

tona de desquite contra la formalidad glacial de los preceptistas. No fué revolución artística, sino motín inconsiderado, de donde resultó un arte, no libre, sino licencioso; no original, sino extravagante; en Italia con cierto barroquismo gracioso, en España con una monstruosidad pedestre. Éranse el *Polifemo* y *Las Soledades* copiadas en piedra. Ninguna idea grande y sintética de las que producen un cambio arquitectónico, y dan ser á un arte nuevo, podían alegar los innovadores. Al romper las cornisas, al adornar de hojas de acanto los capiteles dóricos, al rebajar las columnas, y llenarlo todo de ringorringos, tarjetones y follajes; al quebrar, finalmente, la línea recta, y retorcer como en potro de tormento los miembros de la edificación, lo que hacían

---

*Vignola*, traducida por Patricio Caxesi. La edición más antigua que cita Llaguno es la de Madrid, 1593. Las hay más ó menos corregidas del siglo pasado, y aun creo que de este. Caxesi dice en la dedicatoria que su traducción estaba empezada en 1567, y que Juan de Herrera le animó á publicarla.

—El libro primero de la arquitectura de Andrea Palladio, traducido por Francisco de Praves, se imprimió en Valladolid, 1625, por Juan Laso, 38 folios. La traducción de Ortíz en el siglo pasado hundió en el olvido ésta, así como el *Vitrubio* de Urrea.

Concepto enciclopédico de la ciencia arquitectónica, según Miguel de Urrea, en su prefacio á Vitrubio: «Para el tal *oficio* se requiere tener noticia de todas las demás ciencias, de Filosofía Moral y Natural, Geometría, Aritmética, Perspectiva, Música, Astrología y Derechos. Porque el arquitecto que de estas ciencias careciere, no podrá ser perfecto arquitecto en sus fundaciones, estructuras, pinturas y dibujos, ni podrá hacer obras magníficas y soberbias.»

Herrera, Barnuevo, Olmo, Donoso, Churriguera, Rivera y Tomé, no era crear estilo nuevo, sino enmarañar, desfigurar y calumniar ridículamente el antiguo. No se inventan artificialmente nuevos modos de arquitectura, arte el más colectivo y el más indócil de todos al capricho individual. Las piedras no mienten nunca, y es imposible que una sociedad cuya eficacia y virtualidad están agotadas, produzca, ni aun en burlas, un sistema arquitectónico propio, sino que está condenada á optar, como en triste dilema, entre el preceptismo exangüe y descolorido, y los delirios de la inventiva, gastada únicamente en accesorios y follajes sin unidad y sin sentido.

Tales tiempos eran los menos á propósito para el severo magisterio estético. Así es que la bibliografía del siglo xvii no nos ofrece más que una nueva traducción del Vignola<sup>1</sup>, que quedó manuscrita, y dos tratados originales, uno de ellos (el del *Arte y uso de la Arquitectura* de Fr. Lorenzo de San Nicolás) elemental hasta el último punto, y tan vulgar y atrasado de noticias, que llega á tener á Vitrubio por escritor griego: no obstante lo cual, merece estimación, como resumen de los tratados anteriores en forma acomodada á la capacidad de los *pobrecillos aprendices*

<sup>1</sup> Hizola Salvador Muñoz, escultor y arquitecto, que vivía en Madrid por los años de 1642. El códice de las *Reglas de perspectiva práctica, de Jácome Barroci de Vignola*, examinado por Ceán Bermúdez en poder de D. Juan de Dios Gil de Lara, constaba de 83 hojas y 48 dibujos, y terminaba con un elogio ó historia compendiosa de las Bellas Artes.

de la facultad, canteros y albañiles, para quienes era demasiado aparato científico el de Serlio, Sagredo, Paladio, y aun el de Vignola. Fr. Lorenzo de San Nicolás, á pesar de haber durado hasta el año 1667<sup>1</sup>, período el más funesto para la arquitectura, mostró cierto buen gusto relativo en las muchas obras suyas que se conservan, y puede contársele entre los últimos arquitectos que conservaron las tradiciones de la escuela de Francisco de Mora, si bien claudicando levemente en la cuestión de ornato, como grande admirador que era del hermano Juan Bautista, principal representante entre nosotros de la arquitectura jesuítica. Otro arquitecto, ó más bien cantero, llamado Pedro de la Peña, presentó al Consejo un papel de objeciones contra la inofensiva obra de Fr. Lorenzo de San Nicolás,

<sup>1</sup> Al mismo tiempo pertenece la obra inédita titulada: «Compendio de arquitectura y simetría de los templos, conforme á la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de Geometría, recogido de diversos autores naturales y extranjeros, por Simón García, arquitecto, natural de Salamanca.» Año de 1681.

(MS. de la Biblioteca Nacional.)

La parte de arquitectura gótica es de Rodrigo Gil de Onañón, cuyos cuadernos debieron caer en manos del García.

El *Arte en España* (tomo VII) reprodujo los seis primeros capítulos, que son los que tratan del estilo gótico, y un índice y extracto de todo lo demás, que es una compilación farragosa de aritmética, geometría, arquitectura y perspectiva, copiado de los autores más vulgares. Parece un cuaderno para uso de su autor.

Es el único libro que conserva los procedimientos técnicos de nuestra arquitectura de la Edad Media.

pretendiendo que se prohibiese; pero afortunadamente para nuestra cultura no tuvo lugar tan vandálica determinación, y el *Arte y uso de la Arquitectura*<sup>1</sup>, se popularizó mucho por la llaneza de su estilo, eclipsando casi al *Vignola* hasta el siglo pasado, en que todas estas cosas cambiaron de aspecto con la fundación de la Academia de San Fernando.

El churriguerismo artístico no tuvo, como el literario, la suerte de encontrar un dogmatizador, un Espinosa Medrano ó un Gracián, que escribiesen sus reglas, si es que las tenía aquel estupendo delirar que creó el transparente de Toledo y convirtió á Madrid en la verdadera Atenas y metrópoli del mal gusto. El último tratado de arquitectura impreso en el siglo XVI es,

<sup>1</sup> Fr. Lorenzo de San Nicolás, después de curiosas aventuras, entró en la Orden de religiosos recoletos de San Agustín, en la cual también murió su padre, arquitecto como él. La primera parte de su obra se imprimió en 1633, la segunda en 1664. En ella extracta y resume las de Vitrubio, Serlio, Paladio, Sagredo, Juan de Arphe, Vignola, Scamozzi, con algo de León Alberti, Pedro Cataneo, Antonio Labaco y Juan Antonio Busconio, incluyendo además los libros I, V y VII de Euclides, con los comentarios de Clavio, traducidos los dos primeros por Antonio de Nájera, cosmógrafo mayor en los tres partidos de la costa de Cantabria, y el último por D. Juan de la Rocha, maestro de caballeros pajes del Rey.

(Vid. Llaguno, *Noticias de los Arquitectos...* tomo IV, páginas 20 á 26.)

Á su émulo Pedro de la Peña y á Juan de Torija acusa Fray Lorenzo de haber plagiado el *Libro de trazas de cortes de piedras* de Alonso de Valdevira, en el *Breve tratado de todo género de bóvedas regulares é irregulares* que Torija publicó como suyo en 1661 (Madrid, por Pedro del Val).

por el contrario, una obra enteramente erudita, aunque de erudición algo extravagante, y se encamina á hacer la apoteosis de Juan de Herrera y de la grande obra del Escorial. Fué autor de este voluminoso tratado de *Architectura civil, recta y oblicua* un hombre extraño á la técnica de la arquitectura, polígrafo incansable y de grande originalidad en las ciencias filosóficas, pero de espíritu tan errático y vagabundo, tan dado á raras especulaciones y tan desmedidamente ingenioso y sutil, que sólo con su contemporáneo el P. Kircher podemos compararle. Decir esto, es nombrar á Caramuel <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Architectura civil, recta y obliqua. Considerada y dibujada en el templo de Jerusalem. Promovida á suna perfección en el templo y palacio de San Lorenzo cerca del Escorial. Segeven, Camillo Corrado, 1678. Fol. mayor. Tres tomos llenos de láminas. Es interesante la parte matemática de la obra, y no lo es menos el Tratado en que se proponen y explican las facultades literarias que ha de tener un arquitecto.* Llaguno no hace mención de este libro, que, en efecto, es raro, como todos los de Caramuel.

También omiten, lo mismo Ceán que Llaguno en sus respectivas obras, el nombre de Diego López de Arenas, que, ya bien entrado el siglo xvii, recopiló en un libro enteramente práctico, pero curiosísimo (el *Tratado de la carpintería de lo blanco*), los restos tradicionales de los procedimientos de los alarifes mudéjares. Es obra única en la materia, y ha sido reimpresa por la Biblioteca del Arte en España, con un prólogo del Sr. Mariátegui.

*Breve compendio | de la | carpintería de lo blanco | y Tratado | de Alarifes, | con la conclusión de la Regla de Nicolás | Taglia, y otras cosas tocantes á la | Geometría y puntas del compás. | Dedicado | al Gloriosísimo Patriarca | Sr. San Joseph | por | Diego López de Arenas | Maestro del dicho oficio, y alcaide alarife | en él, natural de la villa de Marchena, y vecino | de la ciudad de Sevilla, | corregido y mejorado en esta última*

II. La escultura española no tuvo teóricos durante los siglos xvi y xvii. Destronada la antigua imaginaria, que cayó envuelta entre las ruinas del templo gótico, los artistas fueron á buscar la inspiración á Italia, de donde volvieron enriquecidos con las preseas del arte de Miguel Ángel, y con el estudio directo de la antigüedad, cuyos portentosos fragmentos se iban desenterrando. Alonso Berruguete y Gaspar Becerra fueron los dos grandes artífices de esta revolución. «Estos dos singulares hombres (exclama entusiasmado el orifice Juan de Arphe), desterraron la barbaridad que en España había... inquiriendo de veras la proporción y la composición de los miembros: (Arphe se refiere á la proporción *quintuple*), y fueron los primeros que en España la traxeron y enseñaron, no embargante que á los principios hubo opiniones contrarias, porque unos aprobaban la proporción de Pomponio Gáurico, que era nueve rostros. Otros la de un maestro Phelipe de Borgoña, que añadió un ter-

*impresión, y añadido al fin un suplemento, que comprende dos tratados: el primero que continúa el de los Reloxes de Sol, en que también se trata de los de Luna, y el segundo una práctica fácil de las visitas y aprecio, con otras advertencias de mucha utilidad para los maestros y alarifes. Año de 1727.*

Libro enteramente práctico, escrito con un tecnicismo y vocabulario *sui generis*, que hace difícil su inteligencia. La primera edición es de Sevilla, 1633.

Es uno de los más elocuentes testimonios de la larga dominación de los procedimientos de la construcción mudéjar en nuestro suelo.

Contiene además un breve tratado de Geometría práctica.

cio más: otros la de Durero; pero al fin Berruguete venció, mostrando las obras que hizo tan raras, en estos Reynos, como fué el Retablo del Templo de San Benito, el Real de Valladolid, y el de la Mejorada, y el medio coro de sillas y el trascoro de la Cathedral de Toledo, donde se mostró el arte suyo con maravilloso efecto.... Á éste sucedió Gaspar Bezerra, natural de Baeza, en el Andalucía, y traxo de Italia la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete.»

Varias causas influyeron para que no fructificase la gran manera escultural de los dos discípulos de Miguel Ángel, tan expresiva y vigorosamente caracterizados por Juan de Arphe. Pasado aquel primero y generoso furor de Renacimiento, cuando Berruguete modelaba en cera el Laconte recién descubierto y celebrado en un himno hermosísimo de Sadoleto, y Becerra, poseído de aquél entusiasmo que sentía Benvenuto por las *hermosas vértebras* y los *magníficos huesos*, dibujaba valientemente las figuras del libro de Anatomía de Valverde, la escultura, falta entre nosotros del estímulo y de la vida propia que tenía en Italia, y reducida cada vez más á portadas de templos, á urnas sepulcrales y á sillerías de coros, tenía que morir, con la decadencia del gusto plateresco, al soplo helador de la arquitectura de Herrera. Sólo un género de escultura pudo desde entonces florecer en España, la escultura en madera, de tan vigoroso y popular realismo, incapaz

de ser comprendida ni estimada por quien no haya nacido bajo el cielo de España, sujeto á las influencias de una raza en quien la realidad vulgar de la vida y el poder de la expresión se ha sobrepuesto siempre al idealismo estético.

La escuela de Berruguete y de Becerra, aunque sólo pueda tenerse por una excepción gloriosa, ejerció benéfico influjo en otras artes menores, que en el siglo de Benvenuto bien merecían el calificativo de artes bellas, es decir, en el arte de los orífices, plateros y herreros. Juan de Arphe es la autoridad más abonada para contarnos sus progresos: « Aunque la arquitectura romana (dice) estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente, hasta que Antonio de Arphe<sup>1</sup>, mi padre, la comenzó á usar en la custodia de Santiago de Galicia y en la de Medina de Rioseco, y en las Andas de León, aunque con columnas balaustres y monstruosas, por preceptos voluntarios.... Alonso Becerril fué famoso en su tiempo, por haberse hecho en su casa la custodia de Cuenca, obra tan nombrada, donde se señalaron todos los hombres que en España sabían en aquella sazón. Juan de Orna fué excelente platero en Burgos. Juan Ruíz fué de Córdoba, discípulo de mi abuelo; hizo la custodia de Jaén, y la de Baza, y la de San Pablo de Sevilla: fué el primero que torneó la plata

<sup>1</sup> Hijo de otro Henrique de Arphe (el primero de esta dinastía de orífices), que trabajó varias custodias góticas, de las que su nieto llamaba *obras bárbaras*.

en España, y dió forma á las piezas de vajilla, y enseñó á labrar bien en toda la Andalucía.»

El primero de los plateros en abandonar el gusta *plateresco* y echarse resueltamente en brazos de la arquitectura greco-romana, fué el mismo Juan de Arphe, que en la práctica y en la teoría hizo gala de extremado puritanismo, «dexando por vanas y de ningún monumento las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y, nombrándolas invención, adornan, ó por mejor decir, destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporción ni significado, de lo cual, como cosa mendosa, he huído siempre, siguiendo la antigua observación del arte que Vitrubio y otros excelentes autores enseñaron, con demostración de los mejores exemplos de los antiguos, principalmente en la fábrica de la custodia de plata de Sevilla.»

Juan de Arphe<sup>1</sup> es autor de una especie de

<sup>1</sup> *Joan de Arphe y Villafañe, natural de León, Escultor de Oro y Plata. De varia commensuración para la Esculptura y Arquitectura. Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de León, 1585.* (Al fin del libro tercero dice 1587.) Fol., 6 hs. prls., 35 de texto el primer libro, 48 el segundo y 40 el tercero, sin contar las *Tablas* que al fin de cada uno se intercalan. Entre los preliminares hay un soneto laudatorio de Luis de Torquemada, y unos versos latinos de Andrés Gómez de Arce.

—*Varia commensuración.... En Madrid, por Francisco Sanz, impresor del reyno, 1675.* Fol., 148 hs.

—*Varia commensuración.... Al Excelentísimo Señor Duque*

manual enciclopédico, aplicable á las tres artes del dibujo: obra que con el título de *Varia Commensuración*, mantuvo su popularidad entre los artistas hasta los últimos años del siglo pasado. Divídese en cuatro libros, de muy desigual mérito: el primero, es un tratado rudimentario de geometría práctica; el segundo, un compendio de anatomía pictórica; el tercero, trata grosera y empíricamente «de las alturas y formas de los ani-

*del Arco.... Añadido en esta quarta impressiõ, por D. Pedro Enguera, Maestro de Matemáticas de los Cavalleros Pages del Rey nuestro Señor, que Dios guarde, y de su Real Artillería, etc. El Relox vertical, con declinación y sin ella, el Relox Oriental, Occidental, y en todos puestos los signos. Año 1736. Con privilegio. En Madrid, en la imprenta de la viuda de D. Pedro Enguera.*

Fol., 18 hs. prls., con una intempestiva genealogía del Mecenas, 36 hs. dobles el primer libro, 23 la adición de los relojes, 50 el segundo libro, 14 el tercero y 40 el cuarto.

La foliatura tiene muchas equivocaciones.

Esta edición fué y es todavía libro vulgar entre nuestros artistas.

Además de la *Commensuración* y del *Quilatador*, que es un tratado de ensayos, compuso Juan de Arphe el siguiente opúsculo rarísimo, al cual pertenecen las primeras palabras copiadas en el texto:

—*Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla. Con licencia, en Sevilla, en casa de Juan de León, 1587.* 8.<sup>o</sup> menor, 16 hs. sig. A—B.

No se conoce más ejemplar que el que perteneció primero á Ceán Bermúdez y luego á Carderera. Ha sido reimpresso integro por el Sr. Zarco del Valle en el tomo III de *El Arte en España* (pp. 174 á 196), acompañado de una larga y curiosa carta de Ceán.

La invención de la custodia, ejecutada por Arphe, fué del canónigo Pacheco, humanista eminente.

males y aves;» el cuarto, expone por modo muy breve las reglas de los cinco órdenes arquitectónicos, y la aplicación que de ellos puede hacerse á las piezas de iglesia y al servicio del culto divino. El principal modelo de Juan de Arphe fué el libro de *Simetría* de Alberto Durero. Ideas estéticas no hay ninguna: las noticias históricas quedan ya aprovechadas; sólo tiene de curioso el tratado su forma, que es en octavas reales, no ciertamente forjadas con propósito de poema didascálico como el de Céspedes, sino con el modesto fin de ayudar la memoria de los plateros, á quienes el libro va dedicado. El autor lo anuncia de la manera más llana y prosaica:

«Las experiencias, reglas y preceptos,  
Las grandes perfecciones y primores,  
Por quien son en sus artes más perfectos,  
Los doctos arquitectos y escultores,  
Con otros mil avisos y secretos,  
También para plateros y pintores,  
Á quien principio da la Geometría,  
Es lo que ha de escribir la pluma mía.»

Claro que un *poema* de esta clase no pertenece á la amena literatura; pero alguna vez, y por excepción, se tropieza en el insípido fárrago de las octavas de Arphe (menos hábil artífice en endecasílabos que en oro ó en hierro), con algún rasgo que no desentonaría en obra de más artística y racional contextura. La octava sobre el caballo, v. gr., recuerda, aunque remotamente, las descripciones de Virgilio y de Céspedes:

«Es el caballo hermoso y agraciado,  
De gentil movimiento y altiveza,

Tiene la anca partida, el pié cavado,  
Ancho el pecho y pequeña la cabeza.  
De cola y crines largo y bien poblado,  
Muestra siempre en los ojos gran viveza,  
Y tiene puntiagudas las orejas,  
Y las narices anchas y parejas.»

Pero el tono general del poema es el que mostrará esta otra estancia que copio al azar:

«Ochenta y un morcillos abrazados  
Están al pecho, y prenden sus costillas:  
Nacen de las espaldas, y á los lados  
Pasan todos por cima las asillas:  
Después que aquí son juntos y pegados  
Suceden unas cuerdas muy sencillas,  
Que bajan discurriendo á la barriga,  
Y allí, con otros ocho, hacen liga.»

Por honor al ilustre platero no seguimos copiando. Se puede ser, no un Arphe, sino un Benvenuto, y hacer al mismo tiempo versos malos, sobre todo cuando se pretende poner en verso la enseñanza más prosaica, con detrimento de la ciencia y del arte. Menos disculpa tienen otras cosas: la parte anatómica del libro está juzgada con decir que Juan de Arphe, posterior á Vesalio y á Servet, á Realdo Colombo, á Valverde y á Bernardino Montaña, se asustó de las primeras disecciones que vió hacer en Salamanca al doctor Cosme de Medina, pareciéndole *cosa horrenda y cruel*, y determinó estudiar la figura humana por fuera y en los vivos. Lo cual no le impidió escribir de *miología* y de *osteología* largamente.

La inútil y sofística cuestión de la preeminen-

cia entre la pintura y la escultura, pudo servir en alguna manera para fijar las condiciones y límites de entrambas artes, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de una y otra para encontrar excelencias en la que ellos cultivaban. Debatida largamente en las Academias de Italia, como lo prueba la interesante lección de Benedetto Varchi, se hizo un lugar común el tratarla al principio de todas las obras didácticas de Pintura que tenemos en nuestro idioma. La mayor parte de las razones que pintores y escultores alegaban, eran de una puerilidad sin ejemplo, fundándose, ora en la antigüedad, ora en la propensión á la idolatría, ora en la mayor duración de los simulacros, ora en la resistencia ó en la flexibilidad del material, pero alguna que otra vez penetraban en la esencia del arte y deslindaban sus medios de ejecución. Miguel Ángel había querido cortar tan impertinente disputa con su alegoría de los tres círculos concéntricos. De los nuestros, el que la planteó con más ingenio y agudeza fué sin duda Jáuregui, en unas quintillas fáciles, elegantes y acicaladas como suyas, que se leen en la primera edición de sus *Rimas*. Es un pleito entre la Pintura y la Escultura, siendo juez la Naturaleza. La Pintura alega que

«Es más honrosa costumbre  
Sacar de la sombra lumbre,  
Que de la luz sombra oscura,»

y la Escultura responde:

«Yo soy bulto y corpulencia  
Y tú un falso parecer,

Y así te excede mi ciencia  
Con la misma diferencia  
Que hay del parecer al ser.  
PINTURA. Con esa falsa razón  
Mal tus honores se aumentan,  
Que una y otra imitación  
No atienden á lo que son  
Sino á lo que representan.  
.....  
Yo con mis tintas süaves  
La vista engaño y desvelo:  
Prueba tú si engañar sabes  
Con el racimo á las aves  
Ó á Zeuxis con otro velo.»

La Escultura, desdeñando este engaño grosero, replica que la perfección de su forma basta sola para mover los afectos. No se da por vencida la Pintura, y exclama:

«Yo con vigor diferente  
Convenzo la vista humana,  
Que juzga al verme presente  
Ser cuerpo que espira y siente  
Lo que es superficie llana.»

Invoca la Escultura el manoseado argumento de la perpetuidad de sus obras, y lo hace en estos versos tan limpios y gallardos:

«Dar puedes por acabada  
Fama cuyo fundamento  
Es sólo una tez delgada  
De un lienzo ó pared pintada,  
Que en breve la borra el viento.  
Mis broncees son poderosos  
Contra tus vanas envidias,  
Y en mármoles espantosos

Vivirán siempre famosos  
Mis Praxíteles y Fidas.»

Pero la Pintura replica con más alto sentido estético :

«Nunca la materia puede  
Dar al artífice honor,  
Que con el arte la excede,  
Y á la cera le concede  
Lo que al bronce vividor.»

La Naturaleza, aun declarando ser igual la excelencia de ambas artes, sentencia el litigio en favor de la Pintura (Jáuregui era pintor):

«Porque mediante la unión  
Del colorido perfeto  
Y de uno y otro preceto,  
Extiende la imitación  
Á todo visible objeto.  
Y con sus tintas mezcladas  
Y en el dibujo fundadas,  
Llegan á ser tan creídas  
Sus imágenes fingidas  
Como mis obras formadas.  
El buril no ha de imitar  
Fielmente en materia alguna  
Al fuego, al rayo solar,  
Al tendido campo, al mar,  
Cielo, estrellas, sol y luna.

.....  
También en el hombre es llano  
Se adelanten los colores  
Con admirables primores,  
Trasladando al cuerpo humano  
Mil pasiones interiores.  
.....

Y si el escultor alega  
De sus golpes la fátiga,  
Es alegación muy ciega  
Que á más cansancio se obliga  
El que rema, cava ó siega.  
El trabajo superior  
Que á las artes da valor  
En el ingenio se emplea,  
Y éste es siempre el que pelea  
Solicito en el pintor.  
.....»

No alcanzo por qué razón nuestros colectores de Antologías poéticas han hecho tan poco aprecio de este vivísimo diálogo, tan italiano en la gracia y tan español en la forma, que recuerda las controversias teológicas de nuestros *Autos Sacramentales* en sus mejores momentos. Pero á todas esas alegaciones y sutilezas de abogado, que la Pintura no necesita, contestarán siempre victoriosamente aquellos versos del Titán de la escultura:

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
Che un marmo solo in se non circonscriva<sup>1</sup> .»

### III. Materia recibe de no pequeña sorpresa

<sup>1</sup> La excelencia pictórica de Jáuregui, tan encarecida por Lope de Vega en aquel soneto:

«Si en colores *Judit*, si en verso *Aminta*  
Duplicado laurel presúmen darte,  
No es tu pluma, don Juan: escribe el arte;  
No es tu pincel: Naturaleza pinta.»

descansa hoy sólo en el testimonio de sus contemporáneos. Cuando le silbaron una comedia, gritaba un mosquetero desde el patio: «Si Jáuregui quiere aplausos, que los pinte.» La famosa *Judit* se ha perdido. Dibujaba al modo florentino, como es de ver en las estampas del *Apocalipsis*, del P. Luis de Alcá-



quien, después de haber admirado el prodigioso florecimiento de la pintura española en los dos siglos xvi y xvii, y la originalidad y el poder de creación que mostró en sus grandes maestros, recorre luego los libros técnicos que en aquella edad se imprimieron para servir de guía á los pintores, y, estimándolos, no bajo su aspecto histórico ni por las noticias de cuadros que nos conservan, ni tampoco por la pureza del lenguaje habitual en libros de aquella edad, sino por el fondo de las ideas y por la sustancia de la doctrina, los halla tan pobres, raquíticos y desmembrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado sólo por el instinto del genio. Y la sorpresa se aumenta cuando repara uno que la mayor parte de esos libros no salieron de manos de humanistas ó retóricos extraños al ejercicio de las artes plásticas, sino que llevan los nombres de verdaderos artistas, insignes todos, cuál más, cuál menos, en los fastos de la pintura española: Céspedes, Francisco de Holanda, Carducho, Pacheco.... Y hasta se da el caso extraño de aparecer con frecuencia en abierta discordia las concepciones pictóricas que estos autores trasladaban al lienzo, con lo que

zar, y en alguno que otro rarísimo retrato que va en preliminares de libros, v. gr., en el de D. Lorenzo Ramírez de Prado, antepuesto á su *Penitenciarcho* (libro robado al Brocense). Algunas de las poesías de Jáuregui, v. gr., *El acaecimiento amoroso*, son verdaderas composiciones pictóricas, trasladadas con pluma fácil y risueña.

preconizaban y traían siempre en los puntos de la pluma, resultando de aquí, que mientras, por una parte, se desenvolvía libre y gloriosamente la pintura española, no en forma de verdaderas escuelas, sino obedeciendo al impulso de algunas personalidades aisladas y poderosas, que son como otros tantos puntos brillantes en su historia, los didácticos volvían obstinadamente los ojos á Italia, y no tanto á las obras de arte, como á los libros de los preceptistas, en quienes querían sorprender la fórmula de lo bello; y se limitaban á glosar de mil modos, como quien repite una lección aprendida de coro, lo que habían leído en Leonardo de Vinci, en León Bautista Alberti, en Paulo Lomazo, en el Doni, en Dolce, en Borgini, en Vasari, en Bulengero y en otros innumerables críticos de artes, llevando algunos su afectado desdén de la pintura española hasta las más increíbles exageraciones. Quien lea nuestros libros de pintura del siglo xvi y del xvii, se imaginará, sin duda, que aquí nunca existió otra cosa que una escuela de dibujantes idealistas, que más ó menos servilmente pisaban el rastro por donde caminaron para sus obras divinas Rafael y Miguel Ángel. El desengaño no puede ser más completo al encontrarse con una escuela de coloristas fogosos é indisciplinados, y de naturalistas empedernidos, que no reconocen medio entre lo trivial y lo sublime.

Es indudable que lo que se llama la pintura española, aunque cuente en el catálogo de sus

glorias dos ó tres de los mayores nombres artísticos del mundo, y sobre todos el de Velázquez y el de Ribera, no presenta caracteres tan fácilmente discernibles, como los de las escuelas italiana, alemana y holandesa, ni tampoco ofrece en su historia, tal como hoy la conocemos, una progresión tan lógica, racional y bien encadenada, como la que ofrece la historia artística de otros pueblos, menos gloriosos que el nuestro en definitiva, si el resultado ha de calcularse sólo por el número de obras maestras, que es lo único que el mundo quiere saber y entender. Ciertamente que nos faltan muchos eslabones de la cadena; cierto que los orígenes de nuestra pintura están envueltos todavía en la más densa niebla; pero lo que hoy conocemos nos mueve imperiosamente á tener por arbitrarias las clasificaciones de nuestras escuelas artísticas, que con tanta facilidad aceptan y dan por buenas los mismos que tanto y con tan poca razón claman contra las escuelas literarias, las cuales, después de todo, son mucho más fáciles de discernir y justificar. ¡Cuán monstruoso no parece el nombre de *escuela sevillana*, aplicado en montón á todos los que pintaron en Sevilla, desde Luis de Vargas hasta Murillo, pasando por Villegas Marmolejo, Herrera el Viejo, Roelas, Céspedes, Pacheco, Velázquez y no sé cuántos más, disímiles todos en procedencia y en estilo, imitadores unos de los florentinos, otros de los venecianos, é iniciadores los demás del realismo español.

Para que una escuela artística ó literaria pueda

existir, no basta la razón geográfica, ni siquiera la comunidad que se establece entre maestros y discípulos por medio del aprendizaje de academia ó taller. Velázquez fué sucesivamente discípulo de Herrera el Viejo y de Pacheco. ¿Qué es lo que Herrera ó Pacheco pueden reclamar en la obra de Velázquez? De fijo menos, muchísimo menos que el Ticiano ó los flamencos. ¿Quién conocerá que Ribalta fué el primer maestro que Ribera tuvo, ni quién dirá, por eso, que Ribera pertenezca á la escuela valenciana, dado que tales escuela exista? Ribera no desciende de nadie más que del Caravaggio.

Dos cosas se requieren á toda luz para constituir verdadera escuela: una es la semejanza de los procedimientos, pero no basta; la otra y más esencial es una doctrina estética recibida por todos, y cuyo espíritu se deje sentir en todas las producciones de la escuela. No importa que esta doctrina no se formule en libros: no importa que los mismos artífices no puedan razonarla, si por ella se les pregunta: basta que esté difundida en la atmósfera del taller, y que, respirándola ellos sin sentirlo, ajusten luego sus creaciones al modelo ideal de perfección que la escuela ha concebido instintiva ó racionalmente. Sólo cuando llega á este punto de elaboración, puede decirse tal escuela, y afirmarse que trae al mundo, no sólo grandes y aislados pintores, sino un modo propio y nuevo de ver la naturaleza, y de transformarla en arte. Y entiéndase que cuando se habla aquí de ideal, no se trata del ideal

abstracto y metafísico, que en el arte sirve de poco ó nada, aunque dé materia de interminables discusiones á la locuacidad de los teóricos, sino del ideal relativo, histórico, concreto, único que en el arte tiene eficacia y virtud engendradora.

Desde este punto de vista no se legitiman en modo alguno las pretendidas escuelas provinciales, aunque se las tolere como un medio cómodo de formar grupos y facilitar el estudio; pero puede legitimarse el concepto de pintura española, atendiendo sólo á la nota característica y dominante, y prescindiendo de excepciones. Y esta nota culminante es, sin disputa, el naturalismo, único arte que convenía á uno de los pueblos menos místicos, menos soñadores, menos nebulosos, más apasionados y menos idealistas del mundo, uno de los menos sensibles á la elevación del pensamiento puro, al encanto de la simplicidad y de la perfección.

Precisamente el naturalismo es lo que no tiene doctores entre nosotros en el siglo xvi ni en el xvii. Cuando los pintores de aquella época quieren escribir el código de su arte, cierran los ojos á sus propios cuadros y á los de sus contemporáneos, y se van á buscar inspiración en los diálogos del idealismo florentino.

En algunos escritores de artes del siglo xvi no se da este desacuerdo. Son secuaces de la escuela italiana y admiradores de la antigüedad, y lo son así en la teoría como en la práctica, con enérgico exclusivismo y sin concesión alguna á nada que sea apartarse de la gran manera de Miguel

Ángel ó del platonismo rafaelesco. Entre estos preceptistas, que por ser los más consecuentes son los más simpáticos, y los que ponen más frescura en la expresión de sus íntimas convicciones, hay que colocar en primer término á un iluminador portugués, hijo de otro del mismo nombre y profesión, nacido realmente en los Países Bajos, de quien su hijo escribe que «fué el primero que halló y hizo en Portugal la suave iluminación de blanco y prieto, mucho mejor que en otra parte del mundo;» hombre, en fin, tan hábil y famoso en su ejercicio, que Carlos V llegó á comparar una iluminación suya con un retrato del Ticiano. En el taller de su padre aprendió Francisco de Holanda el arte del miniaturista y el de modelador en barro, y, pasando más adelante, fué en su tierra el primero que dibujó á la pluma sin perfil. El viaje á Italia le sumergió hasta el cuello en las vivas aguas del arte antiguo: «¿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 lo más raro de ellas por mis quadernos rasguñados?»

El medio artístico en que Francisco de Holanda vivió y se desarrolló, sólo se comprende leyendo sus *Diálogos de la pintura antigua*, trunfo de aquella sociedad cultísima y refinada que tenía por manual el *Cortesano* de Baltasar Castiglione. Son interlocutores de estos diálogos el mismo Miguel Ángel, la marquesa de Pescara, celestial amor suyo, Lactancio Tolomei, intro-

ductor de los metros antiguos en el Parnaso italiano, el iluminador Julio Clovio y otros artistas. La primera parte del libro está consagrada á los preceptos del dibujo, la segunda á los encomios históricos de las bellas artes y á una especie de catálogo de los artistas modernos ó águilas de la pintura, en cuyo número sólo recibe á los que seguían la manera italiana. Termina todo con otro diálogo acerca de los retratos ó *del sacar del natural*, habido en España, en casa de Blás Perea, pintor y arquitecto hasta ahora desconocido <sup>1</sup>.

Si para Francisco de Holanda eran águilas los pintores de su tiempo, sólo en cuanto imitaban á Miguel Ángel, 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 Renacimiento, sino mucho más allá, 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 los Antonio Agustín, los Fernández Franco y los Morales. Muy leído en Plinio, y sabedor

<sup>1</sup> Los *Diálogos de la pintura antigua* yacen todavía inéditos. Escribiólos su autor en portugués, y fueron traducidos al castellano en 1563 por Manuel Denis. Esta traducción se conserva en la Academia de San Fernando, en un códice que fué del escultor D. Felipe de Castro, La Academia prestaría eminente servicio á la historia de las artes españolas, dando á luz este precioso y solitario manuscrito.

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 imitarlas en las *loggie* del Vaticano. Desde aquel momento, la pintura antigua no era ya una serie de nombres muertos para la fama, sino algo real y visible, que podía herir el espíritu de quien, como Guevara, no acertaba á vivir en otro mundo que en el mundo clásico. Es verdad que aquellas pinturas eran de plenísima decadencia; es verdad que la genuína pintura de los helenos seguía tan ignorada, después de aquel descubrimiento, como lo estaba antes y lo está hoy mismo; es verdad que todo conspira á suponer en la pintura clásica una inferioridad notable respecto de su escultura; pero todas 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 harto prematura, pero muy estimable para su tiempo <sup>1</sup>. Y la avaloran,

<sup>1</sup> Este libro se mantuvo inédito hasta el siglo pasado. Ponz fué quien le dió á luz con este título:

—*Comentarios de la Pintura, que escribió D. Felipe de Gue-*