

yor su potencia que la de la poesía, y creo que es de mucha más fuerza y eficacia, así para mover en el espíritu la alegría y la risa como la tristeza y las lágrimas.»

Menos interés estético que los coloquios anteriores y menos unidad también ofrece el tercero, al cual supone el autor que no asistió Victoria Colonna, sustituyéndola, por encargo suyo, un hidalgo español, Diego Zapata, gran servidor de la Marquesa. Sirve de introducción al diálogo una brillante descripción de las fiestas y pompas triunfales hechas en Roma en 4 de Noviembre de 1538 con ocasión del casamiento de Octavio Farnese, nieto del Papa Paulo III, con D.^a Margarita de Austria, hija natural de Carlos V; digresión que nos sirve para fijar con exactitud la fecha que Francisco de Holanda quiso asignar á estas conversaciones. Renovando en Lisboa sus recuerdos, se le representan, como en visión espléndida, los saraos y banquetes; el arder toda Roma en fuegos y luminarias, desde la cima del castillo de Santángel; la fiesta del monte Testaccio, con veinte toros atados en veinte carretas, para servir luego de espectáculo en la plaza de San Pedro; la carrera de búfalos y caballos, y sobre todo el aparato de los doce carros triunfales saliendo del Capitolio al modo antiguo, «dorados é inventados con muchas

figuras de bulto y divisas muy ilustres, y escoltados por cien hijos de ciudadanos romanos, montados á caballo, con tanta bizarría y elegancia, que muy bajos quedaban ante ellos los sayos de velludo y las plumas, y toda la infinidad de nuevas gentilezas y trajes en que Italia excede á todas las demás provincias de Europa.» «Después que vi descender del Capitolio esta noble falange y compañía, y consideré toda la invención de carros y de los ediles montados á la antigua, y vi pasar al señor Julián Cesarino con el estandarte de la ciudad de Roma, en un caballo encubertado, con armas blancas y brocado obscuro, torcí las riendas á mi rocín y me dirigí á Monte Cavallo, paseando por el camino de las Termas, absorto en las memorias de los tiempos pasados, en los que me parecía vivir más que en los presentes.»

Con este ameno y discreto artificio, sembrando á trechos sus diálogos de reminiscencias de la vida italiana, logra Francisco de Holanda evitar la aridez de la materia didáctica y dar á su obra un carácter profundamente histórico que muy pocas de su género alcanzan. Estos accesorios deleitan, además, por cierto género de gracia platónica que nace sin esfuerzo bajo la pluma de Francisco de Holanda, cuya viva y lozana

fantasía contempla siempre el mundo bajo un aspecto ideal y poético. Nadie desconocerá el mejor sabor de la antigüedad en estas frases que respiran serenidad y dulzura: «Así hablando nos fuimos á sentar en un banco de piedra que estaba en el jardín, al pie de unos laureles, en que todos cabíamos y teníamos muy buenos asientos; recostados en las hiedras verdes de que estaba tejida la pared, y desde allí veíamos una buena parte de la ciudad, muy graciosa y llena de majestad antigua.»

No todas las cuestiones que en este tercer diálogo se tocan tienen la misma importancia artística. Miguel Angel discurre largamente sobre la importancia que la pintura (tomada esta palabra en la acepción latísima que ya conocemos) tiene como auxiliar del arte de la guerra, recordando sus propias invenciones y hazañas en el asedio de Florencia, contra el Papa Clemente y los españoles; las defensas y propugnáculos que hizo sobre las torres, «fórrándolas en una noche, por fuera, de sacas de lana y llenándolas de fina pólvora, con que no poco quemé la sangre á los castellanos que por el aire mandé despedazados». En tal sentido afirma que la *gran pintura*, no sólo es provechosa, sino grandemente necesaria en los trances bélicos para la fabricación de máquinas é instru-

