

vamente; la *Introducción á las tres artes del diseño*, de Vasari. Inútil sería prolongar esta enumeración, porque el fondo de ideas estéticas es común á todos estos autores, que además se copian unos á otros sin escrúpulo ninguno. La expresión más alta de esta estética del Renacimiento se halla sin duda en las notas de Leonardo, que son parte mínima de su inmensa y enciclopédica labor, pero que no podían menos de llevar el sello de aquel espíritu sublime y armónico, en quien se juntaron todas las capacidades humanas, la invención artística y la invención científica, el genio sintético y la paciencia del investigador, la visión cariñosa de lo mínimo y la intuición trascendental de lo máximo. Este precursor de la ciencia moderna, que no sólo descubrió nuevas regiones en la física y en la mecánica, en la astronomía y en la geología, en la botánica y en la anatomía, sino que se elevó á la concepción general del método, era además un grande, un divino artista, y la ciencia en sus manos no fué más que preparación para el arte, cumbre suprema de la actividad humana. Si tuvo la ambición de la ciencia universal, no fué por mera curiosidad científica, sino para comprender y descifrar por entendimiento y por amor el enigma de la naturaleza, que es el arte latente, y conver-

tirla en arte reflexivo, en naturaleza consciente, triunfadora y serena; en la armonía concreta y viva que llamamos belleza.

En el profundo y soberano realismo de Leonardo se compenentran de tal modo el arte y la ciencia, que su genio, más que intérprete de la naturaleza, parece colaborador suyo en la obra misteriosa de la vida. Las leyes que el científico indaga y descubre, las muestra el artista realizadas bellamente en formas humanas, sabias, ricas y complejas, que, por el recóndito prestigio de la hermosura intelectual, dejan entrever un contenido inagotable dentro de la más gráfica y precisa determinación.

Algo de esto se adivina á través de la sequedad didáctica del *Tratado de la Pintura*, pero es claro que la estética de Leonardo de Vinci, tal como puede interpretarse moderadamente, más bien se deduce de la contemplación de sus obras y del sentido general de sus escritos científicos que de las notas puramente técnicas de aquel libro. El concepto matemático de la pintura considerada como ciencia de *la línea luminosa* no envuelve en su pensamiento la confusión del arte con la óptica ó con la perspectiva, puesto que añade la noción de la cualidad, «que es la belleza de las obras naturales y el ornamento del mundo». La pintura es arte

de imitación, «porque representa directamente las obras de la naturaleza sin necesidad de intérpretes ni de comentadores»; pero para lograr tal imitación es preciso que el artista se convierta en la naturaleza misma y dé á sus obras la intensidad de lo real. La poesía sugiere los objetos á la imaginación por medio de palabras; pero la pintura los pone realmente delante de los ojos, que reciben sus imágenes como si fuesen las de los propios objetos naturales. El cuadro debe aparecer como una cosa natural vista en un grande espejo. Resulta de aquí, en opinión de Leonardo, la superioridad de la pintura sobre la poesía, porque el poeta tiene que analizar y descomponer, al paso que el pintor puede mostrar la belleza en sí misma y en la dulce armonía y proporción divina de sus partes.

Tiene, pues, el principio de imitación en este y en otros grandes artífices del Renacimiento un sentido diverso del que vulgarmente suele dársele, puesto que la imitación implica transformarse en la propia mente de la naturaleza (*transmutarsi nella propria mente di natura*), y convertirse en mediador entre la naturaleza y el arte, estudiando por qué causas y bajo qué leyes se manifiesta en la representación «la divina belleza del mundo». Y todavía afirma repetidas veces que el

arte completa, supera y engrandece las obras naturales, porque ellas de suyo son finitas, al paso que las obras que los ojos encargan á las manos son infinitas, como lo muestra el pintor en sus invenciones de formas sin número de animales, de hierbas, de plantas, de lugares. «*Todo lo que existe en el universo por esencia, presencia é imaginación, lo tiene primero en el espíritu, y después en las manos, y estas manos son de tal excelencia que crean una armonía de proporciones que satisface la vista lo mismo que pueden satisfacerla las cosas sensibles.*»

Pero esta invención de las formas armónicas no es juego pueril de la fantasía servida por la habilidad técnica. Es, ante todo, la manifestación, ó más bien la evocación del espíritu, porque *el alma es la que crea el cuerpo*. Nada hay más importante y difícil en la pintura que este género de expresión, dice Leonardo, porque, no sólo la fisonomía, sino el cuerpo entero, debe hablar para mostrar lo que el personaje tiene en el alma, y los movimientos han de corresponder al acto y el acto á la pasión. La pintura es, pues, obra mental, psicología en acción, profunda y escudriñadora mirada sobre los misterios del alma, y es algo más que esto, puesto que aspira á rehacer la unidad viva y sintética del ser humano, produciendo la ilusión de la

vida íntegra, física y moral á un tiempo, pues la figura corporal, vista y considerada así, no es más que un momento de la vida del espíritu.

