



VI

EL ROMANTICISMO EN LAS ARTES DEL DIBUJO.—PINTURA ROMÁNTICA : GÉRICAULT, DELACROIX, ARY SCHEFER.—INNOVACIONES EN LA ESCULTURA : DAVID DE ANGERS.—EL ROMANTICISMO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA ARQUEOLOGÍA ARTÍSTICA : LAS RESTAURACIONES DE VIOLLET-LE-DUC.

V ahora, después de haber seguido las huellas del Romanticismo en todos los campos del arte literario (á los cuales todavía pudiera añadirse el de la prosa filosófica y oratoria, en que el grande innovador y el romántico por excelencia fué Lamennais, ya estudiado en otra parte), procede decir algo de sus consecuencias en el terreno de las artes plásticas y gráficas, donde la victoria fué mucho más disputada y más incierta. Como no me es posible entrar en pormenores técnicos, indicaré tan sólo los principales momentos de la lucha, y los resultados más positivos que de ella se obtuvieron. Por otra parte, pasados los fervores de la contienda, es cosa generalmente reconocida que la escuela

romántica francesa produjo, sí, algunos artistas de singular talento, de grandes aspiraciones y de técnica brillante, pero ninguno que pueda calificarse de genio ni ponerse al lado de los grandes maestros de otros tiempos. Su triunfo indisputable fué enterrar para siempre la escuela de David y la pintura académica, pero el ideal que sustituyeron no ha gozado tampoco de muy robusta vida, y resulta hoy casi tan arcaico y convencional como el que ellos destruyeron. Alguna culpa tuvo en esto el origen casi literario de esta revolución pictórica, que más bien que surgir espontáneamente en los talleres de los escultores ó de los pintores, puede decirse que se incubó en los cenáculos de los poetas y en las redacciones de los periódicos románticos. Por eso el carácter y tendencias de este movimiento han de buscarse en los críticos no menos que en los artistas.

El período de actividad de la escuela romántica en Bellas Artes va próximamente desde 1819 (fecha de la *Medusa* de Géricault) hasta 1850. En el terreno de la crítica no había más precedente que los *Salones* de Diderot, cuya influencia sobre el gusto de sus contemporáneos fué ninguna, y de los que en rigor más se deduce una teoría realista que una teoría romántica. La traducción de la *Historia del Arte* de Winckelmann había difundido algunas ideas ingeniosas y profundas, aunque sistemáticas con exceso, sobre el carácter de la estatuaria antigua; y estas mismas ideas, exageradas por Da-

vid y aplicadas por él á la pintura, habían engendrado la escuela neo-clásica de los tiempos de la Revolución, tan señalada por la simplicidad y firmeza de dibujo como por la afectada rigidez y perpetua tensión que comunicaba á sus figuras, haciendo grande estudio del desnudo y procurando dar á todos sus personajes apariencia de estatuas¹. A David sucedió Gros, que fué por excelencia el pintor del Consulado y del Imperio, y que en la *Batalla de Abukir*, en los *Apestados de Jaffa*, y en otros muchos cuadros suyos, especialmente de batallas, modificó bastante la árida fórmula de su maestro, mostrando mucho más arte de componer, y también más brío, calor y audacia de ejecución. Pero en lo substancial, la enseñanza de David proseguía dominando en la Academia de Bellas Artes, aun después que su destierro en 1815 había dejado á la escuela francesa sin jefe visible. La inesperada aparición de Géricault, que no fué ni quiso ser nunca cabeza de escuela, pero que tenía pasión por la realidad y por el movimiento, y se había asimilado la manera violenta y atormentada del Caravaggio, y su arte de distribuir la luz y las sombras (sin renunciar por eso totalmente á los hábitos académicos), fué la primera señal de insurrección; pero ni

¹ Véase sobre David la obra de Delécluze: *Louis David, son école et son temps*, y la de J. Renouvier: *Histoire de l'arte pendant la Révolution*. Sobre Gros, es notable un artículo de Delacroix en la *Revue des deux mondes* de 1848. Sobre Géricault, véase á Gustavo Planché, *Portraits d'artistes*, tomo 1.

