

señanza familiar y cortesana era el diálogo, que por otra parte era la forma predilecta de los tratadistas del Renacimiento, no sólo por imitación platónica ó ciceroniana, sino por instinto dramático que les llevaba á presentar en sus libros un trasunto fiel de las discretas conversaciones de la sociedad culta y urbana de su tiempo. Admirable y no superado modelo en esta parte fué *Il Cortegiano*, de Baltasar Castiglione, donde también abundan las digresiones artísticas y se expone con gran vigor y elocuencia la doctrina platónica del amor y de la hermosura. Creemos que este libro, famosísimo en Italia y muy vulgarizado en España por la magistral versión de Juan Boscán, fué el principal modelo que Francisco de Holanda tuvo delante de los ojos para la traza y composición de sus diálogos, cuyos interlocutores no son abstracciones inertes, como en tantas obras del mismo género acontece, sino personajes de carne y hueso, contemporáneos famosos, estudiados muy atentamente en sus afectos y costumbres, y cuyos discursos producen una ilusión histórica muy semejante á la que sentimos contemplando en las páginas de Castiglione el brillante espectáculo de la corte de Urbino. Veamos de qué manera nos presenta Francisco de Holanda á sus amigos y cómo prepara el cuadro de sus *Diálogos*.

«Como mi intención al ir á Italia no era obtener la privanza del Papa y de los Cardenales, ni sentía codicia alguna de beneficios ó de expectativas, sino que deseaba poder servir con mi arte al Rey nuestro señor que me había enviado allá, no pensaba en otra cosa sino en robar y traer á Portugal los primores y gentilezas de Italia. Y así, apenas sabía de alguna cosa, antigua ó moderna, de pintura, escultura ó arquitectura, procuraba recoger algún apunte ó memoria de lo mejor de ella; y así, en vez de acompañar al Cardinal Farnesio ó de granjearme la protección del Datarío mayor, se me pasaban los días yendo unas veces á visitar á D. Julio de Macedonia, iluminador famosísimo; otras al maestro Miguel Angel; ya á Bacio, noble escultor; ya al maestro Perino ó á Sebastián el veneciano, ó á Valerio de Vicenza, ó al arquitecto Jacopo Mellequino, ó á Lactancio Tolomei; y del conocimiento y amistad de todos ellos y del estudio de sus obras recibía siempre algún fruto y doctrina, recreándome en platicar con ellos en muchas cosas claras y nobles, así de los tiempos antiguos como de los de ahora; y principalmente á Miguel Angel preciaba yo tanto, que si le topaba en casa del Papa ó por la calle, no era posible apartarnos hasta que las estrellas nos mandaban recoger. Mis pasos y caminos no eran otros

sino vagar en torno del gran templo del Pantheon, y notar bien todas sus columnas y miembros. El Mausoleo de Hadriano y el de Augusto, el Coliseo, las Termas de Antonino y las de Diocleciano, el arco de Tito y el de Severo, el Capitolio, el teatro de Marcelo y todas las demás cosas notables de aquella ciudad eran objeto de mi atención constante. Si alguna vez penetraba en las magníficas cámaras del Papa, era solamente porque estaban pintadas de la noble mano de Rafael de Urbino. Yo amaba más aquellos hombres antiguos de piedra, que en los arcos y columnas de los viejos edificios estaban esculpidos, que no esos otros hombres inconstantes, frívolos y locuaces que por todas partes nos enfadan. Del silencio grave de los primeros aprendí más que de la garrulería insubstancial de los segundos.»

Continúa refiriendo que un domingo fué, según su costumbre, á visitar á Lactancio Tolomei, hermano del erudito comentador de Vitruvio, «persona muy grave, así por nobleza de ánimo y de sangre como por sabiduría de letras griegas, latinas y hebreas, y por la autoridad que le daban sus años y loables costumbres». Pero hallando en su casa recado de que Tolomei estaba en la iglesia de San Silvestre, en compañía de la Marquesa de Pescara, oyendo una lección sobre las Epístolas

de San Pablo, dirigió sus pasos á la mencionada iglesia, situada en Monte Cavallo.

Alcanzó nuestro artista á Victoria Colonna en el período de su viudez, entregada á la piedad y al misticismo y quizá en relaciones con la secta religiosa de que en Nápoles fué cabeza el gran escritor castellano Juan de Valdés. Francisco de Holanda, que se cuidaba poco de tales teologías, nada vió de herético ni de pecaminoso en los pensamientos ni en las palabras de la gloriosa viuda de Pescara, á la cual parece haber tributado el mismo respetuoso culto que todos los que á ella se acercaron ó penetraron en su círculo. «Era — dice — una de las más ilustres y famosas mujeres que había en Italia y en todo el mundo: tan casta como hermosa, latina y avisada y con todas las demás partes de virtud y excelencia que en una mujer se pueden loar. Esta, después de la muerte de su gran marido, tomó particular y humilde vida, amando sólo á Jesucristo, haciendo mucho bien á pobres mujeres y dando fruto de verdadera católica. Debía yo la amistad de esta señora, como la de Miguel Angel, al señor Lactancio, que era el mayor privado y amigo que ella tenía.»

Acabado el sermón de Fr. Ambrosio de Siena, y deshaciéndose todos en loores dél, insinuó graciosamente la Marquesa que quizá

nuestro Holanda hubiera tenido más gusto en oír á Miguel Angel predicar sobre la pintura que en escuchar la saludable doctrina del fraile. «¿Cómo, señora — replicó él medio indignado—, piensa V. S. que no sirvo ni entiendo más que de pintar? Siempre holgaré de oír á Miguel Angel; pero tratándose de leer y comentar las Epístolas de San Pablo, preferiré siempre á Fr. Ambrosio.»

Sosiega Tolomei el enfado de Francisco de Holanda; y la Marquesa, para acabar de desenojarle, envía un servidor suyo á casa de Miguel Angel con este recado: «Decidle que yo y Messer Lactancio estamos aquí, en esta capilla fresca y graciosa, y con la iglesia cerrada. Si quiere venir á perder un poco del día con nosotros, ganaremos mucho en ello. Pero no le digáis que está aquí Francisco de Holanda *el español*.» Era la razón de este disimulo; ó el darle una sorpresa, como ingenuamente parece creer nuestro autor, ó más bien la áspera condición del maestro, á quien más de una vez habría fatigado Holanda con sus importunas asiduidades, haciéndole mal de su grado platicar sobre cosas de arte. Por eso le dice malignamente Fr. Ambrosio que si se quiere que Miguel Angel hable de pintura, el español debe esconderse para oírle.

«En esto sentimos llamar á la puerta y comenzamos todos á dolernos de que no debía

de ser Miguel Angel, puesto que tan pronto volvía la respuesta. Pero él que pasaba al pie de Monte Cavallo, acertó, por buena dicha mía, á venir hacia San Silvestre por el camino de las Termas, filosofando por la vía Esquilina, y como se hallaba tan cerca, no pudo huir de nosotros, ni dejar de llamar á nuestra puerta. Levantóse la Sra. Marquesa para recibirle, y estuvo en pie un buen rato hasta que le hizo sentar entre ella y Messer Lactancio. Y yo me senté un poco apartado, pero la Sra. Marquesa, después de una corta pausa, y no queriendo perder su estilo de ennoblecer siempre á los que conversaban con ella y de ennoblecer también el lugar donde estaba, comenzó con un arte que yo no podría escribir, á hablar muchas cosas bien dichas, avisadas y corteses, sin tocar nunca en el tema de la pintura, para no excitar los recelos del gran pintor, pero atacando diestramente la plaza con astucia y maña. Y aunque él estuvo sobre aviso y vigilante, á guisa de capitán de un ejército sitiado, poniendo centinelas en una parte y en otra, mandando hacer puentes, abriendo minas y rodeando todos los muros y torres, finalmente hubo de vencer la Marquesa, y no sé quién habría sido poderoso para defenderse de ella.»

Si la conversación empieza por cumplimientos algo prolijos, no tarda en levantarse

desde las primeras palabras que pronuncia el Titán de la escultura para defenderse de la nota de esquivo y desdeñoso de la humana comunicación y de huir sistemáticamente inútiles conversaciones. Su respuesta encierra profunda verdad que no se aplica á los pintores solamente:

«Hay muchos que afirman mil mentiras, y una es decir que los artífices eminentes son extraños y de conversación insoportable y dura. Y así los necios los tienen por fantásticos, engreídos y soberbios. Mas no llevan razón los imperfectos ociosos que de un perfecto ocupado exigen tantos cumplimientos, habiendo tan pocos mortales que hagan bien su oficio. Los valientes pintores no son nunca intratables por soberbia, sino porque hallan pocos ingenios capaces de entender la sublimidad de la pintura, ó bien porque no quieren corromper y rebajar con la inútil conversación de los ociosos el entendimiento ni tampoco distraerle de las continuas y altas imaginaciones en que andan siempre embelesados. Y afirmo á Vuestra Excelencia que hasta Su Santidad me da enojo y fastidio cuando á las veces me llama y tan ahincadamente me pregunta por qué no le veo; y en ocasiones pienso que le sirvo mejor con no acudir á su llamamiento y estarme en mi casa, porque allí le sirvo como Miguel Angel

que soy, lo cual vale más que servirle estando todo el día de pie delante de él como tantos otros. Y aun he de decir que tanta licencia me da el grave cargo que tengo, que muchas veces, estando con el Papa, me acontece ponerme por descuido en la cabeza este sombrero de fieltro, y hablarle con toda libertad, y, sin embargo, no me matan por eso, antes me honran y sustentan. A quien tiene tal condición como la mía, ya por la fuerza de la disciplina intelectual que lo exige, ya por ser de natural poco ceremonioso y enemigo de fingimientos, parece gran sinrazón que no le dejen vivir en paz. Y si este hombre es tan moderado en sus deseos que no quiere nada de vosotros, ¿vosotros qué exigís de él? ¿Qué empeño tenéis en que haya de gastar las fuerzas de su ingenio en esas vanidades enemigas de su reposo? ¿No sabéis que hay ciencias que reclaman al hombre todo entero, sin dejar de él nada desocupado para vuestras ociosidades? Cuando tuviere tan poco que trabajar como vosotros, mátenle si no hiciere mejor que vosotros vuestro oficio y vuestros cumplimientos. Vosotros no conocéis á ese hombre, no le alabáis sino para honraros á vosotros mismos, porque veis que tratan familiarmente con él Papas y Emperadores. Yo osaría afirmar que no puede ser hombre excelente el que contentare á los ignorantes y no á la

ciencia ó arte de que hace profesión, y el que no tuviere algo de singular y retraído, ó como lo queráis llamar; que los otros ingenios mansos y vulgares fácilmente se hallan por todas las plazas del mundo sin necesidad de buscarlos con una linterna.»

Asunto capital de este primer diálogo es la comparación entre la pintura italiana y la flamenca, bajo cuyo nombre comprende Francisco de Holanda todo el arte germánico. No hay que decir en qué términos resuelve la cuestión, él italianizado hasta los huesos, á pesar de su apellido y de su origen. Pero hay algo de grandioso en su intransigencia misma, y no se le puede negar la razón desde el punto de vista estético en que se coloca, debiendo tenerse en cuenta además que desde principios del siglo xvi la pintura flamenca (Mabuse, Van Orley, Schoreel) había recibido en alto grado la influencia italiana, dando con ello testimonio de su derrota. No es maravilla que Francisco de Holanda, que era un sectario y un dogmatizador intolerante, no transigiese con ningún género de eclecticismo, ni admitiese que pudiera darse verdadera pintura fuera de Italia.

—«Mucho deseo saber—pregunta Victoria Colonna—qué cosa sea el modo de pintar de Flandes y á quién satisface, porque me parece más devoto que el modo italiano.

—»La pintura de Flandes—respondió Miguel Angel—satisfará, señora, á cualquier devoto más que ninguna de Italia, que no le hará nunca llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas; esto no por el vigor y bondad de aquella pintura, sino por la bondad de aquel devoto. A las mujeres parecerá bien, principalmente á las muy viejas, ó á las muy mozas, y asimismo á los frailes y á las monjas, y á algunos hidalgos que no sienten ni perciben la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, ó pintan cosas que os den alegría y de que no podáis decir mal, así como santos y profetas. Otras veces gustan de pintar alquerías, campos verdes, sombras de árboles y ríos y puentes, á lo cual llaman paisajes, y muchas figuras por acá y por allá; y todo esto, aunque parezca bien á algunos ojos, en realidad de verdad es hecho sin razón, ni arte, ni simetría, ni proporción, sin advertencia en el escoger, sin tino ni despejo, y finalmente, sin ninguna substancia y nervio. Y con todo eso, en otras partes se pinta peor que en Flandes; y no digo tanto mal de la pintura flamenca porque sea toda mala, sino porque se empeña en representar tantas cosas que no puede hacer bien ninguna.

»Casi solamente á las obras que se hacen en Italia podemos llamar verdadera pintura,

y por eso á la que es buena la llamamos italiana. La buena pintura es noble y devota por sí misma, pues no es otra cosa sino un traslado de las perfecciones de Dios y una remembranza de su arte, una música y una melodía que sólo el intelecto puede sentir, y aun con gran dificultad. Y por eso la verdadera pintura es tan rara que apenas nadie la puede saber ni alcanzar. Y más os digo, que de cuantos climas ó tierras alumbra el sol, en ningún otro se puede pintar bien sino en el reino de Italia, y es casi imposible que se haga bien sino aquí, aunque en las otras provincias hubiere mejores ingenios, si es que los puede haber. Tomad un grande hombre de otro reino y decidle que pinte lo que él quisiere y supiere hacer mejor; y tomad un mal discípulo italiano y mandadle dibujar lo que vos quisieredes, y hallaréis que, en cuanto al arte, tiene más substancia el dibujo del aprendiz que la obra del maestro. Mandad á un gran artífice que no sea italiano, aunque éntre en cuenta el mismo Alberto (Dureró), hombre delicado en su manera, que para engañarme á mí ó á Francisco de Holanda, quiera contrahacer y remedar una obra que parezca de Italia, y yo os certifico que en seguida se conocerá que tal obra no ha sido hecha en Italia ni por mano de artífice italiano. Así afirmo que ninguna nación ni gente

(exceptuando sólo uno ó dos españoles) puede imitar perfectamente el modo de pintar de Italia, sin que al momento sea conocido por ajeno, aunque mucho se esfuerce y trabaje. Y si por gran milagro alguno llegase á pintar bien, aunque no lo hiciere por remedar á Italia, se podrá decir que lo pintó como italiano, y llamaremos italiana á toda buena pintura, aunque se haga en Francia ó en España (que es la nación que más se aproxima á nosotros); no porque esta nobilísima ciencia sea peculiar de ninguna tierra, puesto que del cielo vino, sino porque desde antiguo floreció en nuestra Italia más que en ningún otro reino del mundo, y aquí pienso que tendrá su perfección y acabamiento.

—»¿Y qué maravilla es que suceda así?—interrumpe Francisco de Holanda—. Sabéis que en Italia se pinta bien por muchas razones, y que fuera de Italia, por muchas razones se pinta mal. En primer lugar, la naturaleza de los italianos es estudiosísima por todo extremo, y si alguno de ellos se determina á hacer profesión de alguna arte ó ciencia liberal, no se contenta con lo que le basta para enriquecerse y ser contado en el número de los profesores, sino que vela y trabaja continuamente por ser único y extremado, y sólo trae delante de los ojos el grande interés de ser tenido por monstruo de perfección, y no

por artista razonable, lo cual Italia tiene por bajísima cosa, pues sólo estima y levanta hasta el cielo á los que llama *águilas*, porque sobrepujan á todos los otros y son penetradores de las nubes y de la luz del sol. Además, nacéis en una provincia, que es madre y conservadora de todas las ciencias y disciplinas, entre tantas reliquias de vuestros antiguos, que en ninguna otra parte se hallan, y ya desde niños, sea cualquiera la inclinación de vuestro genio, tropezáis á cada momento por las calles con vestigios de su grandeza, y os acostumbráis á ver lo que en otros reinos nunca vieron los más ancianos. Y conforme vais creciendo, aunque fueseis rudos y groseros, traéis ya los ojos tan habituados á la contemplación y noticia de muchas cosas antiguas y memorables, que no podéis menos de imitarlas; cuanto más que con esto se juntan ingenios extremados, y estudio y gusto incansable. Tenéis maestros singulares que imitar, y llenas las ciudades de cosas modernas, con todos los primores y novedades que cada día se descubren y hallan. Y además de todas estas cosas, las cuales ya serían muy suficientes para la perfección de cualquier ciencia, hay otra consideración que por sí sola basta: que nosotros, los portugueses, aunque algunos nazcamos de gentil ingenio y espíritu, como nacen muchos, to-

davía hacemos alarde y vanidad de despreciar las artes, y casi nos avergonzamos de saber mucho de ellas, por lo cual siempre las dejamos imperfectas y sin acabar. Es cierto que tenemos en Portugal ciudades buenas y antiguas, principalmente mi patria: Lisboa; tenemos costumbres buenas y buenos cortesanos y valientes caballeros y príncipes valerosos así en la guerra como en la paz, y sobre todo tenemos un rey muy poderoso y preclaro, que en gran sosiego nos gobierna y rige, y domina provincias muy apartadas, de gentes bárbaras que convirtió á la fe, y es temido de todo el Oriente y de toda Mauritania, y favorecedor de las buenas artes, tanto, que por haberse engañado en la estimación de mi corto ingenio, que de mozo prometía algún fruto, me envió á estudiar las magnificencias de Italia y á conocer á Miguel Angel, que está aquí presente. En verdad que no tenemos la cultura de aquí, ni en edificios ni en pinturas; pero ya comienza á desaparecer poco á poco la superfluidad bárbara que los godos y mauritanos sembraron por las Españas, y espero que en volviendo yo á Portugal con la doctrina que en Italia he adquirido, algo he de hacer esforzándome en competir con vosotros, ya en la elegancia de los edificios, ya en la nobleza de la pintura. Pero hoy por hoy esta ciencia está casi per-

dida y sin resplandor ni nombre en aquellos reinos, tanto que muy pocos la estiman y entienden, á excepción de nuestro serenísimo rey y del infante D. Luis su hermano.»

Ningún comentario hay que poner á este elocuente y apasionado trozo, que ha de tomarse como un manifiesto de escuela, no como una apreciación crítica y desinteresada. Francisco de Holanda, neófito convencido y ferviente de una religión artística de muy austera observancia, no ignora, pero sí desdeña el arte peninsular anterior á su tiempo; de los artistas contemporáneos suyos juzga con más ó menos estimación, según que se acercan más ó menos á su ideal; rechaza en arquitectura, como Sagredo, la mezcla de lo gótico y lo moderno, en pintura, el convencionalismo ecléctico y la ejecución menuda y prolija de las tablas llamadas *manuelinas*, la tradición flamenca degenerada. Como escribía en Roma, no pudo apreciar por sí mismo, hasta su vuelta, los progresos rápidos que, especialmente en Castilla, iba haciendo la noción artística preconizada por él: primero en los monumentos sepulcrales y en la escultura decorativa, después en las fábricas arquitectónicas. Pero hemos visto que hace terminante y honrosa excepción en favor de dos españoles, dignos, según él, de parecer italianos: uno es segura-

mente Alonso Berruguete; el otro acaso Machuca, ó ¿quién sabe si el mismo Holanda, que por modestia no quiso nombrarse, pero que se hace decir por boca de la Marquesa de Pescara que «tiene ingenio y saber no de trasmontano sino de buen italiano»?

Termina este primer diálogo con una especie de himno en loor de la pintura, y especialmente de la pintura religiosa, puesto muy oportunamente en los piadosos labios de Victoria Colonna. De este modo se prepara la materia del diálogo siguiente, tenido ocho días después en la misma iglesia de San Silvestre, después de la consabida lección de Fr. Ambrosio sobre las Epístolas de San Pablo. Contiene este diálogo, además de una muy curiosa enumeración de las principales obras de arte existentes en Italia y en Francia, tres cuestiones de estética elemental que tocan al sistema y clasificación de las artes: la primacía entre la pintura y la escultura, sobre la cual disertan Holanda y Miguel Angel; la analogía de la pintura y de la poesía como hermanas, que defiende Lactancio Tolomei, y la primacía de la pintura sobre la poesía, que sostiene Holanda contra Lactancio y la Marquesa.

Claro es que lo que importa aquí no es la controversia (en sí misma algo sofística y pueril) sobre el relativo precio y estimación



de cualquiera de las bellas artes respecto de las otras, materia de interminables lucubraciones, entre las cuales basta recordar la sabida *Lección* de Benedetto Varchi en la Academia Florentina (1546) *sobre la primacía de las artes y cuál sea más noble la Escultura ó la Pintura*, y el elegante é ingenioso diálogo de nuestro D. Juan de Jáuregui que se lee entre sus *Rimas* (1618). Pero con ser tan impertinente esta disputa en sus términos literales, pudo servir de alguna manera para fijar las condiciones y los límites de cada una de las artes del dibujo, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de una ú otra á fin de encontrar mayores excelencias en la que ellos cultivaban. Los que con más elevación tocaron este punto, dentro de la preceptiva del Renacimiento, llegaron á un concepto genérico de las tres artes, al cual dió forma esquemática Miguel Ángel con su alegoría de los tres círculos concéntricos. Su predilección, no obstante, estaba por la escultura, como lo muestran aquellos tan decantados versos suyos:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
Che un marmo solo in se non circonda...

Francisco de Holanda, que en este punto no parece interpretar fielmente su doctrina, se decide por la pintura; pero ha de adver-

tirse que esta disidencia es más aparente que real, puesto que entiende por pintura la ciencia misma del diseño. Partiendo de este principio, declara que la escultura ó estatuaria no es otra cosa que la misma pintura. «Y por suficiente prueba de esto, bien recordarán Vuestras Señorías que en los libros hallamos á Fidias y á Praxiteles nombrados como pintores, y sabemos muy ciertamente que eran escultores en mármol. Y si esto no basta, añadiré que Donatello, del cual, con licencia del señor Miguel Ángel, me atrevo á decir que fué uno de los primeros modernos que en la escultura merecieron fama y nombre en Italia, no decía otra cosa á sus discípulos, cuando los enseñaba, sino que dibujasen, reduciendo á esta sola palabra toda la doctrina del arte de la escultura. Mas ¿para qué ir á buscar ejemplos y pruebas más lejos, cuando por ventura los tengo tan cerca de mí? Todos sabéis que el gran Miguel Ángel, que aquí está presente, esculpe tan bien en mármol (aunque no es su oficio), y quizá mejor, si es lícito decirlo, que pinta en la tabla; y él mismo me ha dicho algunas veces que menos difícil halla la escultura de las piedras que el manejo de los colores, y que por cosa mucho mayor estima dar un rasgo magistral con el pincel que no con el escople. Un dibujante famoso esculpirá por sí

mismo (si quiere) en duro mármol, en bronce ó en plata, estatuas grandísimas, de todo relieve, sin haber tomado nunca el hierro en la mano, y esto por la gran virtud y fuerza del diseño. Y este mismo dibujante será maestro capaz de edificar palacios y templos, y entallará la escultura, y pintará la pintura. Así vemos que el mismo Miguel Angel, y Rafael, y Baltasar de Siena, pintores famosos, profesaron la arquitectura y la escultura; y el último de ellos, con breve estudio, alcanzó á igualarse con Bramante, arquitecto eminentísimo, que toda su vida había consumido en aquella disciplina; y aun decía que le llevaba ventaja por la copia de la invención y por la soltura del dibujo.»

Esta universalidad del arte del diseño no se contrae, en el pensamiento de Holanda, á las artes plásticas y gráficas, sino que se convierte en una alta teoría estética, cuya explicación pone en boca del mismo Miguel Angel.

«El perfecto pintor de quien hablamos, no solamente será instruído en las artes liberales y en las otras ciencias, sino que podrá ejercitar todos los oficios manuales que se practican por el mundo con mucho más arte y perfección que los propios maestros de ellos. De tal modo que muchas veces llego á imaginar que no hay entre los hombres más que un solo arte ó ciencia, y que ésta es el diseño

ó la pintura, y que todas las demás son miembros que proceden de ella. Porque, en verdad, si consideramos bien todo lo que en esta vida se hace, hallaremos que cada uno está, sin saberlo, pintando en este mundo, y engendrando y produciendo cada día nuevas formas y figuras, como se advierte en el vestir varios trajes, en el edificar y ocupar los espacios con vistosas fábricas, en el cultivar los campos y labrar la tierra, lo cual es también un modo de dibujo; en el navegar los mares, en el pelear y repartir las haces, y, finalmente, en todas nuestras operaciones, movimientos y actos, hasta en los funerales mismos. Prescindo de todos los oficios y artes de que la pintura es fuente principal. En el tiempo antiguo todo lo tuvo debajo de su dominio ó imperio. Así en los edificios y fábricas de griegos y romanos, como en todas las obras de oro, plata ú otros metales, en todos sus vasos y ornamentos, y hasta en la elegancia de su moneda, y en los trajes, y en sus armas, en sus triunfos y en todas las acciones de su vida, muy fácilmente se conoce que en el tiempo en que ellos dominaban toda la tierra era *la señora pintura* universal regidora y maestra de todos sus pensamientos, oficios y ciencias, extendiéndose hasta el arte de escribir, componer ó historiar. Así que todas las obras humanas, si bien las consideramos y enten-

demos, son ó la misma pintura ó alguna parte de ella.»

Una gran verdad entrevé aquí nuestro autor, y puede decirse que esta verdad yace en el fondo de todas las teorías de la centuria décimasexta. La aspiración á la unidad artística, siquier vaga é imperfectamente formulada, tenía que nacer en aquella edad privilegiada en que el arte estaba en todas partes, en el hierro de una cerradura como en la fachada de un palacio. La vida misma era concebida bajo ley de hermosura, se cultivaba el arte de la vida, y se vivía más bien estética que éticamente, en lo cual hubo sin duda aberración y peligro notorio. ¿Qué extraño que para Francisco de Holanda el mundo fuese una pintura viviente, una hermosa representación, y obras pictóricas todas las acciones humanas?

Este amplio concepto alcanza en primer término al arte literario, cuyas relaciones y semejanzas con las artes plásticas encarece y aun exagera Francisco de Holanda en los términos que fueron corrientes entre los antiguos tratadistas, hasta que el inmortal autor del *Laoconte* fijó irrevocablemente los límites y condiciones de la descripción pictórica y de la poética. Pero tampoco puede decirse que en esta cuestión siga ciegamente nuestro preceptista el común sentir de su tiempo,

condensado en aquella célebre sentencia de Leonardo de Vinci: «La pintura es una poesía que se ve y no se siente, y la poesía es una pintura que se siente y no se ve.» Oigamos cómo la explana Francisco de Holanda por boca del humanista Lactancio Tolomei, y veremos cómo la rectifica luego:

«Son tan legítimas hermanas estas dos ciencias, que, apartadas la una de la otra, ninguna de ellas queda perfecta, aunque el tiempo presente parece que las tiene en algún modo separadas. Pero si abrimos los antiguos libros, pocos son los famosos de ellos que dejen de parecer pintura y retablos; y es cierto que cuando son pesados y confusos, no nace de otra cosa sino de que el escritor no era muy buen dibujante ni muy avisado en el diseñar y compartir de su obra. Y aun Quintiliano, en el prefacio de su Retórica, manda que el orador, no sólo dibuje con palabras, sino que con su propia mano sepa trazar diseños. Pero hablando sólo de la poesía, no me parece muy dificultoso mostrar cuán verdadera hermana sea de la pintura. Cualquiera diría que no para otra cosa estuvieron trabajando los poetas sino para enseñar los primores de la pintura, y lo que se debe huir ó seguir en ella; con tanta suavidad y música de versos, y con tanta eficacia y copia de palabras, que no sé cuándo se lo podréis pagar

los artistas. Paréceme que veo al príncipe de los poetas, Virgilio, tendido al pie de una haya, pintando, como lo hace en sus versos, aquellos dos vasos que labró Alcimedonte: una gruta cubierta de una vid salvaje, con unas cabras masticando las hojas de los sauces, y unos montes azules humeando á lo lejos. Otras veces imagino ver al poeta pensativo y apoyado sobre la mano un día entero, para ver cómo agitará los vientos y nubes en la tormenta de Eolo, y cómo pintará el puerto de Cartago, en una ensenada, con una isla enfrente, y con cuántas peñas y bosques la rodeará. Después pinta á Troya ardiendo, después unas fiestas en Sicilia, y allá junto á Cumas, el camino que descende al infierno, poblado de monstruos y quimeras, y el paso de las almas por el Aqueronte, los Campos Elíseos, el gozo de los bienaventurados, la pena y el tormento de los impíos; y más adelante todo lo que estaba grabado en las armas que forjó Vulcano; y nos mostrará en otro cuadro á la amazona Camila, y la ferocidad de Turno, y el tumulto de las batallas, y el sucumbir de los varones fuertes, y los trofeos y los despojos del combate. Leed todo Virgilio, y hallaréis que no cumple distinto oficio que el de Miguel Angel. Lucano emplea cien páginas en describir los encantos de una hechicera y el rompimiento de una hermosa

batalla. Ovidio no es otra cosa sino un variado y ameno retablo. Estacio pinta la casa del Sueño y la muralla de la gran Tebas. Lucrecio también pinta, y Tibulo, y Catulo, y Propercio, y todos los poetas, en suma. Unas veces se ve en sus cuadros una fuente y un bosque, y á Pan tañendo la flauta entre sus ovejas; otras un templo campestre y las ninfas alrededor tejiendo sus danzas; otras á Baco, en el delirio de la orgía, cercado de las Bacantes, con el viejo Sileno, medio caído de su asno, y que caería del todo si no le sostuviera un esforzado sátiro que trae un odre. Los poetas mismos confiesan que pintan, y llaman á la poesía pintura muda.»

Si este ameno trozo puede pasar por una linda amplificación retórica de los lugares comunes del *dilettantismo* del Renacimiento, tal como se profesaba entre humanistas y cortesanos, no acontece lo mismo con la réplica de Francisco de Holanda, á quien el entusiasmo por *su dama y señora* la Pintura y el deseo de enaltecerla sobre la Poesía hace adivinar con dos siglos de anticipación el punto capital de la argumentación de Lessing, es decir, la diferencia entre la imitación simultánea y la sucesiva. «Cuando acabáis de leer — viene á decir Holanda — la descripción poética de una tormenta ó de un incendio, ya se os ha olvidado el principio, y sólo

tenéis presente el corto verso en que fijáis los ojos; pero en la pintura tenéis presente y visible todo aquel incendio de la ciudad en todas sus partes, representado y visto tan igualmente como si fuese verdadero: de una parte, los que huyen por calles y plazas; de otra, los que combaten los muros y torres; acullá, los templos medio derribados y el resplandor de la llama sobre los ríos, las playas Sigeas abrasadas; Pantho huyendo con los ídolos y arrastrando con trémula mano á su hijo; Neptuno muy sañoso derribando los muros; Pirro degollando á Priamo; Eneas con su padre á cuestras y Ascanio y Creusa siguiéndole, llenos de pavor, en medio de la obscuridad de la noche; y todo esto tan junto y tan natural que muchas veces dudáis que sea ficción y os holgáis de saber que aquello son colores y que no os pueden dañar ni hacer mal. Y no se os muestra esto derramado en elocuentes palabras, que sólo las orejas de un gramático dificultosamente entienden, sino que gustan los ojos de aquel espectáculo como si fuese verdadero, y los oídos parece que escuchan los propios gritos y clamores de las pintadas figuras; y os parece que aspiráis el humo, que huís de la llama, que teméis la ruina de los edificios, que estáis pronto para dar la mano á los que caen, para defender á los que pelean con muchos, para

huir con los que huyen, para estar firme con los esforzados. Y no solamente el discreto, sino el simple, el villano, la vieja, y no ya éstos, sino el extranjero, el sármata, el indio y el persa, que nunca entendieron los versos de Virgilio ni de Homero (los cuales para ellos son mudos), se deleitan y entienden aquella obra con gran gusto y facilidad, y hasta aquel bárbaro deja entonces de serlo, y comprende, por virtud de la elocuente pintura, lo que ninguna otra poesía ni métrica numerosa podría enseñarle. Y no digáis que Venus llorosa á los pies de Júpiter habla en Virgilio y en el pintor no, porque el pintor tiene todas estas ventajas: primera, que pinta el cielo donde esto se finge, y la persona y la vestidura y el acto ó movimiento de Júpiter y de su águila con el rayo; segunda, que puede pintar enteramente la soberana hermosura de la Cipria Diosa, y su atavío, tan elegante y leve y con tanto primor, que aunque no hable con los labios parezca en los ojos y en las manos y en la boca que realmente habla y que está diciendo todas aquellas ternezas que de ella escribe Virgilio Marón, y que suenan más blandas y suaves sus palabras que cuando un ronco maestro las recita en el texto virgiliano. Yo, pues, con mi poco ingenio, como discípulo de una maestra sin lengua, tengo todavía por ma-