

Fué también él en la arquitectura una causa de decadencia por su pasión á lo colosal, por sus arcos demasiado bajos y por sus detalles demasiado pronunciados. Consiguió que se apasionaran de sus exageraciones los artistas de todos los países, y ha perdido á todos los que han querido imitarle.

El Renacimiento, no solamente ha separado al arte de las inspiraciones y tradiciones religiosas, sino que además le ha quitado su unidad y su poder. En la Edad Media, lo mismo que en tiempo de Fidias, el artista era á la vez arquitecto, pintor y escultor, porque trabajaba, bajo la sombra del templo, en una obra completa. Podría sobresalir en una parte del arte; pero conocía también las otras lo bastante, y eso era lo que aumentaba su talento. Todos los grandes artistas del Renacimiento han salido de los talleres cristianos del siglo XV; pero después de ellos dejaron de existir esos talleres. Cada artista escogió una especialidad y siguió sus gustos y su fortuna. El arte, por lo tanto, se dividió; la arquitectura no enseñó ya á la escultura la nobleza de las líneas ni la belleza de las proporciones, ni tampoco la escultura dió á la pintura la ciencia y el sentimiento de la forma.

El artista, no trabajando ya para la Iglesia, buscó Mecenas entre los ricos y poderosos; el arquitecto levantó palacios en vez de catedrales; los bustos de los príncipes, ejecutados por el escultor, reemplazaron á la multitud de estatuas que antes adornaban los pórticos de las iglesias; el pintor, que fué el que tuvo

más trabajo, se encargó de formar cuadros; pero éstos no eran de devoción, ni con el fin de sostener y aumentar el espíritu religioso. La mitología había triunfado del Cristianismo en ese terreno, y un paganismo bajo y sin ideal alguno principió á estar en boga y produjo las pinturas al desnudo, que fué lo que constituyó la pasión y el carácter del Renacimiento. Los más doctos se ocuparon en el estudio de la naturaleza y en el de las realidades de la vida campestre, y sus obras ofrecieron al ménos un encanto verdadero y sin peligro. Un bello paisaje de Claudio Lorrain ó una buena escena flamenca son preferibles á las divinidades de Rubens y á las bacanales de Jordán.

Es curioso seguir la invasión del Renacimiento italiano en Europa y el observar los resultados diferentes que tuvo. En Francia fué ménos desastroso que en otros países, pues el genio francés supo aprovecharse de los progresos del arte italiano, sin perder sus cualidades naturales. Corrigió los defectos de su arquitectura del siglo XV, conservando enteramente la gracia y la delicadeza de su ornamentación; creó los palacios admirables de Gaillon, de Chambord y de Chenonceaux, que son una de las glorias artísticas de Francia; pero tuvo muy mal éxito en la arquitectura religiosa. La iglesia de San Eustaquio es un monumento triste del Renacimiento. Su plan y sus proporciones, tomados de nuestro estilo ojival, se hallan desfigurados y pierden todo su efecto por los detalles clásicos que allí se ven sin guardar relación alguna con el conjunto. Los escultores que Car-

los VIII condujo de Italia en 1495 ejercieron también su influencia sobre el arte francés. Los hermanos Juste entraron á gozar del favor y real protección, sucediendo á Miguel Colombo y á sus sobrinos, que fueron los que formaron nuestro último taller cristiano. Los discípulos igualaron, por lo ménos, á sus maes-



Lámina 175.—Muerte de la Virgen. Jesucristo lleva la comunión á su Madre.—Grupo en piedra que se halla en la abadía de Solesmes (Sarthe), Siglo XVI.

tros, y las estatuas de Juan Goujón y de Germán Pilon rivalizaron con las de Benvenuto Cellini.

El palacio de Fontainebleau fué nuestra escuela de pintura. El progreso fué lento, pero, al fin, pudo Francia gloriarse con dos grandes artistas, superiores, desde el punto de vista cristiano, á los pintores del Renacimiento. Nicolás Poussin superó en

ciencia y en severidad de estilo á los Carrachios, al Dominiquino y al Guido, contemporáneos suyos. Si en sus composiciones se preocupó más de las reglas del arte que de los sentimientos de piedad, trató siempre, sin embargo, los asuntos religiosos con verdadera inteligencia y de una manera muy conveniente y perfecta, pudiendo asegurarse que todos sus cuadros fueron bien meditados y profundamente pensados.

Le Sueur es un artista cristiano que jamás se sabrá admirar bastante, no habiendo ninguno en la escuela francesa que pueda comparársele. Aunque nunca estuvo en Roma, supo, sin embargo, apropiarse mejor que cualquiera otro las cualidades de los maestros italianos, de quienes estudió los grabados y las pinturas. Si no se ve siempre en él la pureza del diseño que en Rafael, ni la solidez de su pintura, se eleva hasta él en algunas composiciones, como, por ejemplo, en *La Predicación de San Pablo en Éfeso* y en *El Martirio de San Gervasio y de San Protasio*; pero además le supera muchísimo en el sentimiento religioso. Sin mencionar su *Santa Verónica* y su *Descendimiento de la cruz*, bastará citar su *Vida de San Bruno*, cuyo estilo noble y verdadero le pone á la altura de Giotto y del mismo Fra Angelico, en sus inscripciones de Santo Domingo y de San Francisco.

Hablando del arte cristiano no es posible olvidar la antigua escuela flamenca, que es una de sus glorias más legítimas y que más empañó el Renacimiento. Nació á la sombra de la catedral

de Colonia en el siglo XV, y durante su infancia se ejerció en las vitelas de los manuscritos. Después los maestros Wilhelm y Stephan desarrollaron sus hermosas cualidades y su carácter nacional. No es este el gran arte tradicional ni la invención de un ideal, sino el sentimiento cristiano en su sencillez; es la oración hecha en familia más bien que practicada conforme á la liturgia oficial de la Iglesia.

El artista toma sus modelos en su interior y hace un esfuerzo por poner las virtudes de los santos á la vista de su esposa y de sus hijos. No teme atribuir á la Virgen y al niño Jesús escenas de cándida ternura, de las que él era testigo en el hogar doméstico. El fondo de sus cuadros revela una vida feliz y pacífica; el cielo aparece iluminado y el horizonte transparente; abundan en ellos los detalles, los árboles, las flores, los animales, las aves, y toda la creación, en fin, se encuentra allí como en un homenaje de gratitud al Criador. Esta escuela se propagó por Flandes, Gante, Brujas y Amberes, que eran entonces ciudades que, por su riqueza y por su poder, rivalizaban con las repúblicas italianas. Los hermanos Van Eyck pintan sus obras maestras *La Fuente de la vida* y *El Triunfo del Cordero*; Rogelio de Bruselas pinta *Los Siete sacramentos*, Memling los cuadros del hospital de San Juan y el encantador poema de la *Urna de Santa Úrsula*.

La escuela de Brujas conserva toda su pureza durante todo el siglo XV, en medio de las guerras y del lujo de los duques

de Borgoña; sus pintores iban en peregrinación á Roma, pero no se dejaban seducir y resistían á la pasión de la mitología. Al principiar el siglo XVI fué cuando Gossart de Maubeuge sucumbió á la fatal influencia del Renacimiento, y la misma se aumentó rápidamente durante el reinado muy poco católico de Carlos V, dando por triste resultado el que la pintura flamenca

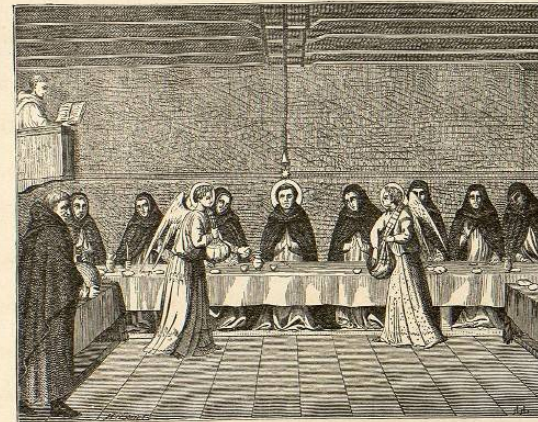


Lámina 176.—Comida servida por los ángeles.—Predella de la Coronación de la Virgen, por Fra Angelico, que se conserva en el Museo del Louvre. Siglo XV.—La confianza de Santo Domingo en la Providencia era tan grande, que, según referencias históricas, hacía que sus discípulos se sentasen á la mesa, sin tener nada para darles de comer, y entonces los ángeles llevaban tanto alimento cuanto necesitaban.

renegase de su gloriosa historia para someterse á la imitación servil de Italia. Francisco Florez, sobre todo, llegó á ser loco entusiasta por Miguel Ángel, y empujó á todos sus contemporáneos por esta nueva senda. Entre sus numerosos discípulos hubo algunos que le superaron. Los Porbus, Martín de Vos y Otto Venius tuvieron cualidades reales y trataron los asuntos

religiosos con gran conveniencia, si bien no pudieron evitar la decadencia, que se precipitó más con el talento de Rubens.

El que admire en Rubens otra cosa que la riqueza de su paleta, la habilidad de su mano y su prodigiosa fecundidad, es incapaz de comprender, no sólo el arte cristiano, sino ni aún el arte del Renacimiento. Ese gran señor en apariencia, que amaba tanto el fausto y los honores como el oro, permaneció mucho tiempo en Italia estudiando bajo los maestros y modelos de aquel país; y cuando creyó que los había imitado, no hizo, en realidad, más que parodiarlos. El llamativo esplendor de sus colores en nada se parece á la verdad y á la armonía de la escuela de Venecia. Su diseño, lleno de fuego y de hinchazón, es todo lo que puede concebirse de más contrario á la nobleza de Rafael y á la ciencia de Miguel Ángel. Jamás tuvo conocimiento de lo bello, y colocó su ideal en la exuberancia de la carne y en la suntuosidad y lujo de los vestidos. Sus lienzos son la mollicie y la obesidad de los músculos, y solamente se desvió de esa trivialidad al hacer sus retratos. No nos detendremos en discutir el mérito de sus composiciones profanas, de su historia mitológica de María de Médicis y de sus bacanales; pero no podemos prescindir de protestar con todas nuestras fuerzas contra sus cuadros religiosos. Conocemos muy bien la admiración facticia que los traficantes han hecho con sus obras maestras de Amberes, y, sin poder nosotros sentir ni opinar de la misma manera, consignaremos siempre la gran pena que nos

causa el que se tributen elogios á los abusos del talento de semejante artista. Éste llevó hasta la inconveniencia la vulgaridad de tipos, y el modo de ponerlos en escena, la posición de los personajes, la nulidad de la expresión y la extravagancia de las costumbres, todo nos parece una verdadera profanación del arte cristiano. Rubens es, sin duda, el artista que ha falseado más el gusto artístico en Europa; y si la desnudez de sus tipos no es un peligro para las costumbres, no es porque sea moderada, sino porque las mismas costumbres, por estragadas que estén, se rebelan contra ella por su grosero y bajo materialismo.

España, en donde estuvo de embajador Rubens, sintió bastante su influencia, y desde algún punto de vista pudiera decirse que Murillo pertenece á su escuela. Se cuenta que un anciano pintor español, en el momento de morir y después de haber recibido los santos Sacramentos, cogió un carbón del incensario apagado que tenía allí un acólito y trazó sobre la pared una cabeza de Jesucristo, como un acto supremo de fe y como una última plegaria. Ese acólito era Murillo, que recibió de esa manera la primera lección para su dibujo y le proporcionó una dicha singular. En sus primeros ensayos siguió Murillo las tradiciones de la escuela cristiana, y, de conformidad con ese ideal, pintó cuadros y pendones para la piedad del pueblo y para uso de las cofradías. Habiéndose encontrado con un discípulo de Van Dyck, le entró deseo de visitar Flandes y la Italia, y multiplicó sus composiciones piadosas, las cuales vendía en las fe-

rias y bazares y las enviaba á la América para proporcionarse recursos con que viajar. Partió de Italia á los veinticinco años, y, al llegar á Madrid, le dispensó protección su compatriota Velazquez, y le franqueó las galerías y los palacios en donde estaban reunidas las obras maestras del Renacimiento. Encontró allí, con lienzos del Ticiano y de Pablo de Verona, cuadros de Rubens y de Van Dyck, y su suerte se aseguró para el porvenir, habiéndose resuelto á permanecer en España para ser en ella el gran artista de los colores.

Murillo se parece á Rubens por su numen, por su facilidad y por su fecundidad asombrosa; pero le supera por el encanto y hermosura de su color y por el uso cristiano que hizo de su talento. Era Murillo sinceramente cristiano, y la fe española no le hubiera jamás permitido aceptar los extravíos paganos de la pintura flamenca, si, por desgracia, aquél se hubiera apasionado de ella. El pincel de Murillo se ejerció sobre todo lo que hay debajo del sol; se gozaba en la claridad de sus rayos, y encontró en ellos el secreto de las variantes y de las más ricas combinaciones y los efectos más agradables, y los empleó para todos los objetos: los mendicantes, los tullidos, los grandes señores, mujeres españolas asomadas al balcón, monjes en oración, paisajes, flores, animales, todo le era bueno y á propósito para hacer brillar en ello los colores. Las realidades más vulgares son también para él una ocasión de demostrar con mayor evidencia su talento. Improvisa igualmente en la luz una multi-

tud de objetos religiosos, y le cuesta gran trabajo, á pesar de su increíble facilidad para pintar, el satisfacer á todas las iglesias y monasterios que se los pedían.

La piedad de Murillo no es la del santo religioso de Fiesole, pintando arrodillado sus Cristos y sus Vírgenes, sino la que le inspira el vestir sus Madonas conforme á la modestia cristiana de su tiempo, y, á imitación del Rey Profeta, el bailar devotamente y con santa alegría en las procesiones delante del Santísimo Sacramento. Es también de notarse que sus Vírgenes y sus Santos son, por lo regular, ménos religiosos que los personajes que los acompañan. No hay en aquéllos visiones del cielo, ni se atreve tampoco á copiar los tipos de la tierra; pero comunica con valor y energía una fe que brilla en el rostro de los que les rodean. Sobre todo, sus Vírgenes adolecen algunas veces de falta de pureza y de nobleza en la expresión, en la posición y en el adorno. Sus grandes ángeles recuerdan á los del Renacimiento, y los pequeños querubines, con que llena sus nubes, se parecen demasiado por sus alas á los Amores de la Albana. Bajo todos conceptos es Murillo mucho más religioso que Rubens, pues no se hallan en sus cuadros las inconveniencias cometidas por los pintores del Renacimiento; pero tampoco conviene buscar en él una gran elevación de estilo ni los modelos del ideal cristiano. La luz que esclarece los suyos no tiene nada de sobrenatural, sin embargo de que las personas que dejaban ver en su armoniosa transparencia los reflejos místicos del éxta-

sis estarían, sin duda alguna, bajo el encanto y hermosura de una luz interior, como Santa Cecilia, que cantaba piadosamente en su corazón mientras que oía conciertos profanos.

El Renacimiento no perjudicó solamente al arte cristiano, quitándole sus creencias y sus tradiciones, sino que además le persiguió por medio de la Reforma y de la Revolución, que fueron consecuencias lógicas de la independencia absoluta de la razón humana proclamada por aquél. El siglo XVI vió reproducirse el odio y furor de los iconoclastas, pues los protestantes no se contentaron con destruir las imágenes, sino que destruyeron también obras monumentales de extraordinario mérito artístico. Sería muy difícil, por no decir imposible, el referir las ruinas que causaron en Alemania y las obras maestras que destruyeron en Flandes. W. Cobbett, autor cuyo testimonio no puede ser sospechoso, hizo la historia del pillaje y vandálico despojo de las abadías y de las bibliotecas en Inglaterra, y todo lo que contra la ciencia y las artes hicieron Enrique VIII, verdugo cruel, y su digna hija la reina Isabel. Los hugonotes, durante las guerras civiles que provocaron en Francia, saquearon las iglesias, quemaron las reliquias y mutilaron las estatuas; pero, desgraciadamente, todos esos excesos han sido muy superados por los más graves que causaron los revolucionarios del 93 durante el reinado espantoso del ateísmo y de la diosa Razón. ¡Cuántas iglesias destruidas, palacios incendiados, y cuántas obras maestras fueron pulverizadas en tan triste período! Nin-

guna invasión de bárbaros causó jamás tantas ruinas, y pueden muy bien imputarse todas ellas al espíritu del Renacimiento, puesto que no son más que la consecuencia de los principios del mismo, de la negación de la autoridad de Dios y de la Iglesia.

Mas ¿por ventura habrá perecido el arte cristiano entre sus ruinas? ¿Habrá llegado quizás la triste necesidad de tener que contentarnos con admirarle en lo pasado, sin poder abrigar la esperanza de verle renacer en el porvenir? No puede, en verdad, fundarse semejante suposición, sino que más bien podemos dar desde luégo abundantes pruebas de su vitalidad. ¿Qué otra cosa si no significa ese movimiento universal del espíritu público, que hace más de cuarenta años restablece la afición y los estudios de los monumentos y tradiciones de la Edad Media, que parecían haber perecido completamente en las desastrosas convulsiones del siglo último? ¿No se ve, pues, ahí la acción divina dominando la historia y la ciencia, obligándolas á dar testimonio contra ellas mismas y á proclamar evidentemente la verdad, refutando al mismo tiempo las mentiras y calumnias que se habían propagado en nombre del progreso? Puede, pues, decirse que la arqueología es para el arte lo que la filosofía es para la religión: tan luégo como se separa un poco de-ella, se ve precisada á buscarla con mucho más afán.

Tanto las naciones católicas como las protestantes se sienten influídas del mismo espíritu é irresistible corriente hacia el

estudio del arte antiguo; y así se ve que los pintores que han ilustrado y enaltecido la escuela alemana fueron de Lubeck y de Francfort á Roma, y allí tomaron, en las basílicas y en los claustros, las nociones del gran arte y la luz de la fe católica. Inglaterra fué también á buscar y reconquistar en Normandía la arquitectura cristiana que en otro tiempo había recibido de ella, viendo, por fin, florecer el arte en su propio país, donde tanto tiempo había estado inculto y olvidado. En el orden teórico, así literario como científico, amigos y enemigos tomaron gran empeño por estudiar los vestigios artísticos del pasado, consultando las ruinas y los archivos, recogiendo los pequeños restos librados de la devastación, del fuego y del martillo demolidor de las revoluciones. En nuestros días, esos restos se adquieren á peso de oro y se disputa su adquisición, como si el progreso moderno tuviese celos y pretendiese superar la pasión de los artistas y príncipes del siglo XVI.

El arte de la Edad Media, despreciado y objeto de burla en el siglo XVII, y en cuya aniquilación, hasta en sus últimos restos, se vanagloriaba el siglo XVIII, ese arte tan profundamente cristiano ha sido preconizado y exaltado en nuestros días por aquellos mismos que comprendían, por lo ménos, el misterio de su belleza inmortal. Enumerando Voltaire los monumentos de la ciudad de París en su historia del siglo de Luis XIV, había omitido la catedral de Nuestra Señora; y sus discípulos, siguiendo un criterio contrario, fueron los primeros en formar

la monografía de esa notable iglesia y los que más se apresuraron á cooperar para su restauración. Puede decirse que los sabios del Renacimiento no tuvieron tanto celo por recoger y conservar las obras de la antigüedad pagana como tienen los arqueólogos modernos por restaurar los monumentos de la civilización cristiana.

Este laudable é inmenso trabajo no podía quedar sin fruto, y así, en pocos años se ha visto germinar y florecer en el suelo desolado de Francia y de Inglaterra, y áun en América y en los extremos del Asia, toda la vegetación artística que el oleaje de la Revolución y de la Reforma había destruído en otro tiempo. Áun allí donde parece que se había arrancado hasta la raíz, han brotado nuevos vástagos, y, subiendo por ellos la savia, presagia y asegura á las generaciones futuras los beneficios de su inagotable fecundidad.

Sin salir de Roma, que ha sido siempre la cuna del arte cristiano, ¿no debe reputarse en gran valor el descubrimiento del Emporio, que puso en poder de Pío IX los mármoles que los últimos Césares habían reunido y destinado á la decoración de templos y palacios que no se construirían jamás? ¿Cómo se explica el que esos restos de la civilización pagana no se hubiesen descubierto en excavaciones anteriores, sin embargo de estar ocultos casi á flor de tierra al pié del monte Aventino? Ellos esperaban, sin duda, el día y la hora señalados para su significativa y misteriosa aplicación, y, efectivamente, hoy son

y constituyen un precioso tributo de San Pedro. El glorioso Pío IX, cautivo del Vaticano, y actualmente su legítimo sucesor en la Cátedra Pontificia, el esclarecido y magnánimo León XIII, poseen los mármoles del Emporio, que parecen multiplicarse y aumentarse bajo su custodia y celo apostólico, pues continuamente los distribuyen entre los obispos, misioneros, peregrinos, así del mundo antiguo como del nuevo; y esas piedras, marca-



Lámina 177.—Trabajo ejecutado conforme á una miniatura del siglo XIII.  
Biblioteca de M. Ambrosio Firmin-Didot.

das con el sello pontificio, son llevadas á países lejanos para decorar allí los altares y para formar las bases de innumerables santuarios. ¿No puede, pues, reputarse esa consagración, renovada desde los tiempos primitivos, como un presagio del renacimiento para el arte cristiano y como un símbolo de la perpetuidad de su divina misión?

El tiempo de luchas y de incertidumbres está tocando á su término; la ciencia ha constituido nuevamente el enlace de las

tradiciones, y sus trabajos profundos han hecho un cauce por donde el río de la vida ha de emprender de nuevo su curso. La fe de los pueblos ofrece ya nuevas inspiraciones al arte; y no contenta la piedad fervorosa con reparar, ensanchar y multiplicar las iglesias, pide á la arquitectura otros monumentos en donde la pintura y la escultura trazarán y glorificarán, no solamente la vida de Jesucristo desde la humilde cuna de Belén hasta la cumbre del Calvario, sino también sus triunfos y sus beneficios, realizados después de las maravillas que se obraron en la fiesta de Pentecostés hasta las plegarias que la Iglesia dirige al Sagrado Corazón de Jesús para obtener la salvación de Roma y de Francia.

E. CARTIER.