el Cazador de la guardia, ni el Coracero herido, ni el mismo Naufragio de la «Medusa», á pesar de la oposición con que fueron recibidos por los clásicos, pertenecían realmente á la escuela romántica. El primero y el más ilustre de sus pintores fué sin disputa Eugenio Delacroix, que en 1822 expuso ya su cuadro de *Dante y Virgilio*, y dos años después *la Matanza de Scio*. Cada cuadro de los suyos era ocasión de una batalla: en la Exposición Universal de 1855 aparecieron reunidos todos, como para consagrar el triunfo de Delacroix, que de combatiente había pasado ya á maestro y á dictador del arte. Se han exagerado sus cualidades de colorista, por lo mismo que eran tan raras en la escuela francesa: fué, sobre todo, un pintor literario, lleno de Byron y de Shakespeare, inquieto, febril, nervioso y ardiente de pasión. Goethe admiraba sus ilustraciones del *Fausto*, hasta llegar á decir que «iban más allá de las imágenes que él se había formado». La dote característica de Delacroix era sin duda la imaginación poética, y por eso usó y abusó tanto de los asuntos tomados de dramas, novelas y poemas, especie de traducción inversa á la que había hecho David, traduciendo las estatuas en el lienzo. Para marcar en todo su apartamiento de tal escuela, Delacroix fué sistemáticamente incorrecto en el dibujo, enérgico y grandioso en la composición, enamorado de las pompas y esplendores de la luz y de la transparencia de las sombras, especialmente después de su viaje á Africa; y atento

sobre todo á la expresión moral y á los indicios de la pasión más que á la belleza plástica. La pintura decorativa, muy adecuada á la mayor parte de sus condiciones brillantes y algo teatrales, puso el sello á su reputación, mostrándole feliz imitador ya de Pablo Veronés, ya de Rubens, sin perjuicio de su originalidad que, como queda dicho, consiste sobre todo en el carácter literario de la composición¹; lo mismo cuando se inspira en Walter-Scott para pintar el asesinato del obispo de Lieja, que cuando trata asuntos mitológicos como el de Apolo y la serpiente Pitón.

El impulso dado por Delacroix tropezó desde luego con la oposición de la Academia y de los pintores clásicos, y aun de una gran parte del público acostumbrado á mirar por los ojos de los discípulos de David. Aun los mismos críticos de tendencias románticas, como Stendhal, le apoyaron tibiamente al principio, notándole, y no sin razón, de sacrificar muchas veces la belleza á la expresión, y de buscar el efecto por medio de la vehemencia apasionada. Los primeros ensayos de Sigalon (*Locusta*) y de Ary Scheffer (*Gaston de Foix*), quienes con menos sentido del color y del movimiento aventajaban á Delacroix en el dibujo, noble y correcto, encontraron menos resistencia; y merced á ellos la pintura de his-

¹ Ya lo indicaba Thiers (que era por aquellos tiempos crítico de artes en *El Constitucional*) al dar cuenta de la *Barca de Dante* (*Salon de 1822 ou Collection d'articles insérés au «Constitutionnel» sur l'Exposition de cette année, Paris, 1822.*)

toria y el carácter local comenzaron á estar de moda en los cuadros, como lo estaban en los poemas é iban á estarlo en el teatro. En la Exposición de 1827 todos los grandes éxitos fueron para obras de este género: el *Marino Faliero*, de Delacroix; el *Mazzeppa*, de Luis Boulanger, cuadro byroniano, pintado con mucho fuego y bizarria; el *Nacimiento de Enrique IV*, de Eugenio Devéria, que sin grande inspiración propia copiaba con mucha habilidad las magnificencias luminosas de las escuelas venecianas¹: las *Mujeres Suliotas* de Ary Scheffer, que aún no había encontrado su manera, y oscilaba entre Géricault y Delacroix. Al mismo tiempo el estudio de los pintores ingleses, Tomás Lawrence, Constable y otros que mandaban sus obras á las exposiciones de Francia, había abierto nuevo camino á la pintura de retratos, determinando marcadas tendencias á la imitación del realismo holandés y flamenco. Bonnington, nacido en Inglaterra y educado en Francia, había vuelto á perseguir los misterios de la luz, casi olvidados, mostrándose notabilísimo paisajista en su cuadro de *Los Pescadores*, expuesto en 1824, y en la *Vista del palacio ducal de Venecia*, expuesta en 1827.

