

Los grandes maestros del Renacimiento, Brunellesco, Donatello, Ghiberti y Fiesole, florecieron veinte años después, y los hermanos Eyck, mucho más tarde.

Preciso es ver en Niccolo Pisano y en Giotto el punto de partida del Renacimiento, en Fiesole, su punto culminante, y en Savonarola y su escuela, el punto final. Porque se reconoce ahora de un modo suficiente que Savonarola no luchó contra el arte, sino por su honor y su pureza, y contra la decadencia que le amenazaba, y que sólo después de su muerte, comenzó á invadirlo esta decadencia. ⁽¹⁾ El más grande de sus discípulos, el último astro puro del Renacimiento, Fra Bartolommeo, fué enterrado el mismo día que Lutero pegaba sus tesis en Wittenberg. Lo que siguió después, sólo en parte pertenece al Renacimiento; todo lo demás es decadencia.

Si se quiere contar con exactitud, el Renacimiento duró 150 años, de 1367 á 1517. En Rafael, en Leonardo y especialmente en Pedro Vischer, predominaba todavía la buena influencia de la época precedente. Casi podría decirse de Alberto Durer que, no obstante todas las influencias del espíritu del tiempo, pertenece á la Edad Media propiamente dicha.

Pero, con Miguel Ángel, la decadencia penetró en el santuario. Formular un juicio exacto sobre este espíritu gigante y sobre su influencia formidable, no es fácil. Sus contemporáneos apellidaronlo el inventor de las indecencias; ⁽²⁾ mas ciertamente es éste un lenguaje demasiado duro. No obstante, lo que hay de cierto es que abrió la puerta é indicó el camino á la corrupción del arte. No quería jugar con la sensualidad, porque era demasiado salvaje, brusco y altivo para esto; pero, poseído del sentimiento de su propia fuerza y de desprecio del mundo,

(1) Rio ha consagrado ya un capítulo á este asunto. V. también á Marchese en su excelente obra: *Memorie dei pittori, scultori e architetti dom.*, (4), I, 488-513; pero muy especialmente á Gruyer, *Les illustrations des écrits de Jér. Savonarole publiées en Italie aux XV et XVI siècles, et les paroles de S. sur l'art; avec 33 illustr.* Paris, Didot, Cf. *Année Dominic.*, 1880 y 1881, 245, 497 y sig.; 249, 122 y sig.; 253, 360 y sig.; 256, 452 y sig.

(2) Marchese, II, 9.

quiso convertirse en titán y dominarlo todo: tradición, costumbres, disciplina, orden, simetría, armonía, lo divino y lo humano; quiso demostrar que era de hierro contra todas las emociones, que era superior á todo límite, que todo debía doblegarse ante él. Cuando representa el desnudo, con decidida predilección; no lo hace para excitar la sensualidad, sino para arrebatarse toda apariencia de belleza, todo rasgo de idealismo. De aquí proviene esa dureza repelente, cuya huella ofrecen sus estatuas, la violencia con que se doblegan para producir el efecto, la grosería y la pasión indomable que muestran. El espíritu que animaba á Miguel Angel era una sobreestimación de la fuerza humana, por lo menos, de la fuerza personal, y la natural consecuencia de todo esto fué, en él, el desprecio del mundo y de los hombres, el pesimismo. Él arrebató al arte la estimación que le profesaban los hombres, y él reemplazó la modestia con el orgullo titánico, y la delicadeza y el pudor con el placer por lo que es bajo y odioso.

Espíritus vulgares, cultivan naturalmente la vulgaridad. Ya aquella chusma de pintores de brocha gorda y de escultores impíos y sin disciplina, que formaba la vanguardia del ejército salvaje de los reformadores, saqueándolo y quemándolo todo, y luego su retaguardia, como lacayos y rufianes, se lisonjeaban de asombrar al populacho, exponiendo ante sus ojos lo que hay de más bajo.

Los otros maestros que procuraban obtener la aprobación de las esferas distinguidas, eran, verdad es, menos groseros, pero daban á sus producciones tal refinamiento de sensualidad, que causaban ruinas todavía más considerables. Marcha á su cabeza el maestro de lo vago, que no moja su pincel más que en ungüentos y perfumes, el muelle Corregio. Sin embargo, hay uno que los supera á todos, el Ticiano, el cual es digno de ser llamado el pintor de la corte en la montaña de Venus.

Ninguna lengua humana podría pintar el mal que han hecho estos hombres y otros semejantes. Mientras que, en

Alemania, se contentaba el arte con tomar todo lo que hay de más malo en el arte gótico degenerado y en el Renacimiento decadente, arte que prestó un concurso fiel á los reformadores con las caricaturas más abominables del «Pontificado infernal y toda su pandilla espiritual», ⁽¹⁾ los artistas italianos no conocían casi otro fin de la vida que la glorificación del Olimpo pagano y la representación de las más sucias leyendas que la imaginación mancillada de los antiguos había inventado. Sólo vemos en ellos Ledas, Danaos, Ios, Venus, Ninfas y Vacantes. Cuando, por casualidad, trataban asuntos bíblicos ó cristianos, entonces todo eran Evas, Bethsabees, Susanas, absolutamente como si hubiese sido culpable Magdalena, no la penitente, sino la pecadora, ó también Loth y sus hijas. Una verdadera embriaguez sensual se había apoderado de los corazones, como en otro tiempo en las orgías dionisianas ó en las fiestas de Isis y de la gran Madre. Poníanse, en los lugares santos, cuadros que un padre no hubiera querido ciertamente exponer en su casa. ⁽²⁾

Que nadie excuse este arte con el pretexto de que lo produjo el espíritu del tiempo. Este espíritu no excusaría nada, aunque fuese esto cierto; pero ni siquiera es verdad. Aunque el habitante del mediodía sea menos sensible á semejantes cosas que el del norte, no impidió esto que, en aquella época, la mejor parte del pueblo italiano condenase un arte semejante, considerándolo como burla de la fe y de las costumbres. ⁽³⁾ Paulo III y Gregorio XIII fueron los que más se esforzaron en detener la corrupción; ⁽⁴⁾ pero ocurrió entonces lo de siempre; los buenos suspiraban en silencio, y los que hubieran podido detener el torrente con la pluma y con la acción, no querían perder su reputación de espíritus límpidos, y se callaron por amor propio y por respeto humano, cuando debieron haber ha-

- (1) Janssen, *An meine Kritiker*, 211. *Gesch. des deutsch. Volkes*, III, 533.
 (2) Marchese, *Memorie*, (4) II, 9.
 (3) Antonin., IV, t. 8, c. 4, § 11. Marchese, *Memorie*, (4) II, 9.
 (4) Marchese, II, 372 y sig.

blado. Los débiles se convirtieron en víctimas del placer sensual, é intentaron apaciguar su conciencia, diciendo que los primeros aprobaban aquel arte que ellos miraban con desconfianza. Por lo contrario, los pocos espíritus audaces que no habían hecho más que ensayar al principio hasta dónde podían llegar, se despojaban ahora de todo pudor, y transformaban triunfalmente en opinión pública á su manera, aquel espíritu del tiempo que, según decían, reclamaba semejantes abominaciones. «Ocurrió entonces—dice el mismo Goethe, hablando de este mal—lo mismo que cuando los hijos de Dios se casaron con las hijas de los hombres, esto es, que de ello resultaron monstruos. Con semejante arte, no puede uno deshacerse de la anatomía, por no decir de cosas aún peores.» ⁽¹⁾ Hubiera podido añadir lo que Dios dijo en otro tiempo: «Mi espíritu no permanecerá ya en el hombre, porque se ha convertido en carne.» ⁽²⁾

Ya no se podía pintar el nacimiento de Cristo ó la Santísima Virgen sin muchas piernas desnudas cayendo del cielo,—el espíritu popular apellidó á esto *gusado de ranas*—y sin colocar á derecha é izquierda amoreillos que llamaban ángeles, del mismo modo que se saludaba á Dios con el nombre de Júpiter y á la Virgen con el de Diana ó de la casta Lucina. Con relación al niño Jesús, sus miserables mantillas se pintaban siempre con lujo imperdonable. Apenas si se le evitaba al Salvador sobre la cruz la peor de las vergüenzas. Allí donde un ser humano tenía todavía algunos restos de vestidos, éstos, sobre todo en las mujeres, tomaban la forma de vendajes quirúrgicos, ó de velos húmedos, muy propios para hacer resaltar lo que debían ocultar. Puédese, pues, decir de aquellos maestros italianos, sobre todo de los venecianos, lo que Lecky dice del Ticiano, que jamás un cincel griego fomentó en el mismo grado el placer sensual. ⁽³⁾ No obstante, todos ellos

- (1) Goethe, *Ital. Reise*, G. W., 1829, XXVII, 166 y sig.
 (2) Gen., VI, 3.
 (3) Lecky, *Gesch. der Aufklärung*, I, 191 y sig.

observaron cierto pudor artístico; pero los neerlandeses, Rubens y Van Dyck en particular, llevaron el emponzoñamiento del arte hasta el hastío, ya que exponían á las miradas de los espectadores las pasiones más horribles, el placer sensual más voluptuoso, los apetitos más ardientes, con alegría manifiesta y verdaderamente cínica. ⁽¹⁾ Cascadas de carne humana—¡y qué carne!—se ofrecen á nuestros ojos, como venenos que uno vierte de un cubo, y esto en cuadros llamados religiosos. En verdad que el que puede acercarse á ellos con sentimientos religiosos debe tener un gusto extraño ó poseer una virtud angélica. ⁽²⁾ El arte moderno, en su debilidad sin carácter, ni siquiera ha podido, con toda su insolencia, superar semejante degeneración.

Si, pues, de un lado, hemos admitido en el arte del Renacimiento lo que debe admitirse, tenemos perfecto derecho á condenar, por otro, con la mayor energía, lo que es digno de censura. No pretendemos que los artistas del Renacimiento posterior hayan querido poner su talento exclusivamente al servicio de la sensualidad; pero, de hecho, lo hicieron con demasiada frecuencia. Por otra parte, es ya un mal muy grande que casi todos desconociesen más ó menos la responsabilidad y la elevada misión del arte cristiano.

Bajo este concepto, preciso es que lleguemos á formarnos un juicio independiente. Por algo dice el proverbio: «El que tiene una cabeza, no necesita alquilar otra.» ⁽³⁾ ¿Hemos, pues, de estar siempre sometidos á críticos de arte, cuyo único fin consiste en presentar al Cristianismo como enemigo de la civilización, y á la belleza como inconciliable con sus preceptos? ¿Es que su conocimiento del arte es tan grande, que nada pueda oponérseles? Pero si todo lo que saben decir se limita á la carnación, al claro oscuro, al escorzo y á la perspectiva; si, á propósito de ca-

(1) Vischer, *Ästhetik*, III, 743.

(2) Herm. Grimm, *Michel Angelo*, II, 521 y sig.

(3) Kœrte, *Sprichwörter der Deutschen*, (2) 4380.

da huesecito mal dibujado, de cada efecto de luz mal distribuido, expresan un disgusto mayor que el que les produce la grosería moral de la cosa representada; si, en el *Isaias de Rafael* y en el *Moisés* de la tumba de Julio II, nada sumerge tanto en éxtasis como la rodilla maravillosa; si, en el *Cristo* de Miguel Ángel, su principal admiración procede de que se balancee graciosamente sobre sus caderas, ¿por qué ese temor supersticioso á sus decisiones soberanas y absolutas? En verdad que es tiempo de que empecemos á confiar en nuestros propios ojos y en nuestra propia inteligencia.

Más necesario es aún que tengamos el valor—porque ya es preciso para esto—de atribuir de nuevo á los principios inmutables de la religión y de la moral cristiana el lugar que les corresponde en las cosas artísticas. Una mirada imparcial sobre el mismo Renacimiento, será precisamente nuestro mejor apoyo en esta empresa.

Una vidente cristiana de nuestros días ha dicho con gravedad terrible: «Los que tiemblan cobardemente ante las imágenes conmovedoras de nuestros antiguos calvarios y ponen en su lugar formas paganas bellas y atractivas; los que representan á los santos de un modo seductor y voluptuoso, han sido vistos por mí unidos á aquéllos que elevaron sobre el Calvario un templo á Venus, hicieron todavía cosas más abominables en el establo de Belén.» ⁽¹⁾ ¿Qué hubiera dicho del arte que ha escogido las más horribles deformidades de la inmoralidad y de las supersticiones paganas como modelos ejemplares para representar lo que es santo!

Últimamente, un sabio alemán ha pretendido que los restauradores del arte clásico han considerado como un hecho cierto que la antigüedad ha dado todo lo que podía, y que Cristianismo y antigüedad les han parecido absolutamente inconciliables. ⁽²⁾ Casi se siente uno tentado á decir que hubiera valido más que, en realidad, hubiesen pen-

(1) *Leben Jesu Christi nach. A. K. Emmerich*, (1) III, 483.

(2) Kœrting, *Geschichte der Literat. Italiens*, I, 192.

sado así. Porque, de este modo, han intentado servir á Dios y á Belial al mismo tiempo, y han abusado del Paganismo para hacer una mascarada cristiana. Han querido robar á los egipcios, y emplear sus tesoros en la construcción del Arca de la Alianza; pero como no habían recibido para esto ninguna orden de Dios, les faltó su bendición. Sin percatarse de ello, se contaminaron con el Paganismo, é introdujeron en seguida la forma pagana en la civilización cristiana, es decir, el espíritu pagano humanista, ya que lo que querían representar era efectivamente la forma pagana, esto es, humanista, y no la forma humana en general.

La consecuencia de esto fué una estimación fanática de la antigüedad, la cual no se armonizaba ya con el espíritu viviente cristiano. ⁽¹⁾ En las esferas en que dominaba esta tendencia, reinaba ordinariamente la indiferencia en lo relativo á la fe, á la Iglesia y á la teología, ⁽²⁾ y con la victoria de este nuevo Humanismo, las bases del Cristianismo quedaron con frecuencia completamente minadas. ⁽³⁾

No, no; no se burla uno impunemente ni de lo malo, ni de lo santo. Aquí tenemos la prueba ocular de ello. Muchos de estos maestros creyeron—queremos suponerlo indulgentemente—que podían indicar los peligros de la sensualidad mediante la representación de lo que excita á los sentidos. Con esta intención, se aplicaron á estudiar la carne y sus caminos; pero antes de aperebirse de que se habían equivocado de medio y de objeto, hicieron de la carne, si no el único, por lo menos el principal objeto del arte. Primeramente quisieron hacer atractivas y comprensibles las verdades sobrenaturales por medio de representaciones naturales; y, sin darse cuenta de ello, llegaron hasta el punto de que los objetos religiosos eran tan sólo ocasión para implantar la sensualidad en el mundo cristiano.

Aquellos pintores tenían siempre en su estudio una imagen de un santo oculto en un rincón, y, en plena luz, una aventura de Júpiter, como J. B. Rousseau, quien, David en

(1) Voigt, *Wiederbelebung des klass. Altherth.*, (2) II, 479.

(2) *Ibid.*, II, 472 y sig.—(3) *Ibid.*, II, 213.

la corte y Petronio en la ciudad, componía, á la vez que himnos piadosos para el viejo Luís XIV, coplillas indecentes para divertir al gran prior Vendôme y á sus compañeros de desórdenes, coplillas que éste apellidaba cínicamente el *Gloria Patri* de sus salmos.

Claro está que, en semejantes medios, el Cristianismo se convirtió en pura fórmula; ni siquiera podían tratarse en ellos cuestiones serias. Para convencerse de ello, bastará ver tan sólo una vez el *Cristo con su cruz*, de Correggio: éste no es más que un joven muelle, delicado,—seguramente un favorito del pintor—de rasgos finos y sin energía, de lánguidos ojos, de fisonomía sin vigor estudiada ante un espejo; lleva la cruz con tanta elegancia y nos mira con tanta insistencia, que fácilmente se ve que busca nuestra aprobación. Lo que quiere es mostrarnos su mano de maravillosa finura, demasiado hermosa para llevar una cruz.

Este cuadro es la expresión verdadera del lugar que ocupa el Renacimiento con relación al Cristianismo. Testimoniábasele entonces, como por gracia, cierta benevolencia; se descendía hasta él únicamente por agrandar, porque así se hallaba la ocasión de hacer brillar sus cualidades artísticas. ⁽¹⁾ Representábase lo que era santo, no porque fuese santo, sino para dibujar una bella forma; ⁽²⁾ de ello es ejemplo notable la *Santa Justina* de Moretto. Se salvaban las apariencias con relación á la religión y á la moral; pero allí donde se encontraba provecho y honor, servíase sin escrúpulo á la impiedad y á la inmoralidad. ⁽³⁾ Todo lo noble debió entonces sufrir mucho. Sin duda que aumentó la técnica, pero declinaron el carácter, la moral y la religión. ⁽⁴⁾ Hasta el sentimiento de la propia conveniencia y del buen gusto, desapareció en aterradora medida; ⁽⁵⁾ basta recordar las tumbas de los Médicis. El temor de he-

(1) Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, (6) II, 85.

(2) Pecht, *Venedigs Kunstschatze*, 6.

(3) Voigt, II, 373.

(4) Kœrting, I, 190; II, 243.

(5) Frantz, *Fra Bartolommeo della Porta*, 83.

rir el pudor parecía haber desaparecido de los maestros, lo mismo que del público capaz de apreciar el arte, ⁽¹⁾ ya que precisamente contra la más delicada de las virtudes portóse este arte con la mayor indiferencia y ligereza. Aumentaba cada vez más en grosería, y, lo que todavía es peor, convirtióse en encantador, casi en demoníaco. ⁽²⁾ Cuanto más perfecta era la representación externa sensible, más seductor aparecía el fondo. ⁽³⁾ Sin duda alguna, la disolución de la moral pública y la decadencia religiosa provienen en gran parte de este arte. ⁽⁴⁾

Con esto, hemos hecho ver suficientemente la diferencia que existe entre el verdadero y el falso Renacimiento, ó entre lo que debe aprobarse y rechazarse en esta tendencia. No discutiremos con los panegiristas del Renacimiento, que todavía hoy quieren defenderlo contra viento y marea; pero otros hay que condenan, con no menos decisión que nosotros, los errores que acabamos de censurar, y que, sin embargo, son partidarios del Renacimiento. Hasta cierto punto, estamos conformes con éstos, ya que consideramos como un deber el observar la más estricta imparcialidad con relación á todas las tendencias que la Iglesia tolera; en este caso, no serían tan difíciles una inteligencia y un juicio definitivos.

Por otra parte, no discutimos las formas externas como tales, siempre que concuerden con las leyes de la belleza y de la moral. Ya hemos indicado esto más arriba; pero no encontramos superfluo insistir aún sobre este punto.

En cuanto al espíritu interno, toda la cuestión puede resumirse en dos puntos principales.

Desde luego, el referente al contraste entre el *Idealismo* y el *Realismo*. Estamos tan lejos de condenar ciegamente á este último, que, por lo contrario, pedimos como condición fundamental de todo arte verdadero un realis-

(1) Rio, *Michel Ange et Raphaël*, 244.

(2) Voigt, II, 468 y sig.

(3) Koerting, II, 243.

(4) Marchese, (4) II, 8; cf. I, 246.

mo sano y vigoroso. Del mismo modo que la fe no excluye á la razón, el cristiano no debe despojarse del hombre, ni el arte puede estar en oposición con la imitación de la naturaleza. Sólo que no debe limitarse á la simple reproducción de lo exterior, pues esto sería un realismo bajo y vituperable, sino que debe poner algo de noble y elevado en la envoltura sensible, ó, como ordinariamente se dice, idealizarla, transfigurarla. Sólo así realiza su misión.

Ahora bien, hay un doble idealismo, del mismo modo que hay una doble serie de ideas, un idealismo natural y un idealismo sobrenatural.

Claro está que rara vez se trata de este último en el Renacimiento, pero mucho tememos que tampoco haya realizado su misión con relación á las justas exigencias del idealismo natural. Y no se crea que, al expresarnos así, pensamos únicamente en esas tendencias que impulsan al idealismo vulgar hasta renegar de lo que hay de más elevado, hasta el naturalismo feo y puerco. No; hablamos de tendencias mejores, de las supuestas tendencias idealistas. Éstas quizás puedan merecer este nombre, si las oponemos á las tendencias realistas extremas; pero, según las exigencias estrictas de la palabra, sólo rara vez lo merecen. El idealismo es únicamente esa tendencia del arte, en la cual, el ideal, es decir, el espíritu, domina en realidad y por completo á la materia. Si el ideal se pone en igual pie que lo material; si se atribuye á los dos el mismo valor, tenemos el realismo autorizado, pero un realismo falso. Ahora bien, tememos fundadamente que, en todo el Renacimiento posterior, se encuentren muy pocas obras en las cuales lo ideal pueda únicamente sostener la igualdad de derechos con lo real.

Casi siempre, aun en las mejores obras, es considerada la forma como lo principal, y el espíritu como lo secundario. De aquí proviene, en la arquitectura, la ensambladura y la yuxtaposición de elementos completamente discordantes; de aquí proviene ese carácter macizo y forzado que se nota en la escultura y en la pintura del primer Renacimien-