

cutir la libertad, el poder civil, el poder religioso, la suerte de Italia: tal ocurre en *Nabucco* y *Arnaldo de Brescia*. La patriótica elocuencia del poeta electrizaba á los espectadores. ¡Qué de aplausos no resonaban al oír decir en *Juan de Prócida*: «¿Por qué ese cielo sonriente en esta tierra de la vergüenza y del dolor?» La misma tragedia contenía este pasaje, que debía ser profético: «Estimo necesario un rey poderoso, que tenga por cetro la espada y el casco por corona; que ponga la concordia en el lugar de nuestras divisiones; que cure las heridas de la Italia esclava y le devuelva la vida. Que ella, de quien el mundo fué provincia, no sea más tiempo la provincia de todos, el juguete y la presa de las naciones extranjeras. Cesarán entonces esas guerras en que el triunfo es infame, y ese rey poderoso será semejante al sol, disipando las tinieblas en medio de las cuales combaten hermanos ciegos, que, cuando huye la noche cruel, se reconocen y se abrazan.»

Nicolini, sin dejar de hablar desde la tribuna política levantada por Alfieri, modificaba poco á poco las condiciones del arte dramático. Ni subordinaba la tragedia á la historia hasta el punto de convertirla en crónica representada, ni admitía las unidades de lugar y tiempo. Sólo una regla observaba rigurosamente, la de la unidad de acción, identificada por él con la unidad de sentimiento, de tal modo que excluye de sus dramas el elemento cómico y evita el tono familiar, que podría hacer decaer su estilo, algo laborioso y enfático.

El corto espacio de que disponemos nos obliga á guardar silencio acerca de Tosti, de Grossi, de Borsieri, de Ferraso, de otros poetas y escritores de Italia en el lapso de tiempo que abraza nuestra narración. Baste agregar á lo dicho que la literatura italiana de la época, ya siga á Manzoni, el poeta de la esperanza, ya á Leopardi, el cantor de la desesperación, está animada de sentimiento que la fecunda y engrandece: el amor á la unidad, á la independencia, á la libertad de la patria. ¡Dichosos los pueblos que tienen ideales!



CAPÍTULO TRIGÉSIMO-CUARTO

Bellas artes.

Como el siglo décimo octavo fué para las bellas artes de profunda decadencia. Las tradiciones artísticas del renacimiento habíanse abandonado desde los albores de la centuria; ya no se observaba la realidad; ya no se consultaban los modelos greco-romanos: la fantasía, estéril y seca cuando no se alimenta en los copiosos é inagotables manantiales de la naturaleza y de la historia, era la única fuente en que se inspiraban los artistas. De aquí el amaneramiento, la afectación, la insulsez, la mera exterioridad en que cayó el arte de este período en todos los pueblos, originándose el estilo llamado en España churriguerismo, en Francia recocó, en Italia barroco y de peluca en Alemania, caracterizado ya por lo exuberante del adorno, ya por lo intrincado de las líneas, bien por lo pesado y rudo del conjunto, y siempre por la falta de idea y de orden. La concepción original, profunda, había desaparecido, no menos que la severa dignidad de la forma, corriendo los artistas no más que tras la gracia sensual, ó repitiendo mecánicamente los tipos rutinarios que aprendieran de sus maestros. ¿Cómo sacar al arte de este abismo? Sólo dos caminos había para ello: volver á la naturaleza ó á la antigüedad. Lo primero no había que pedirlo á aquella generación, que se había incapacitado para observar con serenidad, sin preocupaciones, la naturaleza, como lo muestran claramente las escenas pastoriles del francés Francisco Boucher, lindísimas, pero huérfanas, sin alma. Por fortuna, no se habían perdido del todo las antiguas tradiciones, y este era el único sendero para llegar á la regeneración del arte.

Faltaba solamente que una voz autorizada llamase la atención hacia ello, y esto fué lo que hizo Winkelmann publicando en mil setecientos cincuenta y cinco el libro «Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas», en que aboga por la «noble sencillez y plácida grandeza» del arte antiguo, y nueve años después, la «Historia del arte», donde pondera la belleza de la forma, al extremo de sobreponerla al carácter, llegando hasta decir que «la pasión es á modo de velo que oscurece la unidad, la sencillez y la calma en que consiste la perfección del arte plástico griego». Traducido el segundo de estos libros á casi todas las lenguas europeas, contribuyó poderosamente á la restauración del arte y del gusto, despertando en todos, en los artistas y en el público, afición á los clásicos modelos. Mas hubo un país en que el nuevo clasicismo prendió y se desarrolló con singular lozanía, Francia, siendo su principal representante en la pintura Jacobo Luis David (mil setecientos cuarenta y ocho á mil ochocientos veinticinco), el gran pintor de la Revolución y del Imperio.

Educado en el mal gusto, imitador en sus mocedades de su pariente Boucher, principal representante de la trivialidad y rutina, David fué abandonando el antiguo estilo y entrando en la nueva corriente clásica durante su primera estancia en Roma, á donde fué en mil setecientos setenta y cinco, expresándose esta transformación en los trabajos que enviaba á la Academia de París y que ésta apreciaba por «la gran facilidad del pincel, lo animado del color, aunque un poco desigual, y la manera amplia y verdadera de disponer los paños». A fines de mil setecientos ochenta y tres volvió á Roma, donde sentía, según frase suya, la necesidad de vigorizarse «en las sagradas fuentes de lo antiguo en toda su pureza»; y en las obras que ahora pintó, *El Juramento de los Horacios*, la *Muerte de Sócrates* y *Brutus*, admiraba el público, al par que la manera autoritaria del pintor, el exquisito cuidado en reproducir la verdad histórica y arqueológica, que entonces iba privando. Corría de boca en boca que la cabeza de *Brutus* era copia fiel de un antiguo busto del Capitolio; decíase que los modelos para los trajes y muebles habían sido tomados de vasos etruscos y ejecutados por el ebanista Jacob; y todo el mundo se aplicó á estudiar é imitar el nuevo mobiliario y vestido, poniéndose de moda los asientos severos y cuadrados, suprimiendo las mujeres el corsé y los zapatos con tacones, y dejando de llevar los hombres el cabello empolvado.

A su vuelta á París, en mil setecientos noventa, David llevaba formado su estilo y fija su doctrina, consistente en un concepto sistemático é incompleto, una ejecución seca y fría, la superstición más que el vivo sentimiento de la belleza, reducida á fórmulas extraídas de bajo relieves y de estatuas antiguas, muchas de baja época, principalmente de la contemplación del Apolo de Belvedere. Este sistema, especie de razón discursiva, de jacobismo intelectual, hermanaba admirablemente con las teorías filosóficas y sociales dominantes á la sazón en Francia, y aunque habían de atenuarlo en ocasiones las cuali-

dades personales de David, no había de ser menos funesto el arte que lo fueron aquellas teorías á la sociedad. Eleváronse en los talleres á la categoría de máximas las proposiciones que «lo accidental no debe alterar nunca la unidad de carácter de las formas»; que «el tipo de lo bello sólo existe en la naturaleza colectiva, no en el individuo»; que «el fin del artista es remontarse hasta el hombre primitivo, el hombre en sí», y que para dar con él no dispone de otros medios que los escritos y monumentos de los antiguos, concluyendo que «la figura ejecutada, estudiada y meditada fuera de este ideal filosófico sería una obra que la naturaleza desaprobaba como indigna de la alta ciencia del arte».

Republicano exaltado, David tomó parte activa en los sucesos políticos que se desarrollaron de mil setecientos noventa á mil setecientos noventa y cinco, siendo sus obras más notables de este período los retratos sorprendentes por la vida, la verdad y la pasión; porque no se trataba aquí de sistema, ni de lo «accidental que altera el carácter de las formas». Tal, la marquesa d'Orvilliers, chispeante de alegría y de salud; tal, Dantón, esbozado al lápiz, en toda su imponente fealdad; tal, en fin, el bosquejo de Bonaparte, delgado, ardiente, pálido, donde «se lee, se ve todo lo que pasa en el alma del César».

Pero todas estas obras iconográficas eran muy poca cosa para David, que sólo estimaba dignos del arte los cuadros de historia, y no reconocía más historia que la de los romanos y la de los griegos. Cada vez quería internarse más y más en el mundo de la antigüedad. «¡Ah! si pudiese volver á comenzar mis estudios, decía, iría derecho á mi fin ahora que la antigüedad es mejor conocida». En este espíritu pintó durante el Directorio el cuadro de las *Sabinas*, tan comentado y discutido, su obra predilecta, en que creía haber expresado un ideal nuevo, ó cuando menos, más puro y elevado, y en que sólo vemos hoy una página académica, convencional y fría, revelándose el esfuerzo del maestro por la mayor transparencia y delicadeza en el color, mayor pureza y elegancia en el dibujo y más desnudo en las figuras.

Cuando uno de sus discípulos anunció á David el golpe de Brumario, el feroz convencional se limitó á decir: «Ya me figuraba yo que no éramos bastante virtuosos para ser republicanos», y el que había sido pintor de la Convención pasó á serlo del Emperador. Ahora fué cuando pintó su mejor obra, la *Coronación*, en la que empleó cuatro años. Empezó el trabajo con disgusto, por no creer digna del arte una página de historia moderna; poco á poco se interesó en el asunto, acabando por confesar haber encontrado en las largas vestiduras de los sacerdotes, en el grupo de los preladados, en el arreglo de las damas de honor y en los uniformes de los generales, más recursos artísticos de lo que había esperado. Terminado el cuadro, el Emperador, acompañado de Josefina, de su casa militar, de sus ministros, precedido y seguido de escolta de músicos y caballeros, fué á verlo en el estudio del pintor; lo estuvo mirando durante más de media hora, paseándose con la cabeza descubierta por delante del inmenso lienzo, en tanto que David y los asistentes es-

peraban inmóviles el resultado de aquel minucioso examen. «Está bien, David, dijo al cabo; has interpretado bien mi pensamiento», y adelantándose dos pasos hacia el pintor, añadió en alta voz, inclinando ligeramente la cabeza y levantando el sombrero: «David, mi enhorabuena».

Razón tenía Napoleón para sentirse complacido. Allí se contempló á sí mismo, vestido de blanca túnica y de largo manto de terciopelo carmesí, de pie sobre una de las gradas del altar, en el acto de ceñir la corona sobre las sienes de Josefina, arrodillada á sus pies; á sus espaldas, el Papa, sentado, como testigo pasivo, para dar una bendición que parecía haberle sido impuesta, acompañado de los cardenales Caprara y Braschi; en torno del altar, Cambaceres, el príncipe de Neulchatel, Talleyrand, Caulaincourt y otros; detrás de la emperatriz, las señoras de Lafayette y de La Rochefoucault; en el fondo, en una tribuna reservada, la madre de Napoleón, entre la mariscalca Soult y la señora de Fontanes; en otra tribuna, en fin, de un rincón, el mismo David, en actitud de pintar. Aquel cuadro expresaba por modo elocuente la suprema aspiración de Napoleón de subordinar al suyo el poder del Papa. La composición era soberbia; la ejecución, maravillosa. La propiedad, el amor con que está expresado todo, hasta los accesorios, como mármoles y dorados del altar, tapices, terciopelos y candelabros; la acertada distribución de la luz, que da á cada objeto el preciso realce; la vida, la individualidad de aquellas cabezas tan discretamente agrupadas; el dominio, en fin, de la unidad sobre variedad tan inmensa y la espléndida armonía que de aquí resulta, hacen de la Coronación la obra maestra de David. Con razón se le adjudicó, en el gran concurso de mil ochocientos diez, el «gran premio de primera clase destinado á la obra que representase un asunto de carácter nacional».

A la restauración de los Borbones, David tuvo que emigrar, estableciéndose en Bruselas. En los cuadros que pintó en esta última fase de su vida sobre asuntos de la antigüedad, mantuvo su doctrina con fidelidad deplorable, apareciendo el sentimiento de la realidad y de la vida no más que en los retratos.

Efímero tenía que ser el reinado del clasicismo. El arte no se alimenta sólo de formas, necesita también de fondo, de pasión, movimiento, vida, y si admite preceptos, proclama juntamente la libertad. No por otra causa se fraguó en el mismo taller de David una especie de conspiración contra su doctrina y estilo, permitiéndose un grupo de alumnos criticar las obras del maestro. Se los llamó *primitivos*, *barbudos*, *pensadores*, y tenían por jefe á un tal Guay, *Agamenon* por apodo, de alta estatura, cabello y barba negros y espesos, ardiente mirada y apasionada expresión, que calificaba de decadencia y corrupción todo lo posterior á Pericles en Grecia y á Rafael en Italia. No se libraron de esta tendencia algunos de los mismos continuadores de David, cuyos principales fueron Girodet, Gerard y Gros.

De aficiones literarias, poeta á ratos, aunque nunca bueno, Girodet (mil setecientos

sesenta y nueve á mil ochocientos veinticuatro) se fué inclinando desde muy temprano hacia una especie de romanticismo académico, como se ve en su cuadro *Osian recibiendo en el Eliseo las sombras de generales franceses*, y más palpablemente en el *Entierro de Atala*, impregnado en un poético sentimentalismo. Hasta el fin de su vida, anduvo Girodet vacilando entre las dos opuestas corrientes, sin fuerza para desprenderse de la escuela en que se había formado y caminar resuelto por los nuevos derroteros. Emulo suyo fué Girard como pintor de historia; pero nunca llegó á igualarle. Su obra maestra, *Belisario*, que perdida la vista lleva en brazos al muchacho herido que antes le sirviera de lazarillo y palpando con su báculo sigue caminando hacia el abismo, es de estilo no menos frío que amanerado, sin que se note progreso alguno en sus restantes obras, ni en la *Batalla de Austerlitz*, ni en la *Entrada de Enrique IV en Paris*. Lo que salvó á este pintor del olvido fueron sus retratos, en los que supo hermanar por raro modo la idealidad con la semejanza. A su estudio acudieron á retratarse lo más distinguido de la sociedad parisiense y no pocos soberanos, de donde provino el aplicarle á Girard el sobrenombre de «pintor de reyes», que sus aduladores cambiaron en «rey de los pintores». Las dos mismas tendencias que en Girodet, se disputaron la preeminencia en Gros, que pasó toda su vida vacilando entre la voz de David, de quien por nada del mundo quería apartarse, y la voz de su naturaleza, que le empujaba hacia la vida real. Lástima fué que no venciera su indecisión. Porque si se hubiese confiado á su genio, si se hubiese dejado llevar de su vocación, en vez de las dos ó tres obras maestras, no completas, que nos dejó—*Donaparte en el puente de Arcele*, *Peste de Jaffa* y *Campo de batalla de Eylau*—habría transmitido á la posteridad multitud de lienzos admirables. Sábana de nieve, de desolación infinita, erizada de líneas movientes de tropas, de ondulaciones que son tumbas de regimientos; aquí, en primer término, montones siniestros de muertos ó de heridos gimientes, y en medio de aquellas llanuras, de aquellos despojos humanos, de aquella carnicería, lívido, la vista fija en el horizonte enrojecido por el incendio de las ciudades, el conquistador, el amo, el Emperador, á la cabeza de su Estado Mayor, impasible como el destino: tal es el campo de batalla de Eylau.

Por el encanto, por la delicadeza, por la gracia, por el poder de su inventiva, eclipsa á todos estos artistas Prudhon, que, de alma contemplativa, vivió aislado en medio de los pintores sus contemporáneos. No hay palabras para expresar, en el *Rapto de Psique*, la silenciosa dulzura de aquel vuelo lento al través del aire fluido, la belleza de aquel torso al par voluptuoso y casto, la gracia de aquella cara, á la que sirve como de marco el brazo replegado, bañada en una media tinta de exquisita transparencia, y no es menos admirable *Zéfiro balanceándose*. Prudhon murió en mil ochocientos veintitrés, por entero, sin dejar discípulos, siendo para su tiempo una aparición aislada, inexplicable, encantadora.