Tal doctrina, aunque esté en germen en el tratado de Leonardo de Vinci, no debió de ser tan clara para sus contemporáneos como lo es para los estéticos de nuestros días, aleccionados por el desarrollo posterior y sistemático de la filosofía del arte, y por el conocimiento de las obras científicas del grande artista, que han sido una de las grandes revelaciones de la erudición moderna (1). Pero en el fondo, nada menos que á esto aspiraba la estética del Renacimiento, aunque los tratadistas vulgares, un Dolce ó un Lomazzo, por ejemplo, no se diesen cuenta exacta de la

(1) *The literary works of Leon. de Vinci. compiled and edited from the original manuscripts by J. P. Richter.* Londres, 1883, 2 volúmenes. Comprende más de mil y quinientos extractos metódicamente dispuestos por orden de materias. La publicación íntegra de los manuscritos ha sido llevada á cabo por Carlos Ravaisson en lo tocante á los códices de la Biblioteca del Instituto de Francia, por Lucas Beltrami (el códice del Príncipe Trivulzio), por la Academia dei Lincei (el códice Atlántico): este último todavía en curso de publicación. Entre las monografías á que estos descubrimientos han dado ocasión es de gran precio la de Gabriel Séailles *Leonard de Vinci, l'artiste et le savant* (Paris, 1892). Véase también el libro de Max Jordan *Das Malerbuch des Leon. de Vinci*, Leipzig, 1873.

trascendencia de estos conceptos, y prestasen más atención á las recetas técnicas.

Una y otra cosa importaron de Italia nuestros tratadistas del siglo xvi, á quienes, si no puede concederse en alto grado el dón de la originalidad, es imposible negar en muchos casos el vivo sentimiento de la grandeza del arte, la sinceridad de la emoción en presencia de las obras maestras, el entusiasmo santo por la belleza, la sólida y robusta cultura clásica que los hacía capaces de alternar dignamente con los humanistas y nutría su alma de pensamientos vigorosos, sellados con el noble cuño de la antigua sabiduría y expresados en majestuoso estilo. Holanda, Guevara, Céspedes, doctos al par que artistas, pertenecían á la comunidad intelectual de Europa; eran ilustres ciudadanos de aquella república ideal que tenía en Italia su cabeza. El arte que ellos profesaban y practicaban no era todavía el arte genuinamente español, pero sirvió para educarle, y cuando estalló el volcán naturalista del siglo xvii, su lava fué gloriosamente fecunda y no devastadora, gracias en parte á la doctrina y el ejemplo de los tímidos y sabios maestros de la centuria anterior.

Carácter común á todos los preceptistas del Renacimiento, así en Italia como en España, es el abarcar en un mismo concepto estético, y

aun á veces en una misma determinación teórica, las tres artes del diseño. Así lo hicieron León Battista Alberti y Leonardo de Vinci; así lo realizó, aunque no lo escribiese, Miguel Angel; y así, entre los nuestros, Francisco de Holanda empezó por ser iluminador y acabó por ser arquitecto, y Pablo de Céspedes fué ejemplar bellísimo de aptitudes diversas armónicamente combinadas, aunque ninguna de ellas llegase al genio.

