

además, ciertos aforismos estéticos, de eterna verdad, inmejorablemente expresados, entre los cuales no me fijó tanto en la definición de la pintura «imagen de aquello que es ó puede ser,» porque en esto Guevara no hace más que repetir maquinalmente, como tantos otros, el principio de la *mimesis* aristotélica, sin detenerse á inquirir su verdadero sentido, que tiene más de idealista que de naturalista (lo cual parece que nuestro autor deja vislumbrar en la segunda parte de la fórmula), sino á las siguientes trascendentales afirmaciones:

1.^a La facultad crítica en su esencia no es distinta de la facultad estética, y el juzgar de una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente. Guevara lo expresa, dividiendo en dos la imitación: «la primera, cuando, juntamente con el entendimiento, las manos demuestran la semejanza de las cosas que están imaginadas.... La segunda, para juzgar bien ó mal de las cosas ya pintadas, y para dar orden cómo las manos y entendimiento ajeno pongan en efecto las fantasías que sólo el entendimiento tenga concebidas.»

2.^a Relación estrecha de la obra artística con

vara, Gentil-hombre 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 Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca, protector de las nobles Artes. Madrid, 1788, por D. Jerónimo Ortega é Hijos de Ibarra.

8.^o, xiv + 253 pp.

el temperamento del autor: «De aquí nace que las obras de pintores y estatuarios respondan por la mayor parte á las naturales disposiciones y afectos de sus artífices.» Guevara lo comprueba con un ejemplo, en que no parece sino que proféticamente y con casi un siglo de antelación, hacía la semblanza del Españolito: «Pues vengamos á discurrir por las pinturas de un melancólico ayrado 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.»

3.^a Relaciones del artista con el nivel intelectual de su público. Es lo que Guevara llama «afrontarse las *imitativas imaginarias* de los compradores y estimadores de las pinturas con las de los artífices de ellas.»

4.^a Relaciones de la obra pictórica con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuente el artista (lo que hoy llamamos el *medio artístico*). «Este es un hábito que acarrea á las gentes la continuación de la vista de ciertas cosas particulares y propias de una nación, y no de otras.... Descendamos á pintores venecianos, los cuales, queriendo tratar el desnudo de alguna mujer por su imitativa fantástica, vienen á dar en una groseza y carnosidad demasiadas.»

5.^a Importancia del estudio de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada argumento;

«las cuales, no sólo sirven para pintar las cosas con el decoro que cada persona pide, sino también para poner los hábitos y otras circunstancias conforme á la nación ó costumbre de cada gente.»

6.^a Importancia del «estudio de la filosofía, para poder concebir (el artista) mayores grandezas y más fantásticas ideas de cosas admirables.»

Todas estas enseñanzas tan profundas y tan verdaderas, que parecen dictadas hoy mismo, se hallan oscurecidas en el libro de Guevara por el más intolerante fanatismo clásico, que, no sólo le hace abominar de la Edad Media ¹, sino mirar con menosprecio las escuelas de su siglo, en que el arte pictórico subió á una altura jamás sospechada 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, ni las tomaban de otro modo que como 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 Zeuxis, y otros cuentecillos semejantes, y tan absurdo criterio le sirve para rebajar las obras maravillosas que engendró la edad de Lorenzo el Magnífico y de León X. Lo que no ve ni sabe más que por tradición confusa

¹ «Todo esto debemos á esos bárbaros de godos, los cuales, ocupando las provincias, llenas entonces de todas las buenas artes, no se contentaron sólo con arruinar los edificios, estatuas y semejantes cosas; pero bien se ocuparon con sumo cuidado en quemar librerías insignes.... como si de propósito ovieran contra las buenas artes y no contra los hombres tomado á sangre y fuego la conquista.»

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 párrafos como éste: «Apeles se aventajó, no sólo á todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también á todos los que de allí adelante habrán de nacer....» ¿Qué razón se da de esto? Ni una tabla, ni un rasguño: sólo el dicho de Plinio, á quien Guevara sigue ciegamente. «¡Oh, ingenios dormidos! Todos los hallo hechos en un molde; todos alcanzan lo que uno, y uno lo que todos.... Pintó Apeles un héroe desnudo, en la cual pintura «dicen» haber desafiado á la naturaleza: por estos y otros ejemplos se puede entender cuánto mayor cuidado tuvieron los antiguos en este arte que los modernos, y con cuánta mayor diligencia estudiaron para perfeccionarse en ella. 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 Ángel, del Ticiano y de Pablo Veronés! ¡Hasta tal punto llega á ofuscar á hombres de clarísimo entendimiento el no ver la naturaleza y el arte sino al través de sus libros! Un tropo ó figura retórica de algún declamador griego, una frase vulgar y sin sustancia, lo de *vencer á la naturaleza*, que se habrá dicho de cuantos han pintado, le hacían más fuerza á Guevara que el testimonio de sus propios ojos en las estancias del Vaticano. Persegua, como el perro de la fábula, una vana sombra, y dejaba caer la carne, de la boca. Todo

lo quería encontrar en los antiguos, hasta la pintura al óleo, por la poderosa razón de que, «siendo tan completos en todo, como que no hubo gente que en juicio y razón les aventajase, no era de presumir que ignoraran semejante menudencia.» Á duras penas quería conceder que los venecianos hubiesen adelantado en el colorido, y se desquitaba con creer que «el colorido de estos tiempos tiene poca firmeza y dura.» Y adviértase que Guevara, en todo lo relativo á la pintura *encáustica* (consistente en fijar los colores en cera y quemarla después), que tan pomposamente encarecía, andaba á tientas, como todos en su tiempo, puesto que nadie hasta el P. Requeno, español del siglo pasado, dió con el secreto, y aun la invención de éste es discutible.

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 respira en los preciosísimos fragmentos que en prosa y en 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 reproducir en todo 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
Á mármoles, á bronce, á colores.»

Lástima fué que Céspedes, nacido algo tarde para 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 Zuccaros y otros imitadores degenerados de Julio Romano, en quienes se inicia manifiestamente la decadencia. Verdad es que un viaje á Parma corrigió su manera con el estudio de la del Correggio¹, transformando á Céspedes en un colorista tal, que, según afirma Pacheco, «le debió la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes.» De todo esto resultó un saludable eclecticismo, en que el dibujo de la escuela romana, la vigorosa anatomía de Miguel Ángel y el arte clásico de composición y agrupamiento de las figuras, aparecen realzados por un colorido brillante y armonioso, como es de ver, sobre todo, en la famosa *Cena* de Córdoba.

Pero sea cual fuere el valor que se dé á las

¹ Del Correggio decía Céspedes «que parecía traer del cielo las figuras que pintaba.»

obras pictóricas de Céspedes, cuyo único defecto quizá sea la ausencia de carácter propio, que tan fácilmente las deja confundir con las de otros autores, principalmente italianos, lo que no puede negarse al racionero es una influencia profunda y decisiva en el desarrollo de la cultura andaluza, no sólo por la enseñanza del ejemplo y por el conocimiento profundo de la técnica, sino por la variedad de aptitudes que se juntaban en su persona, tan artística y tan simpática: por el gusto y la medida que ponía en todo, fiel á su educación italiana: 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 suave y tan pura: por aquel amor al arte que todas sus palabras respiraban, y, finalmente, por su mismo eclecticismo, que le hacía reconocer los méritos de las escuelas más diversas, dándole en superioridad de miras como crítico, lo que 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 á Pedro de Valencia, por cuyos ruegos le escribió en 1604. Las cierran los fragmentos del *Poema de la Pintura*, salvados 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.

Las octavas que nos quedan del libro de la *Pintura*, 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 de columnas de un templo griego derruido, más grandes y más bellas por la soledad y el silencio que las envuelve. Yo no lamento tanto como otros que la obra se haya quedado incompleta: hubiéramos ganado, sí, algunos centenares más de buenos versos, pero nunca una obra verdaderamente poética, porque no puede serlo ningún poema didáctico, ni hay cosa más opuesta á la poesía que la enseñanza directa. Al paso que, tal como le tenemos, perdida la mayor parte de lo didáctico, y conservados los episodios en que el nombre de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica, y vuela con las alas de Lucrecio y Virgilio, no hace el efecto de una 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 histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, y publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, en la imp. de la viuda de Ibarra. Año 1800. (PP. 268 á 352.)

