

PEDRO AULLÓN DE HARO

(Ed.)

Teoría del Humanismo

VOLUMEN V

CONCEPCIÓN BRU RONDA – VICENTE CARRERES – DAVID CASTRO DE CASTRO –
MIGUEL CATALÁN – JOSÉ M^a ESTEVE FAUBEL – ELENA GALLEGO MOYA –
J. GARCÍA GIBERT – CARMEN GONZÁLEZ ROYO – M^a VICTORIA JÁTIMA MIRALLES –
ENRIQUE LLOBET LLEÓ – GREGORIO MARAÑÓN – RAFFAELE MELLACE –
MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO – CARLOS MÍNGUEZ – M^a TERESA DEL OLMO –
JAVIER PORTÚS – ASUNCIÓN RALLO GRUSS – ANTONIO RIVERA GARCÍA –
BELÉN ROSA DE GEA – EUSTAQUIO SÁNCHEZ SALOR –
RANIERI VARESE – FEDERICA VERATELLI



EDITORIAL  *Verbum*

IN MEMORIAM
JUAN ANDRÉS (Planes, Alicante, 1740 - Roma, 1817)

© P. Aullón de Haro y los Autores, 2010
© Editorial Verbum, S. L., 2010
Eguilaz, 6, 2º Dcha. 28010 Madrid
Apartado Postal 10.084. 28080 Madrid
Teléf.: 91 446 88 41 – Telefax: 91 594 45 59
e-mail: verbum@telefonica.net
www.verbumeditorial.com
I.S.B.N. (O.C.): 978-84-7962-488-0
I.S.B.N. (T. V): 978-84-7962-493-4
Depósito Legal: SE-7985-2010
Diseño de cubierta: Pérez Fabo
Fotocomposición: Origen Gráfico, S.L.
Printed in Spain / Impreso en España por
PUBLIDISA

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

SOBRE LA CRÍTICA ARTÍSTICA EN LA ANTIGÜEDAD Y EL RENACIMIENTO

MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO*
(Ed. de Javier García Gibert)

I

La crítica artística, en cualquiera de sus manifestaciones, es tan antigua como el arte. Aparece más o menos oscura en la mente del contemplador, es una expansión del sentimiento estético que se interroga a sí mismo.

* N. del Ed.: Extraemos el texto del volumen XII de la Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Tomo VII, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1942, pp. 145-156). El texto forma parte del largo Discurso –recogido en la citada edición (pp. 141-207) bajo el título *Tratadistas de bellas artes del Renacimiento español*– que preparó Marcelino Menéndez Pelayo con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (y que pronunció –obviamente resumido– el 31 de Marzo de 1901), en lo que suponía la cuarta investidura académica de don Marcelino, que ya había ingresado en la Real Academia de la Lengua (1881), la de la Historia (1883) y la de las Ciencias Morales y Políticas (1891). El fragmento que seleccionamos pertenece a la parte introductoria de aquel Discurso, cuyo cuerpo principal estaba dedicado a los tratadistas españoles de arte en el siglo XVI (Diego de Sagredo, Francisco de Holanda, Felipe de Guevara, Pablo de Céspedes, Juan de Arfe, Ambrosio de Morales, fray José de Sigüenza...), con breves menciones a los de los dos siglos siguientes (Carducho, Pacheco, Jussepe Martínez y Antonio Palomino) y una sumaria coda final sobre el pensamiento estético europeo en la última centuria. Menéndez Pelayo ya había publicado sobre estos temas, y para la mayor parte de su Discurso recoge y organiza los antiguos materiales. En diversos capítulos de los tomos II y III de su *Historia de las ideas estéticas en España* (edición del CSIC, Madrid, 1940, por la que citaremos en nuestras notas: en lo sucesivo, HIEE) el erudito santanderino se había referido a los tratadistas y preceptistas españoles de los siglos XVI al XVIII en lo relativo a las bellas artes, no sólo pictóricas, sino también arquitectónicas, escultóricas y musicales. La materia central, en concreto, del presente Discurso había sido abordada en el capítulo XI del Tomo II, y fue publicada originalmente en el año 1884, en el segundo volumen de la edición de la obra que fue apareciendo desde 1883 a 1891 (con sucesivas reediciones ampliadas en los años siguientes) en la Colección de Escritores Castellanos. Pero la parte preliminar del Discurso que aquí trasladamos supuso una elaboración de Menéndez Pelayo que no figuraba en el texto original de esa Colección. Buena parte de lo relativo a las referencias clásicas sobre las bellas artes fue añadido posteriormente en las largas notas que jalonan algunos capítulos del Tomo I de la HIEE, en la mencionada edición del CSIC (véanse páginas 78 a 90 y 136 a 141).

Ya el antiquísimo pintor Apolodoro, de quien dice Plinio que abrió las puertas del arte, componía versos satíricos contra su émulo triunfante Zéuxis Heracleota. Las tradiciones algo pueriles que Plinio consigna sobre el certamen o competencia entre el mismo Zéuxis y Parrasio, arguyen un estado rudimentario de crítica, en que se concedía el principal valor a la fidelidad de la reproducción material. Pero los verdaderos orígenes de la enseñanza técnica parece que han de buscarse en aquella primera escuela pública del arte *graphica*, establecida en Sicione por autoridad y consejo de Pamphilo, maestro de Apeles, con el carácter de obligatoria para todos los hijos de familias ingenuas^{1*}. Sabemos, por testimonio de Aristóteles en su *Política* (VIII, 3), que esta enseñanza no se limitaba a los elementos del dibujo, sino que tenía algún carácter estético, puesto que daba reglas para juzgar las obras de las bellas artes. Más eficaz debió de ser, sin embargo, la educación que se recibía en las plazas y en los pórticos, en el Pecile y en el Cerámico, poblados de obras maestras, habitados por un pueblo de estatuas; y en las oficinas de los artistas mismos, donde pasaban sin duda pláticas de filósofos, de sofistas y de conocedores, de las cuales logramos un trasunto en las que Xenofonte refiere como tenidas por Sócrates en el taller del escultor Cliton y en el del pintor Parrasio^{**}. Sabemos, por testimonio de Plinio, que existieron nume-

En la edición del texto hemos subsanado las pocas erratas de la edición del CSIC de 1942, y hemos ajustado la presencia de tildes a la norma actual. Consignamos en números las escasas notas de Menéndez Pelayo (traduciendo sus citas latinas), y añadimos otras, indicadas en el texto por asteriscos, que consideramos imprescindibles para contextualizar hermenéuticamente el texto del erudito santanderino.

¹ *Et huius (Pamphili) auctoritate effectum est Sycione primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium.* (Plin.: *Nat. Hist.*, lib. XXXV).

* Al referirse a “familias ingenuas”, Menéndez Pelayo utiliza el adjetivo ateniéndose al significado original latino, hoy ya en desuso en castellano, que se refiere a la condición de ciudadanos libres de nacimiento. Adjuntamos la traducción del texto: “Debido al prestigio de éste (Pamphilo), se logró que, primero en Sicione y luego en toda Grecia, los niños nacidos libres fueran enseñados ante todo en el arte del diseño (dibujo), esto es, en pintura en madera, y que esta materia fuera incluida en el primer grado de las artes liberales.” (La cita pertenece al cap. 36,8 del libro XXXV).

** Alude Menéndez Pelayo a un pasaje de Jenofonte (*Memorabilia* III, 10) donde el filósofo conversa sucesivamente con el pintor y el escultor, demostrándoles que su arte no es, como ellos explican ingenuamente, una mera copia de la exterioridad de los cuerpos, sino que el artista también es capaz de representar la invisible “disposición del alma”, reflejada en el rostro o la acción gestual de sus modelos.

rosas obras preceptivas, *sobre la pintura, sobre la simetría, sobre los colores*, debidas algunas a pintores muy célebres como Apeles, Protógenes y Euphranor. Y el mismo compilador latino, inapreciable en esta parte, a pesar de su sequedad y falta de inteligencia artística, nos ha conservado algunas de las ideas de estos antiquísimos preceptistas. Así, por ejemplo, nos deja entrever que Antígono y Xenócrates comprendieron profundamente el valor estético y de la línea² y que Euphranor y Apeles concedieron grande espacio a las observaciones sobre el color. Pero todo esto se ha perdido, y nada nos queda de la antigüedad, en lo tocante a doctrinas sobre las artes plásticas, que ni remotamente equivalga a los grandes monumentos de preceptiva literaria que perpetúan, a través de las generaciones y de las escuelas más diversas, el pensamiento inmortal de Aristóteles, la espléndida retórica de Cicerón, la viva y genial intuición poética de Horacio. Aun la arquitectura ha sido más feliz que sus hermanas, pues al fin conserva la vasta compilación de Vitruvio, que si ya no tiene, como en el Renacimiento tuvo, el valor de un código artístico, puesto que la confrontación con los monumentos antiguos ha menguado mucho la autoridad de sus decantados cánones, todavía merece respeto como fuente histórica, por ser el único manual de su especie que nos resta de la antigüedad, y porque nos comunica, aunque sea de una manera oscura e imperfectísima, la tradición de los procedimientos de los arquitectos antiguos, tal como estaban consignados en una numerosa literatura que totalmente ha perecido.

Pero a falta de tratados técnicos de pintura y escultura, no puede desatenderse otro género de libros, en que la crítica artística se mostró de un modo más popular y menos sistemático, y que son fehaciente testimonio de la unión fecunda y estrechísima que ligó en la antigüedad las diversas manifestaciones de la belleza, unión que, por lo tocante a la literatura, se perdió de todo punto en los tiempos medios, y no volvió a lograrse hasta los días fe-

² *Haec est in pictura summa sublimitas. Corpora, enim pingere et media rerum est quidem magni operis: sed in quo multi gloriam tulerunt. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se; ostendatque enim quae occultat.* * N. del E.: Traducimos el texto: "Esto es lo más sublime en pintura. Pintar cuerpos y la parte central de las cosas es sin duda propio de una gran obra, pero en esto muchos alcanzaron la gloria. Hacer los contornos de los cuerpos, y encerrar el límite de una pintura que se ha diseñado, eso es raro en el éxito del arte. El mismo contorno se debe rodear, en efecto, y se debe diseñar de manera que prometa otras cosas después de ella y muestre aquello que oculta".

lices del Renacimiento. La descripción de objetos artísticos, comúnmente ficticios, pero no imposibles, es muy antigua en la poesía griega, y aun puede decirse que se remonta a su fuente épica, con el *escudo de Aquiles* en la *Iliada*, y el *escudo de Heracles* atribuido a Hesíodo*. Pero lo que había sido, en esta poesía primitiva, símbolo admirable del trabajo humano estética y libremente realizado, se convirtió en alarde de artificiosa y elegante destreza en las pequeñas composiciones tan hábilmente cinceladas, de los poetas alejandrinos, de los bucólicos sicilianos Teócrito y Mosco, en las oditas del falso Anacreonte y en otros líricos menores que intentaban rivalizar con el gusto amanerado de los estatuarios, de los pintores y de los artífices de bajorrelieves, de quienes recibían, y a quienes prestaban, alternativamente, su inspiración tibia e ingeniosa “*spirantia mollius aera*”. La *Antología* griega está enteramente atestada de cestillas, copas y dísticos. Llega una época en que las estatuas y los cuadros van acompañados siempre de inscripciones métricas, de verdaderos *epigramas*, que revelan muchas veces un gusto sutil y refinado, y suplen quizá con ventaja la pérdida de los tratados doctrinales. En aquella colección se encuentran celebrados innumerables veces, y por diversos poetas, los mármoles y las tablas que la antigüedad admiró más: *la Vaca* de Myron, *la Venus Cnidia* de Praxiteles, *la Venus Anadiomena* de Apeles, *el Filoctetes* de Parrasio.

Simultáneamente con la crítica de los poetas aparece la de los *periegetas* y la de los sofistas. Llamó la antigüedad *periegetas*, no sólo a los viajeros geó-

* Perspicacia, del todo literaria, ésta de don Marcelino al traer a colación estas dos referencias. La representación de imágenes en el “escudo de Heracles”, hecho por Hefesto, pertenece a un fragmento épico en griego antiguo que fue atribuido originalmente a Hesíodo, pero que probablemente fue escrito algo más tarde (tal vez en el siglo VI a. de C.), imitando el estilo de Homero. Éste, en el canto XVIII de la *Iliada*, había llevado a cabo una soberbia y minuciosa descripción del escudo de Aquiles, también fabricado por Hefesto, donde, a lo largo de más de cien versos, el vate griego nos ofrece un microcosmos realista y un auténtico fresco de vida popular, describiendo las imágenes esculpidas por el divino forjador del hierro. El estro creador de Homero dimensiona esas imágenes literariamente, pero es muy probable que una parte de ellas estén inspiradas en la pintura de las ánforas y vasijas de la época, y no cabe duda de que el romántico Keats tuvo muy presente este pasaje homérico al componer su célebre *Oda a una urna griega*, “donde respira el aliento de la antigüedad”, como escribió el propio Menéndez Pelayo en las líneas que dedica al poeta inglés en su *Historia de las ideas estéticas* (ed. cit., T. IV, p. 380). Al introducir la referencia al escudo de Aquiles, Menéndez Pelayo hace honor, por otra parte, a su formación clásica, pues como recordaba Lessing en su *Laoconte* (XVIII) ese célebre pasaje homérico “es la causa principal, por la que Homero fuese considerado, desde la Antigüedad misma, como un maestro en pintura”.

grafos, sino muy especialmente a los viajeros arqueólogos o *dilettanti* de arqueología, que ahora decimos *excursionistas*. El interesantísimo viaje artístico de Pausanias es hoy para nosotros la única muestra de este género de literatura; pero hubo otras, señaladamente los libros de Polemón, que, a juzgar por los considerables fragmentos que de ellos restan³, debían de tener, con más juicio propio y mejor estilo, el mismo encanto de curiosidad que tienen los de Pausanias, a quien puede llamarse anticuario, mitólogo, *cicerone*, cualquier cosa, menos crítico. ¡Así y todo, cuánto vale para nosotros su abundancia de detalles precisos y positivos sobre grandes monumentos de arte que hoy sólo viven en sus imperfectas descripciones! ¡Cuánto más debemos estimarla y agradecerla que toda la vana locuacidad de los retóricos, juzgando obras que acaso no habían tenido ser más que en su fantasía declamatoria!

Extinguido el grande arte pictórico, cuya última muestra parece haber sido, en tiempo de Julio César, la *Medea* de Timomaco, creció el número de aficionados y coleccionistas, al mismo paso que la producción de obras maestras se extinguía, ahogada por la corrupción del gusto y por el lujo brutal del Imperio. Multiplicáronse las galerías particulares de mármoles y de cuadros; el furor de la *colección* llegó a despojar hasta los templos en obsequio de los gustos caprichosos de Tiberio, de Calígula, de Nerón y de Adriano: nacieron en una u otra forma los panteones del arte llamados *museos*, que las grandes épocas artísticas no han conocido nunca; y la curiosidad insaciable y móvil, el *dilettantismo* alambicado, el ansia de goces nuevos, y a veces más sensuales que estéticos, propia de las sociedades caducas, puso en moda los géneros y escuelas más diversos, desde las pequeñas tablas realistas de Pireico hasta las grandiosas reliquias del arte arcaico. Al mismo tiempo, la literatura, entregada a las hábiles manos de retóricos y sofistas, faltos de fe en todo ideal, pero aventajadísimos en los raros y exquisitos primores de la expresión, intentó, en medio del agotamiento de todos los temas y recursos, rivalizar con la pintura, precisamente cuando la pintura había muerto; pintar con palabras, y producir, mediante artificiosa selección y combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas. Nació entonces, ni más ni menos que la hemos visto renacer en nuestros días, una escuela entera de escritores pintorescos y coloristas que, materializando la frase y sometiendo a violentas contorsiones la lengua griega y la latina, logran a veces

³ Véanse en la colección de C. Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, vol. III. (pp. 108-148), precedidos de una sabia disertación de Preller.

invenciones ingeniosas, creando un estilo nuevo, que no carecería de picante sabor para el estragado paladar de nuestros contemporáneos*.

Uno de los géneros que más convidaban al impresionismo de los sofistas y a la temeraria competencia de la palabra con el color y con la línea, era la crítica o más bien la descripción de cuadros y estatuas. El peligro era menor cuando se trataba de describir objetos de arte que realmente existían, y cuando la impresión era profunda y sincera, como lo fue en Luciano al interpretar el cuadro de Aetión, que representaba las bodas de Alejandro y Roxana; o en la descripción, no ya graciosa, sino bella, de un cuadro de Zéuxis, que representaba a la hembra del Centauro amamantando a sus pequeñuelos. Como lo fue, sobre todo en Dión Crisóstomo,

* Este salto repentino a la literatura contemporánea no sorprende al lector habitual de Menéndez Pelayo, que a menudo establece arcos voltaicos que relacionan –e iluminan– su materia de estudio con las más diversas referencias espaciales y temporales. En este caso el erudito santanderino vincula el manierismo diletante y el sensualismo esteticista del arte y la literatura greco-romano de los primeros siglos con el llamado “decadentismo” de la literatura y el arte de su tiempo, que se encarnaba sobre todo en la cultura francesa. No es difícil imaginar que son movimientos como el parnasianismo y el simbolismo a los que don Marcelino está aludiendo. Al referirse a ese prurito tardo-clásico de “pintar con palabras, y producir, mediante artificiosa selección y combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas”, está pensando concretamente –como revela una frase añadida en la versión en nota en la HIEE (T. I, p. 86)– en el francés Théophile Gautier, del que había afirmado en otro lugar de la obra (V, pp. 449-450) que representaba una “literatura pictórica en prosa y en verso” y que su vocación “fue la de pintor antes que la de poeta”, produciendo una “poesía deslumbradora de color, luchando con el pincel, y dando la sensación de las cosas materiales como si se viesan y se palpasen, sin más objeto que la sensación misma, sin intervención alguna de idea ni de sentimiento”. Pero también bajo ese anhelo de “pintar con palabras” podía caber toda la poesía que vendría inmediatamente después: esa imaginación poética de Baudelaire presidida por la sinestesia, que nos introduce en un universo lírico donde “les parfums, les couleurs et les sons se répondent”, como dice en su soneto “Correspondances”; el asociacionismo lírico de Rimbaud, que asignó colores a los sonidos de las vocales en otro célebre soneto; o el hermético esteticismo de Mallarmé, con su sensualismo eufónico y colorista. Estas sugerencias que nos proporciona la lectura de Menéndez Pelayo son siempre aprovechables y esclarecedoras, aun por encima de sus opiniones personales, que en este caso se concretan en esa mención inequívoca al “estragado paladar de nuestros contemporáneos”. Ciertamente, su opinión de conjunto sobre la literatura francesa de su tiempo, que marcaba la pauta en toda Europa, no era nada halagüeña: en una carta a su gran amigo Juan Valera (16-X-1886) lamentaba, por ejemplo, que estuviera totalmente ayuna de sólidas bases éticas y metafísicas, lo cual se traducía en “la ausencia de todo entusiasmo sano y sincero, sustituidos por un vano *dilettantismo* artístico, por un estéril trabajo de retórica y de estilo”.

cuando en su oración *Olímpica* puso en boca de Fidias su propia estética, estableciendo muchos siglos antes que Lessing la diferencia capital entre las artes plásticas y la poesía, entre la imitación de una forma sola y de un solo momento, y la imitación de formas varias y fugitivas, en reposo o en movimiento*. Otra teoría de las más célebres de Lessing, la del desnudo estatuario, se encuentra ya en germen en este pasaje de los *Icones* de Filóstrato (I, 29): “Los Lidios y los demás bárbaros, encerrando la hermosura del cuerpo entre vestiduras, piden a los tejidos un ornato que debían pedir a la naturaleza”.

La profundidad de la inteligencia poética y el brillo de la representación artística son condiciones que nadie, sin injusticia, puede desconocer en este célebre libro de las *Imágenes* de Filóstrato, compuesto en los primeros años del siglo III de nuestra era, con apariencias de catálogo descriptivo de una galería de cuadros que poseía en Nápoles un aficionado amigo del

* Para valorar la apreciación de Menéndez Pelayo ha de hacerse referencia al interesante planteamiento de este diálogo. Dión nos presenta al escultor Fidias conducido por un demandante ante un tribunal (que representa a toda Grecia) para inquirir si su estatua de Zeus está representada con la forma y la dignidad propias del caso. El demandante, en otras palabras, le ha encausado para que justifique que la imagen propuesta es la “verdadera” del dios, algo ciertamente delicado por la trascendencia que supone proponer esa imagen para todo el pueblo heleno. Fidias se ve obligado a reflexionar sobre las fuentes creativas de su trabajo, una de las cuales es, obviamente la tradición literaria, aunque queda claro a lo largo del diálogo que el poeta y el artista plástico deben alcanzar ese mismo fin de la representación divina, pero que sus materiales y procedimientos no son los mismos. Este aspecto le permite a Menéndez Pelayo considerar este texto como precedente de las celeberrimas reflexiones de Lessing en su *Laoconte*, al distinguir entre un arte espacial (como la escultura y la pintura) y un arte temporal (como la poesía o la literatura), y las diferencias específicas entre el arte del literato y el del artista plástico, que deben lidiar con problemas distintos y buscar soluciones también diferentes. En la referencia que se hace en el texto a continuación sobre el “desnudo estatuario” alude Menéndez Pelayo al capítulo V del *Laoconte*. Allí Lessing compara el relato de la horrible muerte del sacerdote troyano narrada por Virgilio (*Eneida* II, vs. 199-224) con el grupo escultórico clásico del siglo I a. de C., y argumenta la desnudez escultórica frente a las presencia de los vestidos en el relato virgiliano. En la descripción de Virgilio las vestiduras sacerdotales no amenguan la expresividad dramática del fragmento ni nuestra capacidad para imaginar su dolor (“en el poeta el vestido no es tal vestido, nuestra imaginación ve a través de éste”), pero el escultor debe prescindir de ese elemento de decoro (o de verosimilitud) para potenciar con la desnudez, no sólo la belleza corporal de la figura, sino la expresión de sufrimiento del desgraciado, que puede percibirse en cada músculo y cada contracción de su cuerpo.

autor⁴. A grandes controversias ha dado ocasión este tratado, no menos que los demás de Filóstrato, concediéndole unos valor histórico, mientras que otros le relegaban a la categoría de los libros de pasatiempo y de los ejercicios retóricos, estimando las *Imágenes* como una novela artística, al modo que la *Vida de Apolonio de Tiana*, compuesta por el propio autor, es una novela filosófica. Y, sin embargo, no han faltado críticos de alto sentido estético y arqueológico, como Winckelmann, como Lessing, como Ennio Quirino Visconti, como el gran Goethe, que han admitido por legítimos los cuadros de Filóstrato. En cambio, otros le acusaban de confundir a cada momento las condiciones de la pintura con las de la poesía, imaginando asuntos que gráficamente son imposibles, y reuniendo en un mismo cuadro momentos diversos de una acción. La opinión más corriente y autorizada hoy se inclina a suponer que en el libro de Filóstrato hay una pequeña parte de verdad y de observación directa, y otra parte mucho mayor de ficción retórica; pero como es imposible deslindar con precisión ambos elementos, el testimonio de Filóstrato no alcanza más que un valor histórico muy relativo, y sólo puede ser alegado en último lugar y con todo género de precauciones.

Pero aparte de la curiosidad arqueológica, hay en el libro vislumbres de doctrina estética que no han sido inútiles para la especulación futura. El principio de la invención artística nadie entre los antiguos le expuso con más detención y claridad que Filóstrato, distinguiendo en ella dos grados, uno, del cual todos los hombres participan, y es la facultad creadora de imágenes que no salen fuera del espíritu, y otro peculiar de los artistas, que no imitan sólo con el ingenio, sino también con la mano. Pero el principio de la imitación no explica todo el arte. Filóstrato admite una facultad superior y *más sabia*, que llama el *demiurgo de la imitación*. Esta facultad es la fantasía artística. El artista que, como Fidias, quiere presentarnos la imagen de Zeus, es preciso que antes en su fantasía la haya visto, acompañada por el cielo, las horas y los astros, y el que pretenda hacer el simulacro de Palas Atenea, debe haber abarcado antes en su pensamiento la prudencia, la sabiduría y el ademán gallardo con que la diosa misma se lanzó del cerebro de Zeus. No hay efigie ni simulacro que pueda igualar las representaciones de la mente hu-

⁴ *Philostratorum et Callistrati opera recognovit Antonius Westermann... Parisiis, editore Ambrosio Firmino Didot, 1878.* Las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo, Filóstrato el Mozo y Calístrato, ocupan desde la página 338 a la 424.

mana. En una palabra: para Filóstrato, el ideal es inagotable*. Para Filóstrato, de quien lo tomó probablemente nuestro Céspedes, Dios era *el gran pintor del mundo*, así como para otro retórico llamado Himerio, Dios era *el gran sofista de los cielos*.

Sus observaciones técnicas son también dignas de aprecio. Aun concediendo (acorde con el general sentir de la estética antigua) notable superioridad y ventaja al dibujo sobre el color, no desdeña los atractivos de éste, ni es insensible al efecto de sus contrastes y armonías, y hasta comprende, o más bien adivina, la magia con que puede representarse el aire interpuesto (*καί τόν αἰθέρα ἐν ᾧ πάντα*).

Conforme a estas nociones artísticas procedió Filóstrato en la descripción o invención de sus cuadros, que para ser en todo sospechosos, no llevan nunca nombre de autor ni indicación de tiempo. Parece que el cuadro, caso de haber existido, no sirve más que de pretexto para aquella especie de desarrollo oratorio o más bien poético, para aquel ejercicio de clase que en los antiguos manuales retóricos, en Hermógenes, en Theón, en Aptonio, se designa con el nombre de *ecphrasis*, sección muy principal de los *progymnasmata*. Con menos ingenio, habilidad y gracia que Filóstrato le cultivaron otros retóricos, v. gr.: Libanio y Nicolás, de quienes quedan muchas descripciones de estatuas. Catorce describió Calístrato, cuyas *Ecphrases* suelen imprimirse con los *Icones* de Filóstrato. Pero el más celebrado de los imitadores de éste fue su descendiente, Filóstrato el joven, que añadió dieciocho cuadros a la galería de su deudo, con un proemio que encierra consideraciones teóricas no vulgares, e insiste sobre todo en la expresión moral y en la ley de dependencia armónica entre las proporciones del cuerpo y del espíritu, porque “un cuerpo monstruoso –dice– y falto de congruencia y simetría no es apto para expresar los movimientos de un alma templada y bien regida”. Las

* El “ideal” es aquí, obviamente, una novedosa proyección artística de la doctrina platónica de las Ideas. Menéndez Pelayo percibe agudamente la trascendencia de las reflexiones de Filóstrato en este sentido. Erwin Panofsky, que es quien mejor abordó este asunto en su célebre libro *Idea* de 1924, también ponderó el punto de inflexión que las opiniones de Filóstrato (que a la sazón flotaban, sin embargo, en el ambiente) supusieron para el desarrollo de una nueva teoría sobre la creación en las artes plásticas, una teoría que se apoyaba en la doctrina platónica para invalidar la propia concepción estética de Platón: su consideración del artista como un imitador de segundo grado, al copiar el engañoso mundo fenoménico, que es una mera sombra o reflejo del verdadero mundo de las ideas. Ahora el artista guarda en su propio espíritu una idea creadora, muy superior a la mera copia de la mostrenca realidad.

descripciones de este segundo Filóstrato son por todo extremo vulgares, e inferiores a su propia teoría y a los ejemplos de su antepasado.

La descripción de estatuas y cuadros llegó a ser una plaga en la literatura bizantina, especialmente en los novelistas, desde Aquiles Tacio en adelante, llegando al último punto de ridiculez en Eumatho, autor de las *Aventuras de Ismene e Ismenias*. La *Antología*, aun en sus partes más modernas, prosigue dando entrada a innumerables composiciones laudatorias de objetos artísticos, en las cuales todavía mostraron cierto ingenio Juliano Egipcio, Pablo el Silenciaro y Chrisodoro. Muchos de ellos celebran por igual monumentos paganos y cristianos, mostrando, al tratar de los primeros, cierto buen gusto tradicional, que suele faltarles al hablar de los segundos. Una de las más antiguas muestras críticas de arte cristiano es la descripción del cuadro de Santa Eufemia, hecha en una homilía por Asterio, obispo de Amasia. Pero el representante más notable de este género de crítica en la época bizantina es el sofista Coricio de Gaza, que vivía en tiempo de Justiniano. Sus obras, que han sido publicadas por Boissonade, no carecen de interés para la historia del arte, tanto por las consideraciones generales que el autor expone sobre las semejanzas y diferencias entre la pintura y la poesía, cuanto por sus minuciosas descripciones de algunos edificios cristianos y de las pinturas murales que los adornaban. Este género de literatura descriptiva, cada vez más decadente, logra portentosa longevidad en Bizancio. Todavía en el siglo XIV le vemos en Jorge Paquimeres y en Manuel Phile, y todavía a mediados del siglo XV el arte de Filóstrato encuentra un imitador cristiano no despreciable en el obispo de Efeso, Marco Eugénico, de quien se conservan seis *Icones*.

Esta longevidad pálida y triste, pero asombrosa por su duración, contrasta con el absoluto silencio del mundo latino*, donde, aun en los tiempos

* Tal vez sorprenda que, dentro del marco contextual de “ese absoluto silencio del mundo latino”, no aparezca en este lugar de la exposición de don Marcelino la célebre máxima “*ut pictura poesis*” de su amado Horacio (*Epistola ad pisones*, v. 361), que tanta repercusión iba a alcanzar entre los escritores y artistas del Renacimiento. La omisión es, a nuestro juicio, plenamente voluntaria, pues se podría hablar incluso de una verdadera militancia de Menéndez Pelayo contra la conversión en tópico preceptivo de esa frase horaciana, que sí menciona en los últimos compases de su Discurso, pero sólo para calificarla de “viejo sofisma” (p. 206). En la magnífica sección que don Marcelino dedica al análisis de la *Epistola ad pisones* de Horacio en el volumen I de la HIEE afirma que la máxima “*ut pictura poesis*” es una “comparación ligera de la poesía con la pintura, interpretada en sentido demasíadamente lato hasta los tiempos de Lessing, que marcó el primero los límites de ambas artes, y destruyó este vicioso tránsito” (p. 130, cursiva suya). Menéndez Pelayo a continuación exime a Horacio de toda

clásicos, apenas se habían escrito más páginas sobre las artes que algunas muy elegantes de Cicerón denunciando las depredaciones de Verres en Sicilia (*De Signis*), y las puramente eruditas de Plinio el naturalista (libros 34 a 47), que encierran un tratado de las artes plásticas y gráficas, con ocasión o pretexto de los metales, mármoles, colores y demás elementos que emplean. Nada hubo de original en este trabajo, que es una masa de extractos no bien coordinados; pero habiéndose perdido los libros griegos que consultó, los sustituye, aunque imperfectamente, a todos, y prosigue siendo la fuente casi única, y de todos modos la principal, para la historia de la pintura antigua. Su libro y el de Vitruvio fueron los dos grandes textos de la erudición artística en el Renacimiento; pero había entre los dos una diferencia capital. Vitruvio daba preceptos que, bien o mal entendidos, plagiados y comentados de mil modos, se convirtieron en un código inflexible, del cual procede en línea recta toda la teoría de la arquitectura pseudo-clásica, que cubrió el suelo de Europa con sus fábricas por más de doscientos años. Plinio no daba más que noticias sueltas, y, por consiguiente, no pudo influir ni bien ni mal en la práctica de los artistas; pero sirvió para despertar la curiosidad arqueológica, no sólo en los tratadistas italianos, sino en Céspedes, en Guevara, en Francisco de Holanda, para no hablar más que de los nuestros.

responsabilidad, pues en su ánimo no estaba comparar las bellas artes y las bellas letras “sino bajo un aspecto muy parcial y secundario”, y advierte sobre el peligro fatal que supuso arrancar la frase de su contexto, que sólo alude a que ambas actividades artísticas pueden ser por igual susceptibles de diversos niveles de apreciación por el destinatario y de valoración por parte del crítico. Los mejores trabajos sobre la relación histórica entre literatura y artes plásticas en el siglo XX han empezado previniendo siempre contra ese histórico *quid pro quo* sobre la frase horaciana (que respondió a un loable propósito de buscar para los artistas los honores sociales e intelectuales concedidos históricamente a los poetas, pero que resultó pernicioso para la comprensión del lenguaje específico tanto de la literatura como de las artes plásticas): Rensselaer W. Lee (*‘Ut pictura poesis’*. *La teoría humanística de la pintura*, primera edición en 1940) ya afirmaba en la Introducción de su obra que “el resultado para la crítica y para la práctica” de tomar como precepto la frase de Horacio “fue una grave confusión de las artes”, y Mario Praz, en el primer capítulo de su libro (*Menemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, 1971), calificaba a la fórmula de Horacio (junto a la que Plutarco atribuía a Simónides de que “la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”), como una de esas “frases corrientes” cuya torcida interpretación gozó de “autoridad indiscutida durante siglos”. El llamativo silencio de don Marcelino sobre estas dos esperables máximas en su recorrido expositivo por los preceptos artísticos del mundo clásico es, pues, una muestra consciente de discriminación sobre lo pertinente y lo impertinente en lo que afecta a su materia de estudio.

II

El impulso vino de Italia, como era natural que sucediese. La preceptiva artística debía nacer en la tierra sagrada del arte. Dos hombres de genio maravilloso y universal puede decirse que la crearon: León Battista Alberti, con sus tres obras *De Statua*, *De re aedificatoria* y *De Pictura*, redactada esta última en latín en 1435, en italiano en 1436; Leonardo de Vinci con su *Tratado de la Pintura*, cuyo verdadero texto no ha sido conocido hasta nuestros días⁵, siendo un extracto infiel lo que se imprimió en 1651. A estos tratados capitales siguieron otros de menos originalidad, el de Miguel Angel Biondo en 1549; los *Diálogos de la Pintura*, de Ludovico Dolce, en 1557; el *Tratado de la Pintura* y la *Idea del templo de la Pintura*, de Lomazzo, en 1584 y 1590, respectivamente: la *Introducción a las tres artes del diseño*, de Vasari. Inútil sería prolongar esta enumeración, porque el fondo de ideas estéticas es común a todos estos autores, que además se copian unos a otros sin escrúpulo ninguno. La expresión más alta de esta estética del Renacimiento se halla sin duda en las notas de Leonardo*, que son parte mínima de su inmensa y enciclopédica labor, pero que no podían menos de llevar el sello de aquel espíritu sublime y armónico, en quien se juntaron todas las capacidades humanas, la invención artística y la invención científica, el genio sintético y la paciencia del in-

⁵ Debe consultarse en la edición crítica de Ludwig, *Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus herausgegeben*, Viena, 1882. (Son los tomos XV a XVII de la magnífica colección de Eitelberger, *Quellenschriften für Kuntsgeschichte*).

* Una vez más, y por selección, establece don Marcelino las preeminencias. De los dos ejemplares y polifacéticos hombres del Renacimiento –Alberti y Leonardo– el *humanista* Menéndez Pelayo no va a centrar su análisis en el *humanista* Alberti, sino en ese Leonardo que se calificaba a sí mismo de “hombre sin letras”, que no escribía ni leía latín y que se hallaba mucho más próximo a las prácticas y las técnicas de “taller” y a los presupuestos empíricos de la ciencia que al universo platónico y literario de la Florencia humanista de su tiempo. Los indudables méritos de Alberti, al ser el primer teórico que organiza las artes plásticas en tratados racionales y sistemáticos, al considerar al artista como agente intelectual, no como artesano, o al introducir como necesidad artística no sólo la “imitación” sino también la “belleza”, no eran, sin embargo, comparables con la extraordinaria energía creadora y las altas intuiciones especulativas, maravillosamente armonizadas en el genio de Leonardo. El entusiasmo de Menéndez Pelayo por el autor de la *Cena*, que se reivindicaba como hombre de ciencia más que de letras y que establecía la superioridad de la pintura sobre la poesía, es muy revelador del amplio rasero con el que juzgaba las cosas del espíritu el erudito santanderino (que no por ello dejará de verter su acendrada visión humanística en su excelente y sensible lectura –acaso escorada, pero no errónea– del pensamiento de Leonardo).

investigador, la visión cariñosa de lo mínimo y la intuición trascendental de lo máximo. Este precursor de la ciencia moderna, que no sólo descubrió nuevas regiones en la física y en la mecánica, en la astronomía y en la geología, en la botánica y en la anatomía, sino que se elevó a la concepción general del método, era además un grande, un divino artista, y la ciencia en sus manos no fue más que preparación para el arte, cumbre suprema de la actividad humana. Si tuvo la ambición de la ciencia universal, no fue por mera curiosidad científica, sino para comprender y descifrar por entendimiento y por amor el enigma de la naturaleza, que es el arte latente, y convertirla en arte reflexivo, en naturaleza consciente, triunfadora y serena; en la armonía concreta y viva que llamamos belleza.

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

Algo de esto se adivina a través de la sequedad didáctica del *Tratado de la Pintura*, pero es claro que la estética de Leonardo de Vinci, tal como puede interpretarse modernamente, más bien se deduce de la contemplación de sus obras y del sentido general de sus escritos científicos que de las notas puramente técnicas de aquel libro. El concepto matemático de la pintura considerada como ciencia de *la línea luminosa* no envuelve en su pensamiento la confusión del arte con la óptica o con la perspectiva, puesto que añade la noción de la cualidad, “que es la belleza de las obras naturales y el ornamento del mundo”. La pintura es arte de imitación, “porque representa directamente las obras de la naturaleza sin necesidad de intérpretes ni de comentaristas”; pero para lograr tal imitación es preciso que el artista se convierta en la naturaleza misma y dé a sus obras la intensidad de lo real. La poesía sugiere los objetos a la imaginación por medio de palabras; pero la pintura los pone realmente delante de los ojos, que reciben sus imágenes como si fuesen las de los propios objetos naturales. El cuadro debe aparecer como una cosa natural vista en un grande espejo. Resulta de aquí, en opinión de Leonardo, la superioridad de la pintura sobre la poesía, porque el poeta tiene que analizar y descomponer, al paso que el pintor puede mostrar la belleza en sí misma y en la dulce armonía y proporción divina de sus partes.

Tiene, pues, el principio de imitación en este y en otros grandes artífices del Renacimiento un sentido diverso del que vulgarmente suele dársele, puesto que la imitación implica transformarse en la propia mente de la naturaleza (*transmutarsi nella propria mente di natura*), y convertirse en mediador entre la naturaleza y el arte, estudiando por qué causas y bajo qué leyes se manifiesta en la representación “la divina belleza del mundo”. Y todavía afirma repetidas veces que el arte completa, supera y engrandece las obras naturales, porque ellas de suyo son finitas, al paso que las obras que los ojos encargan a las manos son infinitas, como lo muestra el pintor en sus invenciones de formas sin número de animales, de hierbas, de plantas, de lugares. “*Todo lo que existe en el universo por esencia, presencia e imaginación, lo tiene primero en el espíritu, y después en las manos, y estas manos son de tal excelencia que crean una armonía de proporciones que satisface la vista lo mismo que pueden satisfacerla las cosas sensibles*”.

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

* Menéndez Pelayo hace aquí su lectura de Leonardo pasándolo por el pensamiento de su admirado Schiller, que concebía a la actividad artística como vehículo de reconstrucción de la *totalidad* en la existencia humana, como único medio posible –entre la razón y la intuición, la materia y el espíritu, lo finito y lo infinito– de reintegrar el hombre escindido de la modernidad a su unidad esencial. En la magnífica explicación de las ideas estéticas de Schiller que había incluido don Marcelino en el Tomo IV de su HIEE (pp. 47-84), se refiere en estos términos –muy parecidos a los empleados para hablar de Leonardo– a algunos aspectos esenciales de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* del pensador y poeta alemán: “Lo Bello restablece la armonía, excitando la actividad fácil y enérgica en el hombre lánguido y decaído; y cumpliendo así su interna ley, convierte el estado de limitación en estado absoluto y hace del hombre un todo armonioso y perfecto” (p. 65). No en vano Menéndez Pelayo continúa su texto afirmando que la lectura que acaba de hacer, “aunque esté en germen en el

Tal doctrina, aunque esté en germen en el tratado de Leonardo de Vinci, no debió de ser tan clara para sus contemporáneos, como lo es para los estéticos de nuestros días, aleccionados por el desarrollo posterior y sistemático de la filosofía del arte, y por el conocimiento de las obras científicas del grande artista, que han sido una de las grandes revelaciones de la erudición moderna⁶. Pero en el fondo, nada menos que a esto aspiraba la estética del Renacimiento, aunque los tratadistas vulgares, un Dolce o un Lomazzo, por ejemplo, no se diesen cuenta exacta de la trascendencia de estos conceptos y prestasen más atención a las recetas técnicas*.

tratado de Leonardo da Vinci, no debió de ser tan clara para sus contemporáneos, como lo es para los estéticos de nuestros días, aleccionados por el desarrollo posterior y sistemático de la filosofía del arte...". Una legítima lectura humanista que ilumina a Leonardo en la misma medida que descubre, una vez más, la honda y aguda capacidad crítica de Menéndez Pelayo.

⁶ *The literary works of Leon. de Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. Richter*, Londres, 1883, dos volúmenes. Comprende más de mil y quinientos extractos metódicamente dispuestos por orden de materias. La publicación íntegra de los manuscritos ha sido llevada a cabo por Carlos Ravaisson en lo tocante a los códices de la Biblioteca del Instituto de Francia, por Lucas Beltrami (el códice del Príncipe Trivulzio), por la Academia *dei Lincei* (el códice Atlántico): este último todavía en curso de publicación. Entre las monografías a que estos descubrimientos han dado ocasión es de gran precio la de Gabriel Séailles, *Leonard de Vinci, l'artiste et le savant* (París, 1892). Véase también el libro de Max Jordan, *Das Malerbuch des Leon. de Vinci*, Leipzig, 1873.

* Aquí comienza propiamente el cuerpo principal del Discurso de Menéndez Pelayo sobre los tratadistas españoles de arte en el Renacimiento, que en lo esencial, según hemos dicho, ya había sido abordado años atrás en el Tomo II de su HIEE. En la historiografía crítica española sobre esta materia el trabajo de Menéndez Pelayo tiene un meritorio carácter inaugural, que a nuestro juicio no ha sido valorado suficientemente. El más justamente reputado de los especialistas españoles sobre el tema, Francisco Calvo Serraller, atendiendo a lo escrito sobre el particular por el erudito cántabro en la mencionada edición de la HIEE, abría el Prólogo de su *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro* (Cátedra, Madrid, 1981) responsabilizando a Menéndez Pelayo como el "principal inspirador" de la supuesta minusvaloración de la historiografía artística contemporánea sobre los tratadistas españoles, aduciendo su falta de originalidad en relación a los italianos del Renacimiento y su incapacidad o retraso para entender la extraordinaria pintura española de su tiempo. Aunque el autor reconoce que Menéndez Pelayo "fue el primero en realizar un estudio coherente y sistemático de las principales obras de nuestra literatura artística" (p. 23), las censuras a la nefasta influencia de don Marcelino es lo que se prodiga a lo largo del estudio, entresacando textos del polígrafo santanderino que demuestran sus ataques a la calidad o el peso específico de esos tratados y la ceguera o el seguidismo de sus autores—"La lista de improperios contra los tratadistas es interminable", dice Calvo Serraller (p. 24)—, con el lamentable resultado, a su juicio, de la desatención posterior

de los historiadores del arte hacia nuestra tratadística, considerada como un producto cultural ayuno de interés. Una mera lectura de don Marcelino bastaría para demostrar que esto no es así. Es verdad que Menéndez Pelayo evidencia reiteradamente de un modo crítico el mimetismo italiano de la crítica española en materia de arte –o “la antinomia tan palpable entre lo que enseñaba en la academia y lo que se practicaba en el taller”, como dice a propósito de Francisco Pacheco (p. 419)– y la llamativa circunstancia de que cuando los tratadistas españoles del siglo de Oro, muchos de ellos pintores, “quieren escribir el código de su arte, cierran los ojos a sus propios cuadros y a los de sus contemporáneos, y se van a buscar inspiración en los diálogos del idealismo florentino” (p. 390). Lo cual, por otro lado, no deja de ser la pura verdad. Pero no entendemos cómo puede desanimar a la lectura o investigación de esos textos y autores alguien que dice de los tratadistas –que con tanto esmero e interés estudia– cosas como las siguientes: “estas enseñanzas tan profundas y tan verdaderas que parecen dictadas hoy mismo” (de Felipe de Guevara, p. 394); “todo lo que nos queda de tan ilustre varón puede encerrarse en menos de cincuenta páginas, pero estas páginas son oro puro” (de Pablo de Céspedes, p. 397); “se convendrá conmigo en que, lejos de ser inútil, el *Arte de la pintura* fue un positivo servicio hecho a nuestra cultura estética del siglo XVII” (de Francisco Pacheco, p. 415); “en riqueza histórica vence a todos nuestros libros de arte, y es el que más interesa a la curiosidad de un siglo de arqueólogos como el nuestro” (de Jusepe Martínez, p. 421); “modifica conforme a 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 intención, y habla de su arte con el sentimiento místico de un iniciado” (de Francisco de Holanda, p. 459); etc. Por otro lado –dicho sea de paso–, no deja de ser curioso que, en este caso, la crítica de Calvo Serraller a don Marcelino –a quien tan a menudo se ha reprochado un exceso de pasión nacionalista– se haga precisamente por no valorar en sus justos términos la producción española en este terreno. Esto demuestra, por añadidura, la incuestionable honestidad y libertad de juicio –alguna vez, sin duda, errónea, pero la mayor parte de las veces muy acertada– que caracteriza a la crítica de Menéndez Pelayo, cuya fama póstuma (nada envidable, pese a las apariencias) se ha movido con harta frecuencia entre la hagiografía ideologizada y la contestación o la depreciación no menos ideológicas.