Considerada en esta unidad nuestra literatura artística, no hay duda que el libro más antiguo de ella es el diálogo de las *Medidas del Romano*, publicado en 1526 por el capellán de Doña Juana la Loca, Diego de Sagredo, no arquitecto de profesión, pero sí aficionado muy inteligente, que trajo de Italia la disciplina artística de Vitruvio casi por los mismos años en que Boscán y Garcilaso trasladaban á nuestro suelo las flores poéticas del Tíber y del Arno. El catecismo que Sagredo predicaba no era enteramente nuevo en España; pero la evolución artística estaba mucho menos adelantada que la literaria, y lo que florecía era un arte intermedio, rico de caprichosas y menudísimas labores, que en Castilla llamaron *plateresco* y en Portugal *manuelino*; arte de incomparable y pomposa lozanía, pero en el cual los accesorios enmascaraban las formas arquitectónicas y des-

truían la unidad del concepto estético, dando al ornato un valor independiente de la construcción. Con este arte hubo de encontrarse en conflicto Diego de Sagredo, que duramente acusa á sus contemporáneos de «mezclar lo antiguo con lo moderno por ignorancia de las medidas, cometiendo muchos errores de desproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran para los tales edificios», de cuya rigurosa condenación no exceptúa más que á dos artífices españoles, Felipe de Borgoña y Cristóbal de Andino.

El libro de Sagredo, que expone con mucha claridad y método (aunque con errores inevitables entonces por el estado del texto de Vitruvio) la doctrina del arquitecto romano, confirmándola y explanándola con ayuda de la obra de Alberti, debió de ser muy leído, no solamente en España, sino en Francia, donde se tradujo en 1539, siendo también el primer libro de artes impreso en aquella nación. Sus ediciones en ambas lenguas pasan de diez, y no puede negarse que algún influjo tuvo en la práctica y en la dirección de las ideas de los arquitectos, cada vez más inclinados á la severidad greco-romana, tal como aquella edad la entendía. Pero este rígido dogmatismo que puede seguirse paso á paso en las construcciones, comparando á Cova-

rubias y Diego de Siloe con Machuca, y á éste con Villalpando, y á Villalpando con Toledo y Herrera, rara vez se manifestaba en forma de libros, como no fuesen meras traducciones, y éstas muy tardías: la que Francisco de Villalpando hizo de una parte de la obra de Sebastián Serlio, boloñés (1563), la de Vitruvio por Miguel de Urrea (1582), la de León Battista Alberti, en que intervino el alarife Francisco Lozano; la de Vignola, por Patricio Caxesi (1593), y alguna otra.

De Pintura no se imprimió libro alguno en el siglo xvi; pero durante él se compusieron los tres más eruditos y elegantes que tenemos: el de Francisco de Holanda, el de don Felipe de Guevara, el de Céspedes; obras que, nacidas en pleno Renacimiento y maduras por el sol de Italia, tienen una juventud y una frescura, y á veces una comprensión del alma de la antigüedad, que no se encuentra ya en los libros del siglo xvii, por otra parte tan simpáticos y en algunas cosas más españoles, de Carducho, Pacheco y Jusepe Martínez. Sólo de los primeros voy á hablar en este discurso, y en Francisco de Holanda me detendré más particularmente, porque nunca he tratado de él de propósito, y porque sus obras, inéditas hasta estos últimos años, están mucho menos divulgadas de lo que su importancia histórica y estética re-

claman. Francisco de Holanda nació en Portugal, y en portugués escribió; pero sus diálogos fueron traducidos inmediatamente al castellano; sus enseñanzas iban dirigidas á los dos pueblos peninsulares, según él mismo declara á cada momento; se jacta de haber sido el primero que en España hubiese escrito sobre *pintura*, y ante tal declaración sería verdadera ingratitud dejar de ponerle en el número de los nuestros. Digamos, pues, con su sabio editor Joaquín de Vasconcellos, que «en arte y en literatura no hubo fronteras entre Castilla y Portugal hasta el siglo pasado», y procedamos al estudio de los *Diálogos*, que si no son en todo rigor el más antiguo libro de artes, compuesto en la Península, son por lo menos el más antiguo libro de Pintura.





III

VNÚTIL es retocar lo que ya ha sido magistralmente realizado por el editor de estos *Diálogos*, el estudio de la biografía artística de Francisco de Holanda. Nacido en Lisboa por los años de 1518, hijo de un iluminador holandés llamado Antonio, heredó la tradición artística de su familia, y desde muy joven comenzó á modelar en barro. Pero de tal modo se transformó luego en Italia, que volvió hecho un hombre nuevo, y pudo sin nota de ingratitud hacer arrancar de allí toda su educación, y decir que en Portugal no había tenido maestros en el dibujo ni en la plástica. Su primera iniciación clásica fué por medio de la literatura más bien que por medio del arte. La debió sin duda á los humanistas con quienes convivió en Evora, en el palacio del Infante Cardenal D. Alfonso, en cuyo servicio pasó sus primeros años; al latinista y arqueólogo Andrés Resende, al helenista Nicolás Clenardo. Cuando á los veinte años emprendió su viaje artístico á Italia, protegido por el Rey don