mentos tormentarios, catapultas, arietes, torres ferradas, bombardas, trabucos, cañones reforzados y arcabuces, como asimismo para la forma y proporciones de todas las fortalezas, bastiones, baluartes, fosos, minas, contraminas, trincheras y casamatas; para los reparos, caballeros y rebellines; para inventar puentes y escalas; para el orden de los sitios; para la medida de los escuadrones; para la elegancia en el diseño de las armas; para las enseñas, banderas y estandartes; para las divisas de los escudos y cimera, y también para las nuevas armas, blasones y timbres que en el campo se dan á los más señalados en proezas. Esto sin contar las aplicaciones topográficas del dibujo en la construcción de mapas y planos, indispensables en campaña. En suma: apenas hay ramo de la ciencia de la guerra, y muy especialmente la artillería y la ingeniería, que en esta singular preceptiva no aparezcan englobados dentro de los dominios de la pacífica Pintura. Evidentemente, lo único que en los conflictos de la guerra, como en todo lo demás, preocupa á Francisco de Holanda, es el aspecto estético de las cosas, la manifestación libre y enérgica de la actividad humana en bella forma. Para él los grandes capitanes eran unos artistas que habían sabido dibujar admirablemente la victoria.

Menos trabajo costaba probar la utilidad de la pintura en tiempo de paz, y así en este punto se extiende menos y presenta menos novedad su argumentación. Por otra parte, insiste con exceso, y es la parte floja del libro, en el aspecto interesado y utilitario de la cuestión, en las grandes recompensas, así de honra como pecuniarias, que obtenían los artistas en Italia, al revés de lo que acontecía en nuestra Península y especialmente en Portugal, donde estaban muy mal pagados, según había aprendido Miguel Angel por relación de un criado portugués que tuvo. Menos atento al provecho que á la gloria quisiéramos á Francisco de Holanda, y llegan á impacientar sus continuas lamentaciones, si bien el mismo candor con que las expresa es indicio de ánimo sincero, más picado, si acaso, de vanidad que de codicia, puesto que la idea del medro personal se subordina en él á la altísima idea que tenía de la nobleza de su arte.

Otros puntos se tratan sin gran orden en esta disertación: uno es la apología de las caprichosas figuras llamadas *grutescos*, hecha en estos notables términos que prueban que Holanda, en medio de su rígido clasicismo, no era hostil al libre juego de la fantasía pictórica ni á lo que hoy llamaríamos *humorismo* en el arte, siempre que pudiera invo-

car en su abono ejemplos antiguos, como lo eran, para el caso, las pinturas descubiertas en las Termas de Tito. «Y mejor se decora la razón—dice—cuando se pone en la pintura alguna monstruosidad buscando la variedad y la apacible distracción de los sentidos, que á veces desean contemplar lo que nunca vieron y lo que parece imposible que exista, más bien que las acostumbradas figuras de hombres ni de alimañas, por admirablemente trazadas que estén. Y á tanto ha llegado el insaciable deseo humano, que muchas veces le bastía un edificio regular con sus columnas, puertas y ventanas, y prefiere otro fingido, de falso grutesco, en que las columnas son niños que salen por los cálices de las flores, y los arquitrabes y frontones están hechos de ramos de mirto, y las portadas de cañas y de otras cosas que parecen muy imposibles y fuera de razón, y, sin embargo, todo ello resulta cosa grande si está hecho por quien lo entiende.» De aquí á la justificación teórica y anticipada del barroquismo parece que no había más que un paso, pero ha de tenerse en cuenta que tales concesiones abundan en los tratadistas más rígidos del siglo xvi, empezando por nuestro Sagredo. Y además, en todos ellos van subordinadas á la ley que Holanda llama del *decoro*, según la cual lo que parece bien en

un jardín ó en una casa de placer resultaría inadecuado en un templo.

De esta ley hace especial aplicación á la pintura religiosa «porque muchas veces las imágenes mal pintadas distraen y hacen perder la devoción, á lo menos á los que tienen poca, y por el contrario, las que son pintadas divinamente, hasta á los poco devotos los incitan á la contemplación y á las lágrimas, y les infunden gran reverencia y temor con su aspecto grave. Y aun es tamaña empresa—prosigue Miguel Angel—el querer imitar de algún modo la imagen venerable del Señor, que no basta para ello que el pintor sea gran maestro y muy discreto y avisado, sino que tengo por necesario que sea de muy buena vida, y aun, si pudiera ser, santo, para que el Espíritu Santo se digne descender á su mente é iluminarle».

Nuevos encarecimientos del arte del dibujo, «que es la fuente y el cuerpo de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, y la raíz de todas las ciencias», conducen á una definición de la pintura, que formula Miguel Angel en estos términos: «La pintura que yo tanto celebro y ensalzo consiste en imitar alguna cosa, aunque sea sola, de las que Dios hizo con gran cuidado y sabiduría, comenzando por aquellas criaturas que son más semejantes á él, y descendiendo á las

alimañas y á las aves, según, la perfección que cada cosa merece y su género admite. Y según mi parecer, será pintura excelente y divina aquella que mejor imite cualquiera obra de Dios, ya sea una figura humana, ya un animal selvático y extraño, ó una ave del cielo ó cualquiera otra criatura. Pero será mayor la excelencia de la obra cuando trasladare cosa más noble y de mayor delicadeza y ciencia. Pues ¿cuál será el bárbaro juicio que no alcance que es más noble el pie del hombre que su zapato, ó su piel que la de las ovejas de quien saca sus vestidos?»

Pobre parece este concepto de la imitación en boca de un idealista tan ferviente como Francisco de Holanda, pero lo era, como todos sus contemporáneos, más por instinto que por raciocinio, y repetía tradicionalmente aforismos técnicos que, prescindiendo del valor estético de la concepción, le llevaban á conclusiones como ésta: «Quien supiere dibujar bien y hacer solamente un pie, una mano ó un pescuezo, pintará todas las cosas del mundo.»

Con el sabio y repetido precepto de la *difícil facilidad*, que para Holanda es el más excelente *aviso y primor* del arte, termina este diálogo, que forma con los tres primeros un grupo muy distintamente caracterizado. El cuarto, escrito seguramente mucho

después, tiene diversos interlocutores: no figuran en él ni la Marquesa de Pescara, ni Miguel Angel, ni Lactancio Tolomei, sino personajes más oscuros, aunque dignos de buena memoria en la historia artística, don Julio de Macedonia, ó sea Julfo Clovio, á quien llama Francisco de Holanda «el más consumado de los iluminadores de este mundo»; el grabador Valerio de Vicenza, «uno de los hombres cristianos que en el presente tiempo quiso competir con los antiguos en el arte de esculpir medallas huecas ó de medio relieve, en oro, en cristal y en acero», á los cuales se agrega un caballero romano llamado Camilo. Tampoco la materia del diálogo ofrece particular interés para nuestro objeto, reduciéndose á un comentario de las noticias de Plinio sobre la pintura antigua, sazonado con algunas invectivas contra los malos críticos y estimadores de la pintura, y sobre todo, contra los que la pagan mal.

Tal es, muy sucintamente expuesto, el contenido de los *Diálogos* de Francisco de Holanda en aquella parte que hoy puede interesar á la historia de las ideas estéticas, prescindiendo de los muchos puntos en que tienen utilidad y valor para la arqueología artística. Si los límites de esta disertación nos lo permitieran, completaríamos esta reseña citando algunos pasajes muy luminosos

de otras obras suyas, que explanan ó corroboran la doctrina fundamental de dicho tratado. La distinción, por ejemplo, entre la *ciencia* del diseño y el *arte* del dibujo, que es capital en su terminología, aparece mucho más clara que en los *Diálogos* en el libro *Da Sciencia do desenho*. El dibujo no es más que la representación material y gráfica del diseño, es decir, de la concepción ideal del artista, «dada gratuitamente al entendimiento por Dios». La confusión de estos dos términos es uno de los pecados capitales de la traducción de Raczynski, ó más bien de Roquemont, quien con ella embrolló todo el sistema estético de nuestro autor, que es esencialmente idealista y platónico, aunque con una metafísica muy elemental y como de aficionado. Holanda piensa de reflejo, pero modifica conforme á su idiosincrasia peninsular las ideas reinantes en Italia, se las asimila por el entusiasmo de discípulo, que en él se confunde con el hervor de la invención, y habla de su arte con el sentimiento místico de un iniciado. La disposición contemplativa y religiosa de su espíritu se revela hasta en su tratado de arquitectura (*Da fabrica que falece á cidade de Lisboa*), donde fervorosamente inculca la necesidad de fortalecer y reedificar la ciudad interior de nuestra alma antes que la exterior de piedra y de cal.



V

HARTO nos ha detenido este fecundo y simpático tratadista; pero téngase en cuenta su prioridad cronológica y su singular representación como discípulo inmediato y directo del arte italiano, é intransigente propagandista de su dogma estético. Aún cabía un grado más de intolerancia y exclusivismo, dentro de las ideas del Renacimiento. Si para Francisco de Holanda eran águilas los pintores de su tiempo, sólo en cuanto imitaban á Miguel Angel, para D. Felipe de Guevara, ilustre caballero que anduvo al servicio de Carlos V, el tipo de la perfección inimitable, no ya en la escultura, sino en la pintura, no estaba en la Italia del siglo xvi, sino mucho más atrás, en Grecia y en la Roma cesárea. D. Felipe de Guevara no era pintor, sino arqueólogo y numismático, uno de los primeros coleccionistas de medallas y antigüedades romanas, y uno de los fundadores de tal estudio en España, juntamente con Antonio Agustín y Ambrosio de Morales, que fué grande

amigo suyo y preceptor de su hijo D. Diego de Guevara, á cuya prematura muerte dedicó aquella hermosísima lamentación que se lee en su *Discurso sobre las antigüedades de España*. Muy leído el D. Felipe en la *Historia Natural* de Plinio, y sabedor por él de las vicisitudes del arte de los Polignotos, Parrasios y Timantes, vino á deshora á encender su fantasía y á dar cuerpo á las imágenes confusas que se había ido formando por la lectura del compilador latino el descubrimiento de los grutescos de las Termas de Tito y el ardor con que Rafael y Juan de Udine comenzaron á imitarlos en las *loggie* del Vaticano. Desde aquel momento la pintura antigua no era ya una serie de nombres famosos, sino algo real y visible, que no podía menos de atraer el espíritu de quien, como Guevara, creíase con buena fe ciudadano del mundo clásico. Es verdad que aquellas pinturas eran de plenísima decadencia, y que la genuina pintura griega seguía tan ignorada como antes; pero estas consideraciones, para nosotros tan obvias, no fueron parte á detener el entusiasmo arqueológico de Guevara, que se dió á rebuscar, no sólo en el libro xxxv de Plinio, sino en Luciano, en Pausanias, en Eliano, en Ateneo, en los dos Filóstratos, todos los pasajes que hablan de cuadros, y emprendió tejer con estos hilos