La revolución de 1830, que coincidió, como es sabido, con el triunfo de la escuela romántica en el teatro, aceleró también los progresos del

¹ La reputación de Boulanger y Devéria, artistas ligados muy íntimamente con el círculo de los poetas románticos, fué grande pero efímera. Véanse las interesantes noticias de Th. Gautier en la *Histoire du Romantisme*.

romanticismo pictórico, dando á sus principales representantes ocasión de ejercitarse en composiciones monumentales, como las que Delacroix ejecutó en el Salón del Rey del Palacio Borbón y en la Biblioteca del Luxemburgo. Pero la oposición académica no cejaba, á pesar de la protección de otros elementos oficiales, y el mismo Delacroix, honrado y favorecido por el gobierno de Luis Felipe, veía una y otra vez desechados cuadros suyos en los concursos trimestrales. En el de 1831 difícilmente fué admitida, y apenas obtuvo indulgencia de la crítica, una de sus obras maestras, el cuadro alegórico de *La Libertad*, en que se siente la misma vena desgredada y vigorosa que inspiró los *Yámbos* de Barbier. Sólo Gustavo Planché, que en pintura solía ver con acierto, presagiaba el próximo y definitivo triunfo de la pintura dramática representada por Delacroix. La resistencia de los clásicos fué feroz: abierto un concurso para pintura de escenas de la primera revolución, el jurado excluyó en tres certámenes sucesivos el *Boissy d'Anglas* de Delacroix, el *Mirabeau* de Chenavard, el *Juramento del juego de pelota* de E. Devéria, postergándolos á otros artistas obscurísimos, pero más disciplinados. Ante tal oposición, algunos de los innovadores se dieron por vencidos y abandonaron la gran pintura: Delacroix y Ary Scheffer permanecieron en la brecha: el primero se fué á Argelia y á Marruecos á hacer provisión de color para sus obras futuras, y trajo como primer fruto de su viaje, el cuadro de

las *Mujeres de Argel* expuesto en 1834, notable por la serenidad y la transparencia luminosa. Ary Scheffer, obedeciendo á las tendencias místicas y elevadas de su espíritu, pintó en 1837, de un modo menos conforme al dogma que á las escuelas humanitarias entonces en boga, un *Cristo consolador*, donde ya se anunciaban las cualidades que se vieron después en su obra maestra *La Tentación de Cristo*, tan elogiada por Renan ¹, que concede con justicia á su autor el «arte de dar cuerpo á las ideas morales y de fijar la imagen de todo lo que nos encanta, nos engrandece y nos mejora», si bien en *La Tentación* misma reconoce que la figura de Satanás es superior á la de Cristo. Ary Scheffer ha sido en la escuela romántica francesa el pintor espiritualista y metafísico por excelencia, contrariando abiertamente las tendencias archi-materialistas y la idolatría del color á que casi todos los otros se entregaban. Esto mismo le hizo á veces abusar del simbolismo vago y nebuloso. No así Delacroix, que constantemente trató la pintura religiosa como pintura de historia, es decir con carácter excesivamente humano, como es de ver en el *San Sebastián*, en la *Pietà*, en el *Prendimiento de Cristo*, obras que, cualesquiera que sean sus méritos, nunca rivalizarán con su *Justicia de Trajano* ó con la *Entrada de los Cruzados en Constantinopla*.

Mientras que este insigne artista, multiplicando sin cesar sus obras, llegaba al apogeo de

¹ *Études d'histoire religieuse*, pág. 421.

su fama y á la relativa perfección de su manera, la reacción clásica se personificaba en un consumado dibujante que, rompiendo con la tradición pseudo-escultural de David, había renovado los procedimientos de Rafael, y en general de los grandes maestros italianos de fines del siglo xv y principios del xvi, cifrando en ello su gloria y intolerante exclusivismo. Con sus primeros ensayos tuvo la habilidad de excitar á un tiempo las iras de los admiradores de David y de los románticos, acusándole unos y otros de no poner en sus figuras ni huesos, ni músculos, ni sangre, ni vida, ni relieve.» Había, además, un punto en que Ingres se daba la mano con los románticos mucho más que con los clásicos de su tierra. Rompiendo con las tradiciones mitológicas y greco-romanas de los artistas del Imperio, pintaba asuntos de la poesía caballerescas como el de *Rugero libertando á Angélica*, y en 1824 abordaba francamente la pintura religiosