

veinticinco y le ocuparon trece años, hasta mil ochocientos treinta y seis, desplegó todos los recursos de su talento, siendo los más notables los de la sala de los dioses y algunos de la de Troya, como el Aqueronte, el reino de Neptuno, el incendio de Troya, y la lucha por el cadáver de Patroclo. La aspiración de este artista iba nada menos que á expresar todas las ideas de la «filosofía histórica, de la poesía, de la arqueología, de la mitología, de la filosofía comparada», y, sobre todo, el puesto de Alemania en el mundo, á partir de sus orígenes hasta los tiempos actuales, desde los griegos, mirados como tios de los germanos, hasta Lutero, pasando por la mitología heroica de los Niebelungen y de las leyendas del Rhin. La empresa era digna, noble y grande; pero ¡qué diferencia de la concepción á la ejecución! Aquellas obras de la historia del mundo, aquellas pinturas colosales, son oscuras, frías, con frecuencia verdaderos acertijos, que agobian el espíritu sin agrandar á la vista. Con razón decía Heine que «cuando un artista alemán tiene que pintar un camello, se va á buscar el modelo en lo profundo de su alma, se aplica á representar en la configuración de la cabeza el espíritu de los tiempos primitivos y del Antiguo Testamento, y no dibuja un pelo que no sea simbólico.»

Disgustado el rey del poco vuelo que tomaba la Academia, excitó á Cornelius á promover el estudio del natural y del colorido, en vista, sin duda, de las obras de su pintor de cámara, Stielert, que había trabajado en el estudio de Gerard, en París, y había logrado entusiasta acogida en Munich con sus elegantes y bien ejecutados retratos. Hizo cuanto pudo Cornelius para complacer á Luis; mas nada consiguió, por no convenir aquellos estudios á su vocación y carácter, y entonces el rey llamó de Roma, para reemplazarle, á Overbeck, que pintó el ciclo del Tasso, sobresaliendo los dos cuadros *Sofronia y Olinto en la hoguera* y *Bautizo y muerte de Clorinda*, cuyo elemento romántico y religioso se prestaba á entusiasmar al artista, cada día más inclinado á la pintura religiosa. Mas nada consiguió Luis con el cambio de director de la Academia, cuyos pintores no supieron ver los colores ni oír el lenguaje de la naturaleza. En este respecto, las colosales obras de Cornelius, las de Schnorr de Garolsfeld en la Residencia, las de Moritz de Schvind, en el Wartburgo, las de Overbeck en la capilla de la Porciúncula, cerca de Asís, reservan, al que va á estudiarlas, con la imaginación llena de la literatura en que se inspiraron, una decepción completa. Mas esta falta de plástica no quita para reconocer que el ideal de sus autores fué elevado y grandioso. Pensaron como buenos alemanes, sólo que les faltó la lengua para expresar en forma personal y patriótica lo que llenaba sus sinceros corazones. El mejor discípulo de Cornelius fué Kaulbach, cuya fama data del año mil ochocientos treinta y cuatro, en que terminó su cartón *La batalla de los hunos*. Aunque inspirado en las mismas preocupaciones simbólicas y nacionales que su maestro, Kaulbach introdujo en la pintura histórica toques de realismo y de color, que sus discípulos, en primer término Piloty, habían de ampliar. No se libró Piloty del mote de realista, que le aplicaron

los fieles á Cornelius, por haber pintado en el dedo de su héroe, en la *Muerte de Wallenstein*, un diamante que parecía natural.

En Düsseldorf se formó también una escuela, no por la voluntad de un príncipe, sino por virtud de una Academia, cuya vida se activó considerablemente después de la llegada de W. Schadow, en mil ochocientos veintiséis. No acariciaron sus representantes aspiraciones tan filosóficas como los de la escuela de Munich, y fué su campo predilecto la pintura de historia, entendida al modo de Pablo Delaroche ó de Gallait, sin olvidar el paisaje. Sus más afamados pintores fueron Dendemann, Sohn, Hildebrant y, sobre todo, Lessing (mil ochocientos ocho á mil ochocientos ochenta), de concepciones geniales, de tacto exquisito que comprendía el realismo, ó sea la unión armoniosa de las bellas formas con la verdad profundamente sentida. Entre sus paisajes merecen citarse, sin embargo de no hallarse enteramente libres del afán de los alemanes por hacer las cosas más sentimentales de lo que son, el *Cementerio*, el *Claustro del convento en invierno* y la *Ruina del convento*, y entre sus cuadros históricos, *Juan Hus ante el concilio de Constanza*. En sus lienzos de historia, Lessing camina resueltamente hacia el realismo; en su pintura de paisaje, hacia la independencia de éste, emancipándolo de la sujeción á lo arqueológico y ceremonioso de Rottmann y de Preller. Mas no fué Lessing el que abrió á la pintura alemana las fecundas vías de la vuelta á la naturaleza; esta gloria corresponde al representante de la pintura en Berlín, Menzel, nacido en mil ochocientos quince, pero cuyos principales trabajos corresponden á la segunda mitad del siglo y estudiaremos en el siguiente volumen.

Inesperadamente, á partir de mil ochocientos treinta, se desarrolló la pintura en Bélgica, sin duda á impulsos del sentimiento nacional, despertado con la conquista de su independencia. A la cabeza de este movimiento aparece Gustavo Wappers (mil ochocientos tres á mil ochocientos setenta y cuatro), cuyo cuadro *Muerte del alcalde Van de Werrf*, fué la sentencia de muerte para el clasicismo académico, sostenido por los imitadores de David. El colorido fresco y natural de este lienzo, junto á la verdad, propiedad y carácter patrio del asunto, entusiasmaron al público y abrieron á su autor las puertas de la Academia, de la que fué nombrado director en mil ochocientos cuarenta. Mas sus obras posteriores no correspondieron á comienzos tan brillantes. Eclipsáronle en breve Eduardo de Bieffe y Luis Gallait, nacidos respectivamente en mil ochocientos ocho y mil ochocientos diez, y que fueron los principales fundadores del colorido realista en su país. El primero, enamorado del arte patrio, el flamenco, tomó por modelo á Van Dyck, cuyo mérito igualó, si es que no superó, en el cuadro *Compromiso de la nobleza de los Países Bajos*, notable por los perfiles y actitudes de las figuras, el plegado de los paños, el vigor y brillo de los colores, y que, con la *Abdicación de Carlos V*, de Gallait, fué expuesto en las principales capitales de Europa de mil ochocientos cuarenta y uno á mil

ochocientos cuarenta y tres. Bieffe había llegado en este cuadro á su mayor altura. De profundo sentimiento, gran independencia en el colorido y rara energía para apropiarse lo bueno de otros maestros adaptándolo á su peculiar carácter, Gallait siguió perfeccionándose y llegó al cenit de su carrera en el lienzo *La sociedad del tiro de Bruselas tributando el postrero honor á los cadáveres de los condes de Egmont y de Horn*. A estos dos artistas volveremos á encontrar en el siguiente período, para el que dejamos también el tratar de la evolución del arte inglés, desde la pintura de género al prerrafaelismo, y de la influencia de sus paisagistas.

Resumiendo esta ligera reseña de la pintura en la primera mitad del siglo décimonoveno, resulta: que este arte ha efectuado dos grandes evoluciones, pasando primero, á fines de la centuria décimo-octava, del artificio y amaneramiento á la sencillez y nobleza de las formas clásicas, clasicismo, y luego, en el primer cuarto de la décimonovena centuria, á expresar el sentimiento colectivo en sus más grandes manifestaciones, romanticismo; que el principal centro de la actividad pictórica fué durante este período Paris, siguiéndole Munich, Düsseldorf y Berlín en Alemania; que el romanticismo francés marchó desde luego hacia la naturaleza, realismo, al paso que el alemán fué á buscar la plástica en las escuelas italianas y los motivos de su inspiración en las tradiciones y grandes hechos de la patria historia, ó en la mitología religiosa, no tomando el camino de la realidad sino muy tarde, á fines del período, y por influencia de la escuela francesa; por último, que la pintura inglesa siguió su evolución por separado, teniendo por campo el retrato, el paisaje y los tipos y costumbres populares, sin que se reflejaran apenas en ella la corriente clásica ni la romántica.

La escultura siguió las huellas de la pintura. El primer artista que se emancipó del estilo barroco fué el italiano Antonio Canova, que vivió de mil setecientos cincuenta y siete á mil ochocientos veintidos. En Venecia, donde se educara, se asimiló el gusto dominante, del que se fué desprendiendo en Roma, adonde llegó en mil setecientos setenta y nueve, bajo el pontificado de Benito XIV, en ocasión que metían mucho ruido eruditos, arqueólogos y humanistas. Llamó la atención con su *Teseo vencedor del Minotauro* y el grupo *Amor y Psique*, y le dieron universal y justa fama el mausoleo del papa Clemente XIV, en la iglesia de los Santos Apóstoles, y el de Clemente XIII, en San Pedro de Roma. Estos dos monumentos, con sus figuras alegóricas, de pie y arrodilladas alrededor del sarcófago sobre que se levanta la estatua del muerto glorificado, continúan la tradición de las grandes sepulturas teatrales de los siglos décimo-séptimo y décimo-octavo; las diferencias residen en el carácter de la ejecución, la disposición de los paños y la calidad del modelo. Canova no exagera con la audacia y énfasis de la hechura, el vuelo y rotura de los ropajes levantados, lo que la concepción del conjunto tiene de pomposo y teatral, antes bien, dócil á la antigua disciplina, suaviza las líneas, bruñe y atiesa los

pliegues de los mantos y de las togas, causando la obra la impresión de una declamación reprimida.

Por casualidad, Canova había debido tener en cuenta en estos dos monumentos una puerta de comunicación, encima de la que se desarrollaba la tumba, y esta circunstancia le sugirió su más bella y original idea en el proyecto de mausoleo que le encargaron los venecianos para su Ticiano. De aquella puerta, que antes se le había impuesto, hizo el centro y como el tema de su nueva construcción, abriendo, al pie de inmensa pirámide, la sombría puerta de la tumba y colocando á uno y otro lado una serie de figuras de duelo, caminando á lento paso y envueltas en amplio ropaje. Este proyecto, que los sucesos políticos impidieron ejecutar, lo utilizó para el monumento de la archiduquesa Cristina de Viena, adonde fué para dirigir la colocación de las figuras y dar los últimos toques. Colmado de honores por el príncipe Alberto, su fama y su ascendiente se extendió á toda Europa, recibiendo de todas partes demandas de sepulturas monumentales para Nelson, el príncipe de Orange, la marquesa de Santa Cruz, el caballero de Trento, el conde de Souza y el almirante Emo. Tantos y tantos trabajos no bastaban, sin embargo, á llenar su actividad. En los ratos que le quedaban de ocio, componía esas estatuas icónicas ó mitológicas, *Hebe*, *Hércules* y *Lycas*, *Terpsicore*, las *Tres Gracias*, las *Bailadoras*, *Venus* y *Adonis* y otras ciento, que sirvieron de modelo durante más de cincuenta años á la escultura en toda Europa. Pensaba dedicar á su ciudad natal, Posagno, en la provincia de Treviso, un templo que habría de ser su obra maestra, cuando la parca cortó el hilo de su vida. No llegó Canova á desprenderse por completo de la insinuante gracia afeminada y frívolo amaneramiento del estilo de Luis XV, pero imprimió á todas sus obras el sello de su genio y dejó abierto el camino hacia la sencillez natural de las grandes obras de la antigüedad, por donde habían de marchar casi todos los escultores de la primera mitad del siglo.

Inglaterra tuvo también su gran escultor, Flaxman, de mil setecientos cincuenta y cinco á mil ochocientos veintiocho, cuyo cincel fué dirigido por aquella cultura arqueológica intensiva que aspiraba á regentar el arte vivo al par que la ciencia. Su riqueza de ideas, que se sucedían atropelladamente en su mente, no dejó de ejecutar todas sus concepciones, cuya mayor parte quedó en boceto, y fué causa de la negligencia de las formas que se observa en todas sus obras. De la profunda admiración que produjeron éstas á sus contemporáneos, no queda nada; hoy no hay una que despierte otro interés que el de la curiosidad. La restitución del *escudo de Aquiles* según el texto de la *Iliada* es tan sólo un documento para la historia del estéril academismo; las tumbas de lord Menfield, en Westminster, de la mujer de sir Francisco Baring y de los almirantes Howe y Nelson, en San Pablo de Londres, no son sino composiciones frías. No gozó Flaxman de menos celebridad como dibujante: ilustró primero á Homero y Esquilo, se dedicó luego á Dante y, á lo último, se fué hacia los asuntos religiosos.

El escultor que en la dirección clásica rayó á mayor altura fué el dinamarqués Antonio Thorwaldsen, que vivió de mil setecientos setenta á mil ochocientos cuarenta y cuatro. No obstante los premios que alcanzara en la Academia de bellas artes de Copenhague, Thorwaldsen databa su iniciación en la vida artística desde su llegada á Roma. «Nací, decía, el ocho de Marzo de mil ochocientos diez y siete; hasta entonces no existía.» En efecto, Roma fué su verdadera patria; allí pasó la mayor parte de su vida, sin residir en su país más que por temporadas, y allí ejecutó sus principales obras. Su ideal fué imitar la estatuaria griega libremente, sin asomo de esclavitud, hermanando sus bellezas con la naturaleza real y el carácter de las figuras, lo que realizó cumplidamente en *Gantmedes*, *Adonis*, *Hebe* y *Psiqué* y otras muchas obras, que le colocan por encima de todos sus rivales. Aun en los casos que se propone imitar á Canova, como en *Venus con Cupido herido* y la *Pastora con el nido de amorcillos*, se ostenta más vigoroso y más sencillo al par que su predecesor. En sus relieves, imitación de los antiguos modelos, especialmente del friso del Parthenon, expresa un sentimiento artístico sumamente delicado, como, por ejemplo, en la célebre *Marcha triunfal de Alejandro*, y conocidos son de todos sus medallones *El Día*, *La Noche* y *Las cuatro estaciones*.

Siguió las huellas de Canova en Alemania Dannecker (mil setecientos cincuenta y ocho á mil ochocientos cuarenta y uno), de Stuttgart, entre cuyas obras sobresale, por la gracia y sobriedad, *Ariadna sobre la pantera*. Su discípulo Ebenhard se inclinó al género religioso: suyos son la catedral de Ratisbona, varias estatuas de santos y dos monumentos dedicados á prelados. Se desvió un tanto del rigorismo clásico, por la fuerza de su talento. Schadow, de Berlín, que vivió hasta mil ochocientos cincuenta. No se dejó dominar en Roma por el arte antiguo, sino que, tomando por principio el estudio de la naturaleza, lo inutilizó como guía para reproducir artísticamente la realidad. Su cuadriga de la Victoria sobre la puerta de Brandeburgo, en Berlín, tiene nobles proporciones; pero en el monumento erigido á Lutero en Wittemberg, no acertó á expresar el carácter del reformador. Por haber sabido armonizar el realismo artístico moderno con la vida y nobleza estatuaria, bañados en el hábito de la plástica antigua, brilla sobre todos los escultores alemanes Cristiano Rauch, que vivió de mil setecientos setenta y siete á mil ochocientos cincuenta y siete. Sus mejores obras son las seis victorias que decoran la Walhalla, panteón de celebridades alemanas en Baviera, y el monumento y estatua ecuestre del rey Federico el Grande, en Berlín. Entre sus discípulos se distinguieron Rietchel, Drake y Kiss, autor el primero del modelo de la estatua de Lessing, muy en armonía con el carácter de este publicista alemán, y el último, del modelo de la *Amazona* que adorna la escalera del museo de Berlín.

Durante el Imperio, la escultura francesa estuvo rigurosamente sometida al canon del neo-clasicismo, no produciendo sino obras insípidas, afectadas, frías. «Nuestros escultores

modernos, escribía Guizot á propósito del salón de mil ochocientos diez, no parece que se propone sino extremar las bellas formas. Poco seguros de la virtud de su cincel para imprimir en el mármol una belleza sencilla, fácil y animada, creen suplir esta falta exagerando la belleza tal como la fijan las reglas, y así, alargan los párpados, rectifican las líneas de la frente y de la nariz, acortan la distancia de la nariz á la boca, lisonjeándose de haber creado con esto cabezas hermosas». No carecían de talento ni Chaudet, ni Cartelier, ni Lemot, ni Cortot, ni Bosío; pero sí carecían de originalidad creadora. Emanciparon á la escultura de este yugo Francisco Rude (mil setecientos ochenta y cinco á mil ochocientos cincuenta y cinco) y David d'Angers (mil setecientos noventa y tres á mil ochocientos cincuenta y seis). El primero no se separó de la naturaleza y de la tradición: á diferencia de los románticos, no comprendía la inspiración sin el asiduo estudio; negaba que el saber y el sentimiento pudiesen ser enemigos, y en su enseñanza hermanaba el mayor rigor científico con el más amplio liberalismo. Recordaba que Monge, habiéndole visto en la infancia proceder empíricamente, le había dicho: «Tú pierdes mucho tiempo», y le había enseñado la manera de determinar con un compás los movimientos. Esto no obstante, volvía siempre á la naturaleza, y así consiguió hacer palpitar la vida en todas sus obras y elevar el sentimiento hasta el heroísmo en el grupo monumental de la *Partida* en el Arco de la Estrella.

David d'Angers concibió la idea de un arte nuevo, «la escultura de los colosos al aire libre desafiando la luz, la intemperie y el tiempo.» «La escultura es la tragedia de las artes, escribía; he pensado siempre en la escultura al ver á Hamlet en la escena....» Mas para realizar este bello ensueño, faltábale á David el soplo creador del escultor. En sus retratos hay más idealismo sentimental que de vida. «Lo que el escultor debe buscar, decía, es el alma; lo que debe expresar es las grandes cosas que ésta hubiere hecho y que valieron al modelo la admiración de las edades,» y para conseguir esta expresión, apeló con frecuencia á ensanchar por sistema la frente ó imprimir á la mirada una dirección convencional. Daba á los jóvenes escultores un consejo extraño: el de adoptar el desnudo y el amplio ropaje para los sabios, poetas y artistas, el traje moderno y el uniforme para los militares.» Suyo el frontón del Panteón, donde representó la figura simbólica de Francia distribuyendo coronas á los varones ilustres.

Réstanos mencionar, en fin, al modesto Antonio Rarye, que, arrebatado por la belleza de las actitudes, la flexibilidad y gracia de la líneas movientes y de las formas esculturales de los animales, se dedicó á esculpir fieras—leones, tigres, panteras, jaguares, cocodrilos y otras—creando una colección que se cuenta entre las obras maestras de la escultura francesa.

No había de sustraerse la arquitectura á las oscilaciones generales del gusto, bien que, falta de ideal desde el Renacimiento, nada nuevo había de crearse en ella. Esclava de la