Pero los verdaderos orígenes de la enseñanza técnica parece que han de buscarse en aquella primera escuela pública del arte *graphica*, establecida en Sicione por autoridad y consejo de Pamphilo, maestro de Apeles, con el carácter de obligatoria para todos los hijos de familias inge-

nuas (1). Sabemos, por testimonio de Aristóteles en su *Política* (VIII, 3), que esta enseñanza no se limitaba á los elementos del dibujo, sino que tenía algún carácter estético, puesto que daba reglas para juzgar las obras de las bellas artes. Más eficaz debió de ser, sin embargo, la educación que se recibía en las plazas y en los pórticos, en el Pecile y en el Cerámico, poblados de obras maestras, habitadós por un pueblo de estatuas; y en las oficinas de los artistas mismos, donde pasaban sin duda pláticas de filósofos, de sofistas y de conocedores, de las cuales logramos un trasunto en las que Xenofonte refiere como tenidas por Sócrates en el taller del escultor Cliton y en el del pintor Parrasio. Sabemos, por testimonio de Plinio, que existieron numerosas obras preceptivas, *sobre la pintura, sobre la simetría, sobre los colores*, debidas algunas á pintores muy célebres como Apeles, Protógenes y Euphranor. Y el mismo compilador latino, inapreciable en esta parte, á pesar de su sequedad y falta de inteligencia artística, nos ha conservado algunas de las ideas de estos antiquísimos

(1) *Et hujus (Pamphili) auctoritate effectum est Syctione primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium.* (Plin.: *Nat. Hist.*, lib. xxv.)

preceptistas. Así, por ejemplo, nos deja entrever que Antígono y Xenócrates comprendieron profundamente el valor estético de la línea (1) que Euphranor y Apeles concedieron grande espacio á las observaciones sobre el color. Pero todo esto se ha perdido, y nada nos queda de la antigüedad, en lo tocante á doctrinas sobre las artes plásticas, que ni remotamente equivalga á los grandes monumentos de preceptiva literaria que perpetúan, á través de las generaciones y de las escuelas más diversas, el pensamiento inmortal de Aristóteles, la espléndida retórica de Cicerón, la viva y genial intuición poética de Horacio. Aun la arquitectura ha sido más feliz que sus hermanas, pues al fin conserva la vasta compilación de Vitruvio, que si ya no tiene, como en el Renacimiento tuvo, el valor de un código artístico, puesto que la confrontación con los monumentos antiguos ha menguado mucho la autoridad de sus decantados cánones, todavía merece respeto como fuente histórica, por ser el único ma-

(1) *Haec est in pictura summa sublimitas. Corpora, enim pingere et media rerum est quidem magni operis: sed in quo multi gloriam tulerunt. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque enim quae occultat.*

nual de su especie que nos resta de la antigüedad, y porque nos comunica, aunque sea de una manera obscura é imperfectísima, la tradición de los procedimientos de los arquitectos antiguos, tal como estaban consignados en una numerosa literatura que totalmente ha perecido.

Pero á falta de tratados técnicos de pintura y escultura, no puede desatenderse otro género de libros, en que la crítica artística se mostró de un modo más popular y menos sistemático, y que son fehaciente testimonio de la unión fecunda y estrechísima que ligó en la antigüedad las diversas manifestaciones de la belleza, unión que, por lo tocante á la literatura, se perdió de todo punto en los tiempos medios, y no volvió á lograrse hasta los días felices del Renacimiento. La descripción de objetos artísticos, comúnmente ficticios, pero no imposibles, es muy antigua en la poesía griega, y aun puede decirse que se remonta á su fuente épica, con el *escudo de Aquiles* en la *Iliada*, y el *escudo de Heracles* atribuído á Hesíodo. Pero lo que había sido, en esta poesía primitiva, símbolo admirable del trabajo humano estética y libremente realizado, se convirtió en alarde de artificiosa y elegante destreza en las pequeñas composiciones tan hábilmente cinceladas, de los poetas alejandrinos, de los bucólicos si-

cilianos Teócrito y Mosco, en las oditas del falso Anacreonte y en otros líricos menores que intentaban rivalizar con el gusto amenerado de los estatuarios, de los pintores y de los artífices de bajorrelieves, de quienes recibían, y á quienes prestaban, alternativamente, su inspiración tibia é ingeniosa «*spirantia mollius aera*». La *Antología* griega está literalmente atestada de cestillas, copas y dísticos. Llega una época en que las estatuas y los cuadros van acompañados siempre de inscripciones métricas, de verdaderos *epigramas*, que revelan muchas veces un gusto sutil y refinado, y suplen quizá con ventaja la pérdida de los tratados doctrinales. En aquella colección se encuentran celebrados innumerables veces, y por diversos poetas, los mármoles y las tablas que la antigüedad admiró más: *la Vaca* de Myron, *la Venus Cnidia* de Praxiteles, *la Venus Anadiomena* de Apeles, *el Filoctetes* de Parrasio.

Simultáneamente con la crítica de los poetas aparece la de los *periegetas* y la de los sofistas. Llamó la antigüedad *periegetas*, no sólo á los viajeros geógrafos, sino muy especialmente á los viajeros arqueólogos ó *diletanti* de arqueología, que ahora decimos *excursionistas*. El interesantísimo viaje artístico de Pausanias es hoy para nosotros la única muestra de este género de literatura.



pero hubo otras, señaladamente los libros de Polemón, que, á juzgar por los considerables fragmentos que de ellos restan (1), debían de tener, con más juicio propio y mejor estilo, el mismo encanto de curiosidad que tienen los de Pausanias, á quien puede llamarse anticuario, mitólogo, *cicerone*, cualquier cosa, menos crítico. ¡Así y todo, cuánto vale para nosotros su abundancia de detalles precisos y positivos sobre grandes monumentos de arte que hoy sólo viven en sus imperfectas descripciones! ¡Cuánto más debemos estimarla y agradecerla que toda la vana locuacidad de los retóricos, juzgando obras que acaso no habían tenido ser más que en su fantasía declamatoria!

Extinguido el grande arte pictórico, cuya última muestra parece haber sido, en tiempo de Julio César, la *Medea* de Timomaco, creció el número de aficionados y coleccionistas, al mismo paso que la producción de obras maestras se extinguía, ahogada por la corrupción del gusto y por el lujo brutal del Imperio. Multiplicáronse las galerías particulares de mármoles y de cuadros; el furor de la *colección* llegó á despojar hasta los tem-

(1) Véanse en la colección de C. Müller *Fragmenta Historicorum Graecorum*, vol. III (págs. 108-148), precedidos de una sabia disertación de Preller.

plos en obsequio de los gustos caprichosos de Tiberio, de Calígula, de Nerón y de Adriano: nacieron en una ú otra forma los panteones del arte llamados *museos*, que las grandes épocas artísticas no han conocido nunca; y la curiosidad insaciable y móvil, el *diletantismo* alambicado, el ansia de goces nuevos, y á veces más sensuales que estéticos, propia de las sociedades caducas, puso en moda los géneros y escuelas más diversos, desde las pequeñas tablas realistas de Pireico hasta las grandiosas reliquias del arte arcaico. Al mismo tiempo, la literatura, entregada á las hábiles manos de retóricos y sofistas, faltos de fe en todo ideal, pero aventajadísimos en los raros y exquisitos primores de la expresión, intentó, en medio del agotamiento de todos los temas y recursos, rivalizar con la pintura, precisamente cuando la pintura había muerto; pintar con palabras, y producir, mediante artificiosa selección y combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas. Nació entonces, ni más ni menos que la hemos visto renacer en nuestros días, una escuela entera de escritores pintoescos y coloristas que, materializando la frase y sometiendo á violentas contorsiones la lengua griega y la latina, logran á veces invenciones ingeniosas, creando un estilo nuevo, que no carecería

de picante sabor para el estragado paladar de nuestros contemporáneos.

Uno de los géneros que más convidaban al impresionismo de los sofistas y á la temeraria competencia de la palabra con el color y con la línea era la crítica ó más bien la descripción de cuadros y estatuas. El peligro era menor cuando se trataba de describir objetos de arte que realmente existían, y cuando la impresión era profunda y sincera, como lo fué en Luciano al interpretar el cuadro de Aetión, que representaba las bodas de Alejandro y Roxana; ó en la descripción, no ya graciosa, sino bella, de un cuadro de Zéuxis, que representaba á la hembra del Centauro amamantando á sus pequeñuelos. Como lo fué, sobre todo en Dión Crisóstomo, cuando en su oración *Olimpica* puso en boca de Fidas su propia estética, estableciendo muchos siglos antes que Lessing la diferencia capital entre las artes plásticas y la poesía, entre la imitación de una forma sola y de un solo momento, y la imitación de formas varias y fugitivas, en reposo ó en movimiento. Otra teoría de las más célebres de Lessing, la del desnudo estatuario, se encuentra ya en germen en este pasaje de los *Icones* de Filóstrato (1, 29): «Los Lidios y los demás bárbaros, encerrando la hermosura del cuerpo entre vestiduras, pi-

den á los tejidos un ornato que debían pedir á la naturaleza.»

La profundidad de la inteligencia poética y el brillo de la representación artística son condiciones que nadie, sin injusticia, puede desconocer en este célebre libro de las *Imágenes* de Filóstrato, compuesto en los primeros años del siglo III de nuestra era, con apariencias de catálogo descriptivo de una galería de cuadros que poseía en Nápoles un aficionado amigo del autor (1). A grandes controversias ha dado ocasión este tratado, no menos que los demás de Filóstrato, concediéndole unos valor histórico, mientras que otros le relegaban á la categoría de los libros de pasatiempo y de los ejercicios retóricos, estimando las *Imágenes* como una novela artística, al modo que la *Vida de Apolonio de Tiana*, compuesta por el propio autor, es una novela filosófica. Y, sin embargo, no han faltado críticos de alto sentido estético y arqueológico, como Winckelmann, como Lessing, como Ennio Quirino Visconti, como el gran Goethe, que han admitido por legítimos los cuadros de Filóstrato. En cam-

(1) *Philostratorum et Callistrati opera recognovit Antonius Westermann... Parisiis, editore Ambrosio Firmino Didot, 1878.* Las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Mozo y Calistrato, ocupan desde la página 338 á la 424.

bio, otros le acusaban de confundir á cada momento las condiciones de la pintura con las de la poesía, imaginando asuntos que gráficamente son imposibles, y reuniendo en un mismo cuadro momentos diversos de una acción. La opinión más corriente y autorizada hoy se inclina á suponer que en el libro de Filóstrato hay una pequeña parte de verdad y de observación directa, y otra parte mucho mayor de ficción retórica; pero como es imposible deslindar con precisión ambos elementos, el testimonio de Filóstrato no alcanza más que un valor histórico muy relativo, y sólo puede ser alegado en último lugar y con todo género de precauciones.

Pero, aparte de la curiosidad arqueológica, hay en el libro vislumbres de doctrina estética que no han sido inútiles para la especulación futura. El principio de la invención artística nadie entre los antiguos le expuso con más detención y claridad que Filóstrato, distinguiendo en ella dos grados, uno del cual todos los hombres participan, y es la facultad creadora de imágenes que no salen fuera del espíritu, y otra peculiar de los artistas, que no imitan sólo con el ingenio, sino también con la mano. Pero el principio de la imitación no explica todo el arte. Filóstrato admite una facultad superior y *más sabia*, que llama el *demiurgo de la imitación*. Esta

facultad es la fantasía artística. El artista que, como Fidias, quiere presentarnos la imagen de Zeus, es preciso que antes en su fantasía la haya visto, acompañada por el cielo, las horas y los astros; y el que pretenda hacer el simulacro de Palas Atenea, debe haber abarcado antes en su pensamiento la prudencia, la sabiduría y el ademán gallardo con que la diosa misma se lanzó del cerebro de Zeus. No hay efigie ni simulacro que pueda igualar las representaciones de la mente humana. En una palabra: para Filostrato, el ideal es inagotable. Para Filostrato, de quien lo tomó probablemente nuestro Céspedes, Dios era *el gran pintor del mundo*, así como para otro retórico llamado Himerio Dios era *el gran sofista de los cielos*.

Sus observaciones técnicas son también dignas de aprecio. Aun concediendo (acorde con el general sentir de la estética antigua) notable superioridad y ventaja al dibujo sobre el color, no desdeña los atractivos de éste, ni es insensible al efecto de sus contrastes y armonías, y hasta comprende, ó más bien adivina, la magia con que puede representarse el aire interpuesto (*καὶ τὸν αἶθρα ἐν φάντα*).

Conforme á estas nociones artísticas procedió Filostrato en la descripción ó invención de sus cuadros, que para ser en todo sospe-

chosos, no llevan nunca nombre de autor ni indicación de tiempo. Parece que el cuadro, caso de haber existido, no sirve más que de pretexto para aquella especie de desarrollo oratorio ó más bien poético, para aquel ejercicio de clase que en los antiguos manuales retóricos, en Hermógenes, en Theón, en Aphthonio, se designa con el nombre de *ecphrasis*, sección muy principal de los *progymnasmata*. Con menos ingenio, habilidad y gracia que Filostrato le cultivaron otros retóricos, v. gr.: Libanio y Nicolás, de quienes quedan muchas descripciones de estatuas. Catorce describió Calistrato, cuyas *Ecphrases* suelen imprimirse con los *Icones* de Filóstrato. Pero el más celebrado de los imitadores de éste fué su descendiente, Filostrato el joven, que añadió 18 cuadros á la galería de su deudo, con un proemio que encierra consideraciones teóricas no vulgares, é insiste sobre todo en la expresión moral y en la ley de dependencia armónica entre las proporciones del cuerpo y del espíritu, porque «un cuerpo monstruoso—dice—y falto de congruencia y simetría no es apto para expresar los movimientos de un alma templada y bien regida». Las descripciones de este segundo Filostrato son por todo extremo vulgares, é inferiores á su propia teoría y á los ejemplos de su antepasado.

La descripción de estatuas y cuadros llegó á ser una plaga en la literatura bizantina, especialmente en los novelistas, desde Aquiles Tacio en adelante, llegando al último punto de ridiculez en Eumatho, autor de las *Aventuras de Ismene é Ismenias*. La Antología, aun en sus partes más modernas, prosigue dando entrada á innumerables composiciones laudatorias de objetos artísticos, en las cuales todavía mostraron cierto ingenio Juliano Egipcio, Pablo el Silencioso y Chrisodoro. Muchos de ellos celebran por igual monumentos paganos y cristianos, mostrando, al tratar de los primeros, cierto buen gusto tradicional, que suele faltarles al hablar de los segundos. Una de las más antiguas muestras críticas de arte cristiano es la descripción del cuadro de Santa Eufemia, hecha en una homilía por Asterio, obispo de Amasia. Pero el representante más notable de este género de crítica en la época bizantina es el sofista Coricio de Gaza, que vivía en tiempo de Justiniano. Sus obras, que han sido publicadas por Boissonade, no carecen de interés para la historia del arte, tanto por las consideraciones generales que el autor expone sobre las semejanzas y diferencias entre la pintura y la poesía, cuanto por sus minuciosas descripciones de algunos edificios cristianos y de las pinturas murales que los adornan.

naban. Este género de literatura descriptiva, cada vez más decadente, logra portentosa longevidad en Bizancio. Todavía en el siglo xiv le vemos en Jorge Paquimeres y en Manuel Phile, y todavía á mediados del siglo xv el arte de Filostrato encuentra un imitador cristiano no despreciable en el obispo de Efeso, Marco Eugénico, de quien se conservan seis *Icones*.

Esta longevidad pálida y triste, pero asombrosa por su duración, contrasta con el absoluto silencio del mundo latino, donde, aun en los tiempos clásicos, apenas se habían escrito más páginas sobre las artes que algunas muy elegantes de Cicerón denunciando las deprecaciones de Verres en Sicilia (*De Signis*), y las puramente eruditas de Plinio el naturalista (libros 34 á 37), que encierran un tratado de las artes plásticas y gráficas, con ocasión ó pretexto de los metales, mármoles, colores y demás elementos que emplean. Nada hubo de original en este trabajo, que es una masa de extractos no bien coordinados; pero habiéndose perdido los libros griegos que consultó, los sustituye, aunque imperfectamente, á todos, y prosigue siendo la fuente casi única, y de todos modos la principal, para la historia de la pintura antigua. Su libro y el de Vitruvio fueron los dos grandes textos de la erudición artística en el Renaci-

miento; pero había entre los dos una diferencia capital. Vitruvio daba preceptos que, bien ó mal entendidos, plagiados y comentados de mil modos, se convirtieron en un código inflexible, del cual procede en línea recta toda la teoría de la arquitectura pseudo-clásica, que cubrió el suelo de Europa con sus fábricas por más de doscientos años. Plinio no daba más que noticias sueltas, y, por consiguiente, no pudo influir ni bien ni mal en la práctica de los artistas; pero sirvió para despertar la curiosidad arqueológica, no sólo en los tratadistas italianos, sino en Céspedes, en Guevara, en Francisco de Holanda, para no hablar más que de los nuestros.





II

**E**L impulso vino de Italia, como era natural que sucediese. La preceptiva artística debía nacer en la tierra sagrada del arte. Dos hombres de genio maravilloso y universal puede decirse que la crearon: León Battista Alberti, con sus tres obras *De Statua*, *De re aedificatoria* y *De Pictura*, redactada esta última en latín en 1435, en italiano en 1436; Leonardo de Vinci con su *Tratado de la Pintura*, cuyo verdadero texto no ha sido conocido hasta nuestros días (1), siendo un extracto infiel lo que se imprimió en 1651. A estos tratados capitales siguieron otros de menos originalidad, el de Miguel Angel Biondo en 1549; los *Diálogos de la Pintura*, de Ludovico Dolce, en 1557; el *Tratado de la Pintura* y la *Idea del templo de la Pintura*, de Lomazzo, en 1584 y 1590, respecti-

(1) Debe consultarse en la edición crítica de Ludwig, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus herausgegeben*, Viena, 1882. (Son los tomos xv á xvii de la magnífica colección de Eitelberger, *Quellenschriften für Kuntsgeschichte*.)