Juan III, no sólo llevaba suficiente preparación técnica, sino una cultura general, una orientación de espíritu, un amor sin límites á la antigüedad resucitada, todas las condiciones, en suma, que podían hacerle en breve tiempo ciudadano de Roma. Allí vivió en el más selecto círculo artístico y social que puede imaginarse, trató familiarmente á Miguel Angel, á la Marquesa de Pescara, á Lactancio Tolomei, á Julio Clovio, al célebre grabador en metales y cristal Valerio de Vicenza; y este mundo es el que en sus obras hace revivir; estos coloquios son los que transcribe, en forma animada y pintoresca, con dicción tan espontánea y sencilla, con tan candoroso entusiasmo, que excluyen toda idea de ficción ó de artificio retórico, y permiten dar entero crédito á las muchas y curiosas noticias históricas que los diálogos especialmente contienen.

Cuando en 1547 volvió nuestro artista á la Península, traía, como fruto de sus viajes, el precioso libro de diseños (*Antigüedades de Italia*), que es hoy una de las joyas del Real Monasterio del Escorial. Durante nueve años había recorrido toda Italia desde Lombardía hasta Sicilia, copiando antigüedades paganas y cristianas, edificios civiles y religiosos, obras de arquitectura militar, acueductos, fuentes y jardines, frescos y mosaicos, arcos

triumfales, estatuas é inscripciones, detalles arquitectónicos y hasta paisajes y escenas de costumbres, todo lo que podía servir al arte, de cualquier modo que fuese. «¿Qué pintura de estuque ó grutesco—dice él mismo—se descubre por estas grutas y antiguallas, así de Roma como de Puzol y de Bayas, que no se hallen lo más escogido y raro de ellas por mis cuadernos diseñadas?»

Tuvo Francisco de Holanda, como todos los hombres del Renacimiento, el sentido de la enciclopedia artística, pero en la práctica no pasó de dibujante é iluminador, «miniador con puntos y de blanco y negro», como él se intitulaba. No fué pintor propiamente dicho: no se conoce ningún cuadro suyo, pero en sus postreros días tuvo la generosa ambición de ser arquitecto, y lo fué sin duda, aunque teórico y no práctico, pues ni uno solo de sus estudios y proyectos llegó á ejecutarse. Eran ciertamente grandiosos, como se ve por el tratado *de las fábricas que faltan á la ciudad de Lisboa*, presentado en 1571 al Rey D. Sebastián. Allí se revela, no solamente el conoedor profundo de la antigüedad latina, ádepto convencido y por lo mismo intransigente de un ideal artístico de severa y sólida majestad, sino el inventor ingenioso, el hábil mecánico que, adelantándose á su siglo, discurre con acierto sobre hi-

dráulica y sobre higiene aplicada al saneamiento de las poblaciones, y concibe el proyecto de una nueva Lisboa, de una ciudad monumental, con templos, palacios y acueductos, canales, fortalezas y puentes, y con un sistema de vías que la pusiese en comunicación con todo el reino y fuese animando los desiertos de Lusitania donde aún se conservan reliquias de la grandeza romana, todas las cuales debían restaurarse y resurgir de sus escombros para servir de espléndida corona á la reina del Tajo.

Fuera de todo exclusivismo de escuela puede admirarse la grandeza de estos proyectos y trazas, y el entusiasmo *romano* que en todo el libro rebosa. Ningún arqueólogo ni preceptista, de los nacidos fuera de Italia, le sintió con tanto brío, aunque ya Sagredo, en 1529, convidaba á la imitación de los monumentos de Mérida, y Andrés Resende, en 1543, había tratado magistralmente de los acueductos, con motivo del descubrimiento y restauración del llamado de Sertorio en Evora. Resende, uno de los mayores humanistas hispanos del siglo xvi, varón á todas luces grande, y que lo parecería más si su conciencia crítica hubiese igualado á su saber y no hubiera pagado más de una vez tributo á la falsa arqueología (que ha sido una de las plagas de nuestra Península), es-

taba ligado con Francisco de Holanda por antigua y estrecha amistad; pudo ser su consejero y su guía en muchos puntos de erudición. Y no es inverosímil tampoco que, durante su estancia en Roma, puesto que la fecha coincide perfectamente, asistiese el iluminador portugués á alguna de las sesiones de la célebre Academia de Arquitectura y Arqueología que, con el principal objeto de interpretar y depurar el texto de Vitruvio, tan estragado en los códices, se reunía por los años de 1542 en las casas del Arzobispo Colonna, con asistencia de Claudio Tolomei, de Vignola, del Cardenal Bernardino Maffei, á quien llamó Paulo Manucio *homo plane divinus*, del Cardenal Marcelo Cervino, que luego fué Papa con el nombre de Marcelo II, y de otros doctos y calificados varones, entre los cuales ocupaba muy digno lugar el médico y humanista alcarreño Luis de Lucena, que tanta luz prestó á Guillermo Philandro para sus comentarios sobre Vitruvio, explicándole, entre otras cosas, la doctrina de los antiguos acerca de la duplicación del cubo.

La vida de Francisco de Holanda se prolongó hasta 1584, y no le faltó nunca la protección áulica que sucesivamente le concedieron el infante D. Luis, con quien fué de romería á Santiago de Galicia en 1584, los

reyes D. Juan III, D.^a Catalina y D. Sebastián, y nuestro Felipe II, para quien pintó dos imágenes, de la Pasión y la Resurrección de Cristo. Son numerosos los albalaes y cédulas de estos príncipes, donde constan las mercedes hechas á Holanda, y que Felipe II extendió á su familia después de su muerte. Su autoridad como crítico y hombre de gusto era respetada por todos, y como artista quizá se le apreciaba hiperbólicamente, puesto que Resende le llama *Lusitanus Apelles*. No parece haber tenido ninguna contrariedad grave en la vida. Y, sin embargo, suele pecar de quejumbroso y en sus libros hay un fondo de disgusto que no ha de explicarse, como torpe y poco caritativo lo hizo Raczinsky, por desengaños de vanidad ó de codicia fallidas, sino por el triste convencimiento de que su ideal estético no era el de sus compatriotas, y lo cual hacía casi estéril su propaganda; y quizá por la desproporción que no podía menos de sentir entre la grandeza de sus aspiraciones artísticas, y los medios relativamente exiguos con que contaba para realizarlas. Cultivador de un género de arte que él mismo tenía por inferior, ni en pintura pasó de diseños y miniaturas, ni como arquitecto se le confió obra alguna, aunque ésta fuese su principal vocación. Censor severo de los eclecticismos y corruptelas que

veía en torno suyo, su immaculada ortodoxia vitruviana le redujo aquí, como en todo lo demás, al papel de teórico.

Y aun en esta parte le fué adversa la fortuna, ó por lo menos desigual á sus merecimientos. Ninguna de sus obras llegó á imprimirse en su tiempo, ni lo fué tampoco la traducción castellana de los libros *de la pintura antigua* que había hecho, en vida de su autor, otro pintor portugués domiciliado en Castilla que tenía por nombre Manuel Denis (Diniz) (1). Texto y traducción quedaron, no

(1) Esta traducción fué acabada en 28 de Febrero de 1563. Lleva el prólogo siguiente: «*Manoel Denis*, al lector. Considerando yo con el autor la falta de conocimiento que en estos nuestros reinos hay de esta illustre arte, movido por zelo más que por cobdicia, me quise poner en semejante aprieto de trasladar la presente obra de portugués en mi romance castellano, para que siquiera teniéndola presente, los grandes entendimientos se pueden emplear en cosa tan dina de ellos, y los no tanto entiendan que no deven de menospreciarla, oyendo de los que mejor la entienden, sus loores y alabanzas; y porque el prólogo del autor es harto largo en éste no lo quiero yo ser, sino solamente avisar al curioso lector, que de tres cosas que en semejantes traducciones se suelen guardar, creo hallará aquí las dos, y sino dos, á lo menos la una. La primera, la verdad del original, la qual yo con todas mis fuerzas he pretendido, teniendo siempre atención al sentido, quando las palabras no han podido concordar con mi lenguaje, porque en esto nos aventajan los portugueses que tienen términos más significativos para declarar sus conceptos que los castellanos. La segunda, que es el buen frasis y manera de hablar, no me atrevo á dezir que la he guar-