Sobre Céspedes véase la siguiente monografía:

—Pablo de Céspedes. *Obra premiada por voto unánime de la Academia de Nobles Artes de San Fernando en el certamen de 1866*. Su autor D. Francisco Maria Tubino. Madrid, 1868. Folio. Imprenta de Tello.

esas obras de artificio chinesco, tales como los poemas de Du-Fresnoy, de Lemierre ó de Delille, en que toda la gracia consiste en decir poéticamente una porción de menudencias triviales y prosáicas, 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, consiguiendo la grandeza poética por la inspiración lírica, lo mismo que aquellos dos grandes poetas romanos que con apariencia de didácticos son verdaderos poetas naturalistas y descriptivos, en cuyos cantos imprimió la gran Madre su beso amorosísimo, dándoles frescura y juventud perennes.

De las hermosuras poéticas de la obra de Céspedes, entre todas las cuales brillan el episodio del caballo y el de la tinta, no es necesario hablar aquí, mucho más cuando todo español que ha gustado algún sabor de letras, las conserva en el tesoro de su memoria. Las ideas estéticas son muy raras en los fragmentos conservados; la belleza se siente y se respira en ellos; pero el autor no trata de explicarla. Cree, del mismo modo que Miguel Ángel (cuyas opiniones nos ha transmitido su discípulo Francisco de Holanda), que la mayor nobleza y dignidad de la pintura consiste en ser imitación de la obra divina, y por eso empieza invocando al pintor del mundo, que puso en la forma humana un *microcosmos*:

«Y el aura simple de inmortal sentido
Inspiró dentro en la mansión interna.»

Recomienda con mucho ahinco la imitación del natural y la selección de partes:

«Del *natural* recoge los despojos,
De lo que pueden alcanzar tus ojos.

.....
..... Tú *entresaca* el modo
Y de *partes* perfectas haz un todo.

En el silencio oscuro su belleza
Desnuda de afeitadas fantasías,
Le descubre al pintor naturaleza.

.....
Las frescas espeluncas escondidas
De arvedos silvestres y sombríos,
Los sacros bosques, selvas extendidas
Entre corrientes de cerúleos ríos,
Vivos lagos y perlas esparcidas
Entre esmeraldas y jacintos fríos,
Contemple, y la memoria entretenida
De varias cosas quede enriquecida.»

Por modelo de dibujo ofrece á la perpetua emulación de su discípulo el Juicio final de la Sixtina:

«No pienses descubrirle en otra cosa,
Aunque industria acrecientes y cuidado,
Que en aquella excelente obra espantosa
Mayor de cuantas se han jamás pintado,
Que hizo el Buonarota de su mano
Divina, en el Etrusco Vaticano.»

La simetría que recomienda no es tampoco la de Alberto Durero, sino la de Miguel Ángel:

«Yo la vi, y observé en aquella fuente
De perenne saber, de do salieron
Nobles memorias de valiente mano,
Que ornan la alta Tarpeya y Vaticano.»

Pero á esto y á la hermosísima descripción de los instrumentos, y á algunas leves consideraciones sobre la perspectiva y el escorzo, se reduce la parte conservada del tratado, que ciertamente enseña poco, aunque admire por el arte divino con que lo ennoblece todo. ¿Quién olvida aquella descripción de la concha de los colores:

«Sea argentada concha, do el tesoro
Creció del mar en el extremo seno
La que guarde el carmín y guarde el oro,
El verde, el blanco y el azul sereno:
Un ancho vaso de metal sonoro
De frescas ondas transparentes lleno,
Do molidos al olio en blando frío
Del calor los defiende y del estío?»

¿Ó aquellos otros versos acerca de la cuadrícula:

«Y luego mirarás por dónde pasa
Cierto el contorno de la bella idea,
De rincón en rincón, de casa en casa,
De aquella red que contrapuesta sea?»

Los escritos en prosa de Céspedes (todos incompletos), se refieren más bien á la historia que á la teoría del arte, pero nos autorizan á tener al insigne racionero por crítico estético de los de raza. Con dos rasguños, con cuatro palabras gráficas y expresivas, describe y juzga una obra de arte, y á veces estas palabras no son indignas de la grandeza de los objetos. Interrogado por el sabio orientalista Pedro de Valencia sobre la misma cuestión que tanto preocupó á don Felipe de Guevara, Céspedes, con más pruden-

cia que él, como quien sentía la grandeza de los artistas contemporáneos suyos, se guarda muy mucho de fallar el pleito en favor del arte antiguo, limitándose á decir que «vamos muy á peligro de errar, comparando y cotejando las obras que no vemos con las que hemos visto de los pintores de este siglo.» Prescindiendo, pues, de las obras de arte, que no viven más que en las páginas de Plinio, trata de caracterizar las maravillas del Renacimiento, que él propio vió en Italia, y que conservaba vivas en su memoria. Para ensalzar á Miguel Ángel se le ocurren siempre magníficas palabras: en una parte dice de él que «en ciencia de músculos y proporciones humanas lleva muchos pasos de ventaja á los antiguos,» y que hinchó y perfeccionó toda la capacidad de las artes: en otro le compara con Píndaro, á quien Céspedes tenía muy especial devoción, reconociendo y venerando en él el atributo de la grandeza. De Rafael pondera la «modestia virginal y divinidad en rostros humanos, ternura grande en los niños, el donaire en las mujeres, hábitos, trajes y ornatos *con cierta simplicísima hermosura*» y el haber añadido á la pintura, «juntamente con el crecimiento del dibujo, la mayor gracia que jamás se había visto y creo no se verá», y al incendio del Borgo llama «divina cosa.» De Masaccio escribe que «fué el primero entre nuestros mayores que procuró engrandecer aquella débil manera de entonces;» y lejos de mostrar encono contra el arte de la Edad-Media, aunque tache de «ridículas y mal asentadas» sus

figuras, parece como que se complace en traer á la memoria estos oscuros principios de aquella obra humana, subida después á tanta alteza, reconociendo con amplio espíritu que se adelanta casi dos siglos á la crítica de su tiempo, «que sin duda se acabara del todo la pintura, si la religión cristiana no la hubiera sustentado de cualquiera manera que fuese.» Céspedes busca afanoso la cuna y las primeras muestras del arte cristiano porque (como él dice con frase bellísima) «con más brío comienza á salir una planta del suelo, aunque sea una hojita sola, que cuando se va secando, aunque esté cargada de hojas.» Siente *harto dolor* en que por renovar el pórtico del Vaticano se destruyan pinturas bizantinas, y confiesa que, teniendo devoción particular á una rudísima imagen de Santa María de Transtevere, dolióse muy amargamente el día en que la encontró blanqueada. Reverencia y besa las santas y antiquísimas paredes de las iglesias mozárabes de Córdoba, y reconoce que «esta suerte de pintura, aunque tan grosera é inculca, parece que todavía eran las cenizas, de donde había de salir la hermosísima fénix, que después brilló con tanto esplendor y riqueza, dissipando las cerradas tinieblas.... De estos principios, aunque flacos, subió la grandeza de este arte á la cumbre, que en nuestros tiempos se ha visto.»

En el discurso llamado inexactamente *Sobre el templo de Salomón*, Céspedes, para indagar el origen de la columna corintia, que, en su concepto, es la palma rodeada y *astringida* de las

cuerdas, rechaza racionalmente la leyenda de la hija del alfarero de Sicione, y busca (lo mismo que los eruditos de hoy) la cuna de la arquitectura en Oriente, y principalmente entre los asirios, reduciendo á su justo valor el testimonio de Vitrubio, que «solamente observó la manera de los griegos, ó no vió los edificios donde estaban puestas las columnas, ó no entendió el modo de sacarlas torcidas.»

Nunca se siente mejor todo el precio de la elegante brevedad de Céspedes que cuando se pasa de sus fragmentos á los libros de arte, que en número relativamente mayor que hasta entonces produjo el siglo xvii. Muchos de ellos versan sobre la cuestión de si la pintura debe ó no contar-se entre las artes liberales. Semejante controversia, cuyo solo enunciado nos parece hoy un absurdo, y que ni aun como tema de declamación podría admitirse en el aula de un dómine pedante, implicaba cierta gravedad para los artistas del tiempo de Felipe IV, puesto que llevaba consigo el pagar ó no pagar pesadísimas alcabalas, de las que (según el espíritu quijotesco del tiempo, bastante por sí solo para matar toda actividad industrial en España) pesaban sobre el trabajo mecánico, haciéndole casi imposible, amén de cerrar á sus honrados cultivadores el camino para ciertos honores y dignidades. ¡Hubo caballeros de Santiago que se escandalizaron de que su insignia ornase el pecho de Velázquez! Y es de ver, en las pruebas que hizo para su hábito, con cuánta solicitud se trata de inquirir si había pintado

ó no por dineros, y si tenía tienda ó público obrador: ¡pecado verdaderamente nefando, según las ideas de entonces! Á los ojos de tales gentes lo que realizaba á Velázquez no era el título de grande artista, sino el de «apossentador y ayuda de cámara de S. M.»

Cuando tal espíritu dominaba, claro es que merecieron bien de la cultura los que, oponiéndose al torrente, trataron de probar con razones filosóficas y jurídicas la nobleza del arte de la pintura, dilatándose con este motivo en la ponderación de sus efectos, y penetrando, aunque por incidencia, en la noción misma del arte. El primero de los libros compuestos con tal objeto, parece haber sido la *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, publicada en 1600 por el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que merece más alabanza, por lo mismo que no era pintor ni pleiteaba en causa propia, como tampoco el jurisconsulto don Juan de Butrón, autor de los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*¹, que, aparte de la bondad de su asunto,

¹ *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es Liberal y Noble de todos derechos. De D. Juan de Butrón, Professor de ambos derechos. A. D. Fernando de la Hoz, Gentil-hombre de la casa de su Magestad. Con licencia, en Madrid, por Luis Sánchez, Impresor del Rey N. S.* (Este frontis, grabado por Schorquens, precede á la portada, que dice casi lo mismo, con estos aditamentos: después de *todos derechos*, «no inferior á las siete que comúnmente se reciben.» Después

son uno de los más pedantescos y farragosos alegatos, entre tantos como abortó la antigua literatura jurídica española. Butrón emprende probar «con la autoridad de Hipócrates y de Martín Lutero» (como diría graciosamente Moratín), que aunque los antiguos contaron sólo siete artes liberales, por acomodarse al número perfecto, no entendieron excluir del número ni á la Poesía «que participa de la *Gramática* y de la *Retórica*,» ni menos á la Pintura, que tiene parentesco, y al mismo tiempo emulación con todas las artes y ciencias, con la Historia, con la Filosofía y Razón de Estado, con la Dialéctica, con la Retórica, con la Aritmética, con la Geometría, con la Música, con la Astronomía, de donde se infiere que, dependiendo todas ellas de principios recíprocos, «la asimilación hace que tengan unos mismos privilegios el assimilante y el asimilado;» lo cual, además, se comprueba difusamente con la estimación que la pintura tuvo en Grecia, y entre los hebreos (?), con cánones de concilios, con haber sido Dios el primer dibujante del Tabernáculo, y después Moisés, con las pinturas de San Lucas, con haber hecho Julio César ciudadanos romanos á los profesores de las artes libe-

del nombre del impresor, el año 1626. Preliminares.—Tassa.—Suma del Privilegio.—Erratas.—Aprobación de Fr. Francisco Boyl.—Licencia.—Aprobación de Gil González de Ávila.—Dedicatoria.—Otra á los profesores y aficionados del Arte de la Pintura.—Silva del Maestro Valdivielso en alabanza del autor.—Tabla de los autores alegados.—Sumario de los discursos. 4.º, 17 hs. prls., 122 de texto y 18 de Tabla.

rales, con la noticia de Fabio *Pictor*, y, finalmente, con la recóndita verdad de que «la nobleza consiste en la virtud,» lo cual no sé cómo pueda compaginarse con el desatino, que en otra parte suelta el buen Butrón, de que «la nobleza se deslustra con ejercer oficios mecánicos, por donde los hijosdalgo que tienen boticas, lonjas ó tiendas, pierden la posesión de su nobleza con ellas.»

Análogas razones fueron expuestas en el pleito que Vicente Carducho y otros pintores sostuvieron en 1633, logrando sentencia favorable contra el fiscal de la real Hacienda ¹, que pretendía cobrarles alcabala de sus pinturas. En la información figuran los gloriosos nombres de Lope de Vega, Jáuregui y Valdivielso, al lado del erudito León Pinelo, del historiógrafo Vander-Hammen, amigo de Quevedo, y del predicador Juan Rodríguez de León: notable testimonio de la hermandad con que vivían entre nosotros las artes y las letras, favoreciéndose y honrándose mutuamente. León Pinelo y Butrón agotaron la controversia jurídica. El parecer de Jáuregui, que también se imprimió suelto, es el más notable de todos, aunque tiene algunas puerilidades, como el llamar á la pintura arte de ángeles, por haberla ejercitado los dos incomparables artífices *Miguel y Rafael*. Así como de paso, no deja de inculcar algunas ideas de estética idealista,

¹ Carducho imprimió el *Memorial informatorio* de este pleito al fin de sus *Diálogos de la pintura*.

con la gravedad del magisterio que él tenía entre sus contemporáneos. «El Arte no pretende sólo corpulencias, sino vidas y espíritus. Aquel gran pintor veneciano, Giorgione, aspiraba á tanto en la pintura, que toda su tristeza era mirar las cosas vivas, enojado que lo que él pintaba no tenía ningún espíritu, y cuando le alababan sus obras como admirables, decía con despecho que todo era nada, pues las figuras no respiraban y no se movían.... La Anatomía es más de la pintura que de los médicos, porque no la explica simplemente, si no con todas las variedades que trueca el movimiento de los miembros y sus acciones, y las que tocan á cada sujeto, según su edad, sexo ó estado, y según sus pasiones, donde la variación del dibujo no tiene límite, ni deja de ser comprensible.... El alma y vida de la pintura no consiste en hermosos colores, ni en otros materiales externos, sino en lo *íntimo del arte* y su inteligencia.»

Pero no bastó ni la generosa ayuda de los poetas, ni la sentencia ejecutoriada y firme de 1633, para impedir que, creciendo los apuros del Erario y la bancarota nacional durante los calamitosos reinados de Felipe IV y Carlos II, la Real Hacienda, que si andaba tibia y remisa en pagar, lo que es en cobrar era capaz de asirse á un clavo ardiendo, volviese á inquietar á los pintores con el terror de las alcabalas y del repartimiento de soldados, suscitándoles en 1677 nuevo pleito, que no llegó á sentenciarse, y del cual no alcanzaríamos noticia alguna, si no corriese

impresa, en libro de muy humilde título y muy sustancioso contenido, una declaración de don Pedro Calderón de la Barca, presentado como testigo por los pintores. Es una de las rarísimas muestras que tenemos de la prosa del gran dramaturgo, y han hecho muy mal sus biógrafos en prescindir de este discurso, si es que le han conocido, porque el título del libro en que está no convida ciertamente á buscarle allí¹. El estilo es muy de Calderón, enfático y conceptuoso. Declara que siempre tuvo natural inclinación á la pintura, y solicitó saber lo que de ella habían escrito los antiguos: «y hallé ser la pintura un casi remedo de las obras de Dios, y emulación de la naturaleza, pues no crió el poder divino cosa que ellano imíte, ni engendró la Providencia cosa que no retrate: y dejando el humano milagro de que en una lisa tabla representen sus primores con los claros y oscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno, es muy de reparar en que trascendiendo sus relieves de lo visible á lo no visible, no contento con sacar parecida la exterior superficie de todo el universo, elevó sus diseños á lo interior del ánimo, pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pe-

¹ Vid. *Cajón de sastre...* Nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho... Madrid, en la imprenta de Miguel Escribano, tomo iv, pp. 25 á 43. Nipho declara haber sacado este documento de la escribanía de Juan Mazón de Benavides.

queño), llegó su destreza aun á copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo....» ¿No nos parece oír en este trozo la noble, aunque algo amanerada entonación de los romances de sus comedias? El caballeresco poeta, tan rico de condiciones pictóricas como sensible al halago de los colores y de las formas, considera la pintura, no ya sólo como arte liberal, sino como *Arte de las artes, que á todas las domina, sirviéndose de todas*, y lo prueba por razones más especiosas que científicas, buenas en una comedia, más bien que para escritas en los protocolos de una escribanía. «Á la gramática.... la tributa las concordancias con que se avienen sus matices en la mezclada unión de sus colores: puesto que el día que no distribyera lo blanco á la azucena, lo rojo al clavel y lo verde á sus hojas (y así en todo) cometiera solecismos en su callado idioma.... Si pinta batallas, enfervoriza á empresas; si incendios, atemoriza á horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas, deleita; si ruínas, lastima; si países, divierte; si jardines, recrea...., y, finalmente, si en reverentes simulacros nos pone á la vista aun los más arcanos Misterios de la Fe, ¿qué dormido corazón no despierta al silencioso ruído del culto, de la reverencia y del respeto?.... Contribuyendo á la Pintura la Gramática, sus concordancias; la Dialéctica, sus consecuencias; la Retórica, sus persuasiones; la Poesía, sus inventivas; sus ener-

gías, la Oratoria; la Aritmética, sus números; la Música, sus consonancias; la Simetría, sus medidas; la Arquitectura, sus niveles; la Escultura, sus bultos; la Perspectiva y Óptica, sus aumentos y disminuciones, y finalmente la Astronomía y Astrología, sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que número transcendente de todas las artes sea la principal que comprende á todas? » Calderón transporta á la Pintura la idea del número transcendente, que los músicos aplicaban á su arte cuando más querían encarecerla. Palomino repetía, á principios del siglo XVIII, que « si la pintura estuviese conmemorada entre las siete artes liberales, se la hiciera manifiesto agravio, porque de este modo sería sólo una de ellas, siendo, como es, un *compendio de todas*. » Estaba encontrado el modo de salvar la dificultad de la omisión de la Pintura entre las artes liberales, dificultad grave para unos hombres que daban tan despótico valor á la tradición y á la autoridad. La Pintura no era ninguna arte de las siete, por lo mismo que era una *forma gráfica* aplicable á todas.

Un pintor florentino, trasladado desde su infancia á España, y modificado por el realismo peninsular, hombre piadoso y bien intencionado, fecundísimo productor de cuadros ascéticos, en que no se advierten cualidades de orden superior, pero sí extraordinaria soltura de mano, apacible devoción y aptitudes para comprender el espíritu leyendario, había impreso en 1633

unos *Diálogos de la pintura*¹, muy apreciados entre los bibliófilos por su escasez en el mercado, y entre los amigos de las Bellas Artes por las noticias que nos da de algunas colecciones de su tiempo luego dolorosamente deshechas, de al-

¹ *Diálogos de la pintura, su defensa...., definición, modos y diferencias... Por Vincencio Carducho.... Siguiense á los Diálogos, Informaciones y pareceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras. Impreso con licencia por Francisco Martínez. Año de 1633. En Madrid. 4.º* Portada grabada, 8 hs. prls., 229 foliadas, 11 de Tabla y una de colofón. Láminas en madera al principio de cada diálogo.

—*Diálogos de la Pintura, por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió á la estampa su autor en 1633, en la que se reproducen en facsimile todas sus láminas: dirigela D. G. Cruzada Villamil. Madrid, 1865, imp. de Manuel Galiano. 4.º, 542 pp.* (Biblioteca de *El Arte en España*.)

La vida artística de Carducho ha sido escrita por Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, y con más extensión por el Sr. Cruzada Villamil en unos artículos de *El Arte en España*.

Los preliminares de los *Diálogos* son: Dedicatoria al Rey.—Aprobación del Obispo de Siria Fr. Micael Avellán.—Licencia del Ordinario.—Aprobación de Julio César Firrufino, catedrático de Matemáticas y Artillería por Su Majestad.—Suma de Privilegio.—Tasa.—Disticos latinos del Maestro Juan Fernández de Ayuso, cura de San Miguel de Escalona.—Silva del Maestro Valdiviuelso (que parece que tenía la especialidad de encomiar todos los libros de arte).—Prólogo á los lectores.

El diálogo es siempre entre un *Maestro* y un *Discípulo*.

Nótese estas palabras de Carducho en el *Prohemio*: «Mi natural patria es la nobilísima ciudad de Florencia, cabeza de la Toscana, y por tantos títulos ilustre en el mundo; pero como mi educación desde los primeros años haya sido en España, y particularmente en la corte de nuestros católicos Monarcas... si allí es la patria donde mejor sucede lo necesario á la vida, justamente me juzgo por natural de Madrid.»

gunos cuadros perdidos, y de tal cuál artista español, aunque muy pocos. El estilo es fácil y llano, si bien afeado de incorrecciones é italianismos, que debieron pegársele al autor, no de su origen, puesto que tan niño vino á España, sino de la frecuente lectura de los preceptistas toscanos. En la exposición no sigue el mejor orden, puesto que destina el primer diálogo á la enumeración de las principales obras de pintura y escultura que se admiran en Italia, formando una especie de guía del viajero que quiera visitarlas; el segundo, á los orígenes, pérdida y restauración del arte de la pintura, y á encarecer su estimación, nobleza y dificultad; el tercero, á la definición y esencia de la pintura, y sus diferencias; el cuarto, á la distinción de la pintura teórica y práctica, á la imitación del natural, y á las relaciones entre la pintura y la poesía; el quinto, al modo de juzgar las pinturas, á la perspectiva, al dibujo y al colorido; el sexto, á las diferencias de los modos de pintar y á la preeminencia entre la pintura y la escultura; el sétimo, al decoro de la pintura sagrada; el último, á resumir en una especie de tabla sinóptica los nombres técnicos y ciertos principios de fisonomía y simetría, terminando con el estado actual de la pintura en España. Para realzar su libro, acudió Carducho á sus amigos poetas, que tan bien le habían asistido en el pleito de la alcabala, y coronó cada uno de los diálogos con versos de Lope, Valdivielso, el P. Niseno (que hasta en el púlpito persiguió á Quevedo), el judaizante Mi-

guel de Silveira, el caballero santiaguista D. Antonio de Herrera Manrique, el seco y adusto Francisco López de Zárate, y el acólito de Lope doctor Juan Pérez de Montalbán. Estos versos no son lo menos curioso del libro, sobre todo por el espíritu idealista y platónico que en ellos domina, y que era el modo *oficial* de pensar de aquel tiempo, aun en las escuelas más naturalistas. Es verdad que Valdivielso contempla

«La verdad admirada

De verse, cuando al lino la traduces,
En el rasgo menor ejecutada;»

pero esta verdad es la verdad metafísica, la verdad de la idea, puesto que, según lo explica el doctor Miguel de Silveira, lo ideal vence á lo real, y el arte á la naturaleza misma:

«Que por modo fecundo,
Es el alma común que informa el mundo.

.....

Vencerla te contemplo,
Pues viendo la deidad de tus pinceles,
Introducir desea
Forma vital en tu divina Idea.»

En opinión de Lope, la mayor excelencia de la pintura consiste en dar

«Cuerpo visible á la incorpórea esencia,»

vistiendo de hermosura á la purísima sustancia intelectual;

«Y si hubiera más alto que los cielos
Lugar que penetraras,
Los zafiros rasgando de sus velos,
Al sol por sombra de tus pies dejaras.»