una historia *de pictura veteri*, tentativa algo prematura, pero de erudición sólida y nada vulgar para su tiempo. Gloria fué que un español intentase escribirla por primera vez, según creemos. Y no fué inútil su audaz conato, ni quedó estéril la semilla que había lanzado en este campo de la arqueología, puesto que en el siglo xvii vemos que la cultivó de nuevo el docto amigo de Velázquez y Rioja D. Juan de Fonseca y Figueroa, de cuyo libro sobre la pintura antigua queda memoria en las eruditas ilustraciones de D. Jusepe Antonio González de Salas al *Satyricon* de Petronio. Y en el siglo xviii, uno de los jesuitas españoles desterrados á Italia, el aragonés Vicente Requeno, adquirió no vulgar nombradía con sus *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo de los pintores griegos y romanos* (1784), obra cuya parte histórica no puede menos de parecer hoy anticuada, pero que en su tiempo se consideró como un excelente suplemento á la obra clásica de Winckelmann, y era seguramente muy superior á lo que habían escrito, comentando á Plinio, el P. Harduino, Francisco Junio y el Conde de Caylus. Consiste, por otra parte, la mayor originalidad del libro, no en sus eruditas noticias, sino en los ensayos prácticos de renovación de la pintura *encáustica*, buscada hasta en-

tonces en balde á la obscura luz de un pasaje de Plinio: *resolutis igni ceris, penicillo utendi* (1). De estos ingeniosos trabajos y descubrimientos del P. Requeno se hizo luego intérprete y vulgarizador en España otro compañero suyo de hábito y de emigración, D. Pedro García de la Huerta (2). Perdónese esta leve digresión, encaminada á demostrar que nunca se perdió del todo la tradición de estos estudios en España, aunque por su índole especial fuesen siempre poco frecuentados del vulgo literario.

Lo que da valor para nosotros al libro de D. Felipe de Guevara, tenida en consideración la época en que escribía, son ciertos aforismos estéticos de eterna verdad é inmejorablemente expresados. Con suma lucidez reconoce que la facultad crítica, en su esencia, no es distinta de la facultad estética, y que el juzgar de una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente. Guevara lo expresa dividiendo en dos la invención: «la primera, cuando, juntamente con el entendimiento, las manos demuestran la semejanza de las cosas que están imagina-

(1) *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci è de' Romani Pittori: in Venetia, Gatti, 1784.*—2.^a edición, muy aumentada. Parma, imprenta de Bodoni, 1787.

(2) *Comentarios de la pintura encáustica...* Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1795.

das...; la segunda, para juzgar bien ó mal de las cosas ya pintadas, y para dar orden cómo las manos y el entendimiento ajeno pongan en efecto las fantasías que sólo el entendimiento tenga concebidas.»

Son también afirmaciones muy trascendentales de este olvidado autor la relación estrecha de la obra artística con el temperamento del autor, con el nivel intelectual de su público, con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuente. Todo esto, dicho en otros términos, consta en repetidos pasajes de su libro. Terminantemente afirma que las obras de pintores y estatuarios responden casi siempre «á las naturales disposiciones y afectos de sus artífices», y lo corrobora con este ejemplo, en que parece trazar proféticamente, y con casi un siglo de antelación, la semblanza de Ribera, según la idea que de él tiene el vulgo, aunque muchos de sus cuadros la desmientan: «Pues vengamos á discurrir por las pinturas de un melancólico airado y mal acondicionado; las obras de este tal, aunque su intento sea pintar ángeles y santos, la natural disposición suya, tras quien se va la imitativa, le trae inconsideradamente á pintar *terribilidades y desgarros* nunca imaginados sino de él mismo.» Si tal es la influencia del temperamento, no lo es menos la de aquel «hábito

que acarrea á las gentes la continuación de la vista de ciertas cosas particulares y propias de una nación y no de otras... Así los pintores venecianos, queriendo tratar el desnudo de alguna mujer, por su imitativa fantástica vienen á dar en una grosseza y carnosidad demasadas.» De tales influjos participan, no solamente el artista, sino el contemplador, «afrontándose — como dice Guevara—las *imitativas imaginarias* de los compradores y estimadores de las pinturas con las de los artífices de ellas».

Estas y otras enseñanzas profundas y verdaderas, como las que recomiendan el estudio de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada argumento; y el estudio de la filosofía para que, ayudado por ella, pueda el artista concebir «mayores grandezas y más fantásticas ideas de cosas admirables», se hallan obscurecidas en el libro de Guevara por el más ciego fanatismo clásico, que, no sólo le hace abominar de la Edad Media, sino mirar con menosprecio las escuelas de su siglo, en que el arte pictórico subió á una altura jamás vislumbrada por los antiguos. Admira la pintura clásica por fe, canoniza sus obras por el testimonio de compiladores y sofistas que quizá no las conocían tampoco y las tomaban como pura

materia de erudición ó de retórica; acepta por base de apreciación estética las pueriles narraciones de los pájaros que vinieron á picar las uvas de Zéuxis, y otros cuentecillos semejantes; lo que no ve ni sabe más que por tradición confusa y litigiosa, le enamora; no tiene ojos para los prodigios que se desarrollan delante de él. Cree agotado el poder de la naturaleza humana en los antiguos, y escribe frases como éstas: «Apeles se aventajó, no sólo á todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también á todos los que de allí adelante habían de nacer... Yo sospecho que *la naturaleza duerme el día de hoy* segura de ser vencida ni desafiada en semejantes empresas.» ¡Dormir la naturaleza en el siglo de Rafael y de Miguel Angel, de Ticiano y de Pablo Veronés! Un tropo ó figura retórica de cualquier declamador griego, una frase vulgar y sin substancia, como la de *vencer á la naturaleza*, que se habrá dicho de cuantos han pintado; es para Guevara testimonio y autoridad irrecusable que debe hacer desistir de toda competencia á los modernos. Hasta quiere encontrar en los antiguos la pintura al óleo, por la convincente razón de que «siendo tan completos en todo, como que no hubo gente que en razón y juicio les aventajase, no era de presumir que ignoraran semejante menuden-

cia.» A tal grado de superstición arrastraba el prestigio de la antigüedad á espíritus no vulgares (1).

Mucha más templanza, más tino, más justa estimación de los méritos de antiguos y modernos, y por decirlo todo, un clasicismo más racional y más puro, se admira en los preciosos fragmentos que en prosa y verso nos quedan del racionero de Córdoba, Pablo de Céspedes, varón *de muchas almas* como todos los grandes hombres del Renacimiento, puesto que juntó á los lauros de pintor, escultor y arquitecto, los de humanista, arqueólogo y poeta, proponiéndose imitar en su vida artística el modelo de Miguel Ángel, en quien idolatraba, y de quien cantó en versos de majestad verdaderamente romana:

Cual nuevo Prometeo, en alto vuelo
Alzándose, extendió las alas tanto
Que puesto encima al estrellado velo
Una parte alcanzó del fuego santo.
Con que tornando enriquecido al suelo,
Por nueva maravilla y nuevo espanto,
Dió vida con eternos resplandores
A mármoles, á bronce, á colores.

(1) *Comentarios de la Pintura, que escribió D. Felipe de Guevara, Gentilhombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de D. Antonio Ponç...* Madrid, 1788, por D. Jerónimo Ortega é Hijos de Ibarra.

Lástima fué que Céspedes, nacido algo más tarde de lo que á su gloria convenía, no alcanzase en Roma los grandes días de la pintura italiana ni tratase á Miguel Ángel, á quien sólo conoció de lejos y en sus postrimerías, agriado por la edad y por los desengaños, ni pudiera emanciparse como dibujante de la influencia amanerada de los Zucaros y otros imitadores degenerados de las escuelas florentina y romana. Verdad es que un viaje á Parma corrigió su manera con el estudio de la del Correggio, á quien admiró profunda y sinceramente hasta decir de él «que parecía traer del cielo las figuras que pintaba». De todo esto resultó un discreto eclecticismo, en que el dibujo de la escuela romana, la vigorosa anatomía de Miguel Ángel, el arte clásico de composición y agrupamiento de las figuras y la expresión psicológica de las fisonomías, aparecen realzados por un colorido brillante y armonioso, como es de ver, sobre todo, en la *Última cena* de la catedral de Córdoba, cuadro famoso y tenido generalmente por el más característico, ya que no el mejor conservado de su autor (1), cuya influencia en esta parte

(1) Sobre las obras artísticas de Céspedes (algunas de muy dudosa atribución) y sobre los principales sucesos de su vida puede consultarse con fruto la docta mono-

fué tal que, según afirma Francisco Pacheco, «le debió la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes», es decir: uno de los elementos capitales del grande arte naturalista que vino después; algo que brilla por su ausencia en las obras correctas y tímidas de Luis de Vargas y sus contemporáneos.

Por la suavidad y belleza de su manera, por su excelente colorido, por la franqueza y precisión de su dibujo, admiraron á Céspedes sus contemporáneos; y quizá le admiraron todavía más, sin darse clara cuenta de ello, por «haber restaurado la pintura á su primitiva dignidad y estima», es decir: por la trascendencia de su ideal estético, por la elevación noble y pura de su alma, que impuso una especie de ritmo sereno y majestuoso á sus ejemplos, á sus enseñanzas, á todos los actos de su vida, y enalteció con su persona el arte que profesaba. Sea cual fuere el valor (para algunos críticos muy alto) que se dé á las obras pictóricas de Céspedes, cuyo mayor defecto, quizá sea la ausencia de carácter propio, que tan fácilmente las deja confundir con las de sus maestros italianos, lo

grafía de D. Francisco María Tubino: *Pablo de Céspedes*, premiada por esta Real Academia en el Certamen de 1866, é impresa en 1868.

que no puede negarse al racionero cordobés es una influencia profunda y decisiva en el desarrollo de la cultura andaluza, no sólo por la enseñanza práctica y por el conocimiento profundo de la técnica, sino por la variedad de aptitudes que se juntaban en él; por el gusto y medida que ponía en todo, fiel á su educación clásica; por su talento poético, que fué en verdad de primer orden y que sólo se empleó en alabanza de las bellas artes con acentos dignos de Virgilio; por aquella índole suya tan dulce y simpática, que no excluía la suave ironía, ni la paradoja ingeniosa, ni el voluntario y reflexivo apartamiento de las vanidades del mundo, ni la entereza de carácter cuando fué preciso manifestarla; y, finalmente, por su mismo eclecticismo, que le hacía reconocer los méritos de las escuelas más diversas, dándole en amplitud de miras como crítico lo que quizá perdía en originalidad de ejecución.

Todo lo que nos queda de tan ilustre varón puede encerrarse en menos de cincuenta páginas, pero estas páginas son oro puro. Las encabeza un *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, dirigido al grande humanista extremeño Pedro de València (discípulo predilecto de Arias Montano), por cuyos ruegos

UNIVERSIDAD DE MONTERREY
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
MONTERREY, MEXICO

te escribió en 1604. Las cierran los fragmentos del *Poema de la pintura*; sesenta y seis octavas, salvadas por Pacheco en su *Arte*. En medio se colocan un *Discurso sobre la arquitectura del templo de Salomón*, ó más bien sobre el origen de la columna corintia, y una carta á Pacheco sobre los procedimientos técnicos de la Pintura (1).

Vano y superfluo sería renovar aquí la antigua cuestión sobre la legitimidad de la poesía didáctica. La enseñanza directa y formal podrá ser hoy incompatible con la poesía, aunque no lo fuera en las primitivas edades, en que la poesía fué el único lenguaje humano; pero el espíritu poético, que es una manera ideal y bella de concebir, sentir y expresar las cosas, cualesquiera que ellas sean, puede convertir lo científicamente entendido y contemplado en fuente de emoción estética. Semejante facultad es rarísima, pero por lo mismo es más digna de alabanza en quien la tiene, y no ha de confundirse de ningún modo con la exposición rimada y pueril de cualquier enseñanza, á menos que no se quiera excluir del arte á algunos de

(1) Todos estos fragmentos (de los cuales poseía un códice con enmiendas autógrafas de Céspedes el Sr. Amador de los Ríos) se hallan al fin del tomo v del *Diccionario* de Ceán Bermúdez págs. (268-523).

los más grandes poetas que en el mundo han sido. Cuando la contemplación científico-poética llega á su grado más alto, todo el sistema del mundo cabe en los inmortales hexámetros de Lucrecio. Cuando una musa más apacible vaga por senderos más risueños, nace el arte docto é ingenioso de la descripción virgiliana, arte divino de engrandecerlo todo con los matices y lumbres de la dicción poética, y, sobre todo, con el sentimiento vigoroso y profundo del misterio de la naturaleza, ó con el entusiasmo lírico que ennoblece las más humildes labores humanas. El numen que inspira á Céspedes, discípulo asombroso de Virgilio, si ya no rival y émulo suyo en episodios como la descripción del caballo y el elogio de la tinta, es el mismo numen de las *Geórgicas*, aunque aplicado á diversa materia. Céspedes, poeta y humanista en una pieza, y hombre además de viva y ardiente imaginación, sentía resonar continuamente en sus oídos

El verso grande de Marón divino,

y á veces los ecos de una poesía más antigua y más clásica: ora la de Píndaro, á quien confiesa que tenía *particular devoción*, porque veía en él «una pintura grande y cual convendría á un Micael Angel»; ora la de

aquel padre inmortal del canto épico, de quien dice en una valiente octava:

No creo que otro fuese el sacro río
Que al vencedor Aquiles y ligero
Le hizo el cuerpo con fatal rocío
Impenetrable al homicida acero,
Que aquella trompa y sonoro brío
Del claro verso del eterno Homero,
Que viviendo en la boca de la gente
Ataja de los siglos la corriente.

Yo no lamento tanto como otros que la obra de Céspedes quedase incompleta, aunque seguramente habremos perdido algunos centenares de buenos versos. Las octavas que nos quedan, no excediendo en total de 700 versos, ni dejándonos adivinar siquiera el plan y la extensión del poema, producen el efecto de magníficos torsos de estatuas destrozadas, ó bien de columnas de un templo griego derruido, más grandes y más bellas por la soledad y el silencio que las envuelven. Perdida la mayor parte de lo didascálico, y conservados los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica y vuela con las alas de Lucrecio y de Virgilio, no se parece á ciertas obras de artificio chinesco como los poemas latinos de los jesuitas ó los poemas franceses de Lemierre ó de Delille, cuya gracia mayor consiste en decir poéticamente

una porción de menudencias triviales y prosaicas, sino que, henchido de calor de afectos, de grandeza, de entusiasmo comunicativo, es, más que otra cosa, una oda sublime á las bellas artes, que el autor amaba y hace amar á sus lectores, empleando en su alabanza tal plenitud de número y armonía, tan alto y robusto estilo como rara vez le alcanzó ninguno de sus contemporáneos. Su imaginación, aunque pictórica en alto grado, como lo prueba la descripción del caballo, era grandiosa y audaz más bien que amena y florida. Placíanle graves meditaciones sobre la caducidad de los imperios, sobre el universal é incontrastable señorío de la muerte; y acertaba á pronunciar estos lugares comunes con un acento tan solemne que los magnífica y rejuvenece:

De Príamo infelice sólo un día
Deshizo el reino tan temido y fuerte:
Crece la inculta hierba do crecía
La gran ciudad, gobierno y alta suerte:
Viene espantosa con igual porfía
A los hombres y mármoles la muerte...

Sólo la gloria que el ingenio adquiere
Se libra del morir, ó lo difiere.

Humo envuelto en las nieblas, sombra vana
Somos, que aún no bien vista desaparece:
Breve suma de números que allana
La Parca cuando multiplica y crece.