solamente inéditos, sino olvidados por cerca de dos siglos, hasta que nuestros eruditos del tiempo de Carlos III fijaron la atención en ellos. Fué, según creo, Campomanes (1) el primero que mencionó, aunque de pasada, el manuscrito castellano de los *Diálogos*, que poseía entonces el escultor D. Felipe de Castro, y pertenece hoy á la Biblioteca de esta Real Academia. Ponz, en el segundo tomo de su *Viaje de España* (1773), siempre útil y curioso, no olvidó, entre los manuscritos de

dado, por ser de nación portugués, aunque criado en Castilla casi desde mi niñez, y aun de estar sujeto á hombres de tanta elegancia y tan cortesanos, como serán muchos de los que este libro leyeren. La tercera, que es contar la vida del autor, del todo la callo: lo uno por ser él vivo, guardando aquello que el sabio Salomón dice «antes de la muerte no alabes al varón»; y lo otro porque fuera menester otro tratado más largo que el presente para contar sus virtudes...»

En los trozos de Holanda que voy á compendiar, prescindiré de esta traducción, ateniéndome únicamente al original.

(1) «Francisco de Holanda, Pintor Portugués de mucha práctica y teórica sobre estas materias, dice así: «*El qual dibuxo es la cabeza y llave de todas estas cosas, y artes de este mundo.*»

«En otras partes de la misma obra manuscrita repite Holanda con mucha precisión la necesidad absoluta del dibuxo para las artes, incluso las de la guerra; y trae un caso especial de lo que sucedió al Emperador Carlos V y á los Españoles en Provenza por la falta de no tener carta ó diseño del país, al paso sobre el Ródano.»

Discurso sobre la Educación Popular de los Artesanos y su fomento. (Madrid, Sancha, 1775), pág. 100, nota v.

la Biblioteca Escorialense que podían interesar á las artes, el libro de diseños de Francisco de Holanda, describiéndole con bastante exactitud (1). Un artículo breve, pero substancioso, dedicó al iluminador portugués Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (1800), encareciendo la importancia de los *Diálogos*, que califica de la mejor obra de pintura escrita en España, y haciendo votos para que se publicase. Pocos años antes un académico portugués, Joaquín José Ferreira Gordo, enviado á Madrid en comisión de su Gobierno para recoger documentos concernientes á la

(1) «Es de mucha estimación otro libro de dibujos, en cuya fachada está escrito en lengua portuguesa: «*Reynando en Portugal el Rey Don Joaon III, Francisco de Ollanda passou á Italia, é das antiguallas que... vió, retrató de sua mao todos os desenhos deste libro.*» Empieza por un retrato de Paulo III, y otro de Miguel Ángel, iluminados. Se ven en este libro con eruditas explicaciones dibujados perfectísimamente los mejores trozos de la antigüedad de Roma; entre los cuales el Anfiteatro de Vespasiano, las columnas Trajana y Antoniana, los trofeos de Mario, el Templo de Jano, el de Baco, el de Antonino y Faustina, el de la Paz, los baxos relieves de Marco Aurelio, el Septizomio de Septimio Severo, y otros muchos monumentos y pedazos de ruinas, como cornisas, frisos, capiteles, que aún subsisten, pero no tan enteros como cuando estos dibujos se hicieron. También hay en él vistas de Venecia y de Nápoles, con algunos sepulcros de la Via Apia, el Anfiteatro de Narbona, y muchos dibujos de mosaicos, de estatuas antiguas y otras cosas.» (Ponz, tomo 11, pág. 215.)

historia de su país (1), encontró en una biblioteca particular que no especifica, el manuscrito, al parecer autógrafo, de los *Dois livros de pintura antiga*, y llevó á Lisboa una copia de él, que se conserva en la Biblioteca de la *Academia Real das Sciencias* y hace las veces del códice original, cuyo paradero actual desconocemos. El mismo Ferreira escribió sobre Francisco de Holanda una sucinta Memoria, que quedó inédita; pero ni él ni ningún otro erudito de su país ni del nuestro acometió la publicación de los *Diálogos*, y la Península tuvo que agradecer el primero, aunque imperfectísimo extracto de ellos, á un aficionado extranjero, el

(1) Sobre esta misión puede verse la interesante memoria que lleva por título: *Apontamentos para a Historia Civil e Litteraria de Portugal e seus dominios, colligidos dos Manuscritos assim nacionaes como estrangeiros, que existem na Biblioteca Real de Madrid, na do Escorial, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Corte de Madrid*. (En el tomo III de *Memorias de Litteratura Portugueza, publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Lisboa, 1792.) Era, en 1790, afortunado poseedor de los manuscritos originales de Holanda, el escritor montañés D. José Calderón de la Barca, caballero de San Juan de Malta y Oficial de una de las compañías de Guardias de Corps, de quien lo heredó su íntimo amigo Diego de Carvalho Sampaio, encargado de negocios de Portugal en Madrid, y autor de notables estudios sobre la fisiología de los colores. Hoy se ignora el paradero de este precioso códice.

conde de Raczyński, ministro que fué de Alemania en Lisboa, autor de trabajos poco maduros, pero en su tiempo originales, sobre el arte portugués. Raczyński, que tenía muy imperfecto conocimiento de las lenguas portuguesa y castellana, no es enteramente responsable de los muchos yerros que hay en la versión que publicó, puesto que no la hizo él, sino el pintor francés Roquemont; pero sí lo es de las notas, bastante impertinentes, que añadió al mutilado texto (1). Así y todo, lo que imprimió era tan curioso, que fué leído con avidez en toda Europa, y á cada momento se encuentran citados estos extractos en todas las obras modernas relativas á la historia artística del Renacimiento, y especialmente en las nuevas biografías de Miguel Ángel y de Victoria Colonna.

Pero la misma importancia y celebridad del texto, y las exigencias cada día mayores de la erudición reclamaban una verdadera edición, completa y crítica, del texto portugués, único que podía citarse sin recelo. Tal

(1) *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnées de documents, par le Comte A. Raczyński*. Paris, Renouard, éditeur, 1846. Los extractos de Francisco de Holanda que llegan hasta la pág. 77 son lo más notable que encierra esta compilación bastante confusa y farragosa.

es la empresa que ha llevado á cabo, á costa de grandes dispendios y sin ningún género de protección oficial, el docto y profundo investigador Joaquín de Vasconcellos, cuyos estudios han abarcado todas las ramas del arte portugués, la pintura, la arquitectura y la música. Gracias á él disfrutamos ya en ediciones, no sólo correctas, sino elegantes y nítidas, todas las obras *literarias* de Francisco de Holanda, ilustradas con el caudal de doctrina que tales libros requieren. Y aun del más importante de ellos, que son sin disputa los *Diálogos*, ha hecho dos diversas impresiones, acompañada la segunda de una versión alemana y de un docto y copiosísimo comentario en la misma lengua, donde se discuten á fondo, y en términos tales que puede decirse que quedan agotadas, todas las cuestiones relativas á la vida y escritos de Francisco de Holanda, á su actividad artística, á su influencia en las artes españolas, al plan y composición de sus tratados, á los interlocutores de sus *Diálogos*, á las fuentes de su doctrina estética. Plácemes sin cuento merecen por tan excelente trabajo el Sr. Vasconcellos y su sabia esposa D.^a Carolina Michaelis, cuya colaboración es visible en muchas páginas, y yo me complazco en tributárselos en esta ocasión y ante esta Academia, á quien en primer término incumbe la

custodia de la tradición artística peninsular (1).

(1) En el vol. vi de su *Archeologia artistica* (Porto, 1879) publicó Vasconcellos los dos tratados *Da fabrica que falece á cidade de Lisboa*, y *Da Sciencia do Desenho*. En el semanario de Oporto *A Vida Moderna* (1890-1892) dió á luz los libros 1.^o y 2.^o *Da Pintura antiga* y el *Do tirar pelo natural*, ambos con notas.

En el *Archeologo portuguez* (Lisboa, 1896, vol. 11) insertó una descripción crítica del Libro de diseños del Escorial con el título de *Antiguidades da Italia por Francisco de Holanda*.

Ediciones de los *Diálogos*:

—*Quatro Diálogos da Pintura antiga*. Porto, 1896.

4.^o Tirada de 100 ejemplares.

—*Francisco de Holanda. Vier Gespräche über die Materie geführt zu Rom 1538. Originaltext mit Übersetzung, enleitung, beilagen u. erläuterungen von Joaquin de Vasconcellos*. Viena, 1899. Es el tomo IX de la 2.^a serie de la magnífica colección titulada *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*, dirigida por R. Eitelberger de Edelberg.

Por lo tocante al *Libro de diseños* del Escorial, no debe omitirse que ya en 1863 D. Gregorio Cruzada Villamil comenzó á publicar en la revista quincenal *El Arte en España* (vol. 11, páginas 113-120) una descripción, acompañada de tres grabados. Otra más circunstanciada, también con dos diseños, se halla en el *Museo español de Antigüedades* (Madrid, 1876, vol. VII, págs. 493-527). Este largo y apreciable estudio es del difunto académico D. Francisco María Tubino, que dedica además dos páginas á las obras teóricas de Francisco de Holanda, dilatóndose en consideraciones sobre el *Renacimiento pictórico en Portugal*. En 1877, *La Academia*, revista de Madrid (tomo 1, págs. 139-140), se reprodujo el estudio de Tubino, acompañado de un nuevo diseño.



IV

EL aparato crítico con que los *Dialogos* de Francisco de Holanda han sido publicados en las dos ediciones de que acabo de dar cuenta, hace inútil toda nueva investigación acerca de las fuentes de nuestro preceptista, que por otra parte son muy obvias. Con decir que conoció y aprovechó toda la literatura artística del Renacimiento italiano, y muy especialmente los tratados de León Bautista Alberti, Biondo y Ludovico Dolce, sin que le fueran peregrinos otros más antiguos como el de Cennino Cennini, que se remonta al siglo xiv, queda bien marcada su filiación didáctica, que no implica por otra parte ningún género de plagio ó servilismo, sino una franca y libre adaptación, en que el entusiasmo del artista triunfa de las sequedades del teórico.

Los cuatro *Diálogos*, en su estado actual, forman la segunda parte del tratado *De la pintura antigua* que Francisco de Holanda terminó en 1548; pero, no sólo exceden en importancia estética al libro primero, que es

mucho más técnico y menos original, sino que los tres primeros, por lo menos, muestran evidentes indicios de haber sido compuestos mucho antes, y quizá durante la estancia del autor en Roma. De la parte no dialogada prescindiremos aquí. Pudo ser muy útil en el siglo xvi, y fué lástima que no se imprimiese á tiempo; el estudio de la figura humana, que ocupa gran parte del libro, es tan atento y minucioso como podía esperarse de un discípulo devotísimo de Miguel Angel; el concepto general de las artes del dibujo, su ley de relación interna, la antigüedad y nobleza de la pintura, su valor histórico y religioso, la educación del artista por la Naturaleza y por los modelos clásicos, la noción idealista y platónica de la invención, las condiciones de la pintura religiosa, son materias que Francisco de Holanda trata con amplitud y elevación, ya que no con mucho rigor sistemático. Pero todo esto y más puede encontrarse en otros tratadistas; lo que importa conocer del nuestro son sus impresiones personales, sus confesiones artísticas, y para éstas hay que recurrir á los *Diálogos*. En la breve exposición que de ellos voy á hacer atenderé principalmente á las ideas generales y á las anécdotas, pasando por alto la parte erudita, que en el estado presente de los estudios sólo tiene un valor de mera curiosi-

dad. Poco importa saber cómo entendía Francisco de Holanda el texto de Plinio; pero á nadie puede ser indiferente saber lo que pensaba de sus grandes contemporáneos y lo que aprendió en su familiaridad con ellos.

Con solemne tono declara Francisco de Holanda, al empezar su trabajo, que si Dios le diese á escoger libremente entre todas las gracias que concede á los mortales, ninguna otra le pediría, después de la fe, sino el alto entendimiento de pintar ilustremente, y de ninguna otra cosa estaba tan ufano como de haber obtenido en este grande y confuso mundo alguna luz de la altísima pintura. Por lo cual, viendo que este arte no alcanzaba en nuestra Península la estimación que en Italia, donde había cebado los ojos en su contemplación y los oídos en sus loores, determinó salir al campo como caballero y defensor de tan esclarecida princesa y dama, ofreciéndose á todo riesgo para sustentar con las armas el crédito de su soberana hermosura. Y, en efecto, los *Diálogos* son una obra principalmente apologética, encaminada á despertar en la corte portuguesa el entusiasmo artístico que su autor sentía y á divulgar de un modo popular y ameno las principales enseñanzas que había recogido en Italia. La forma más adecuada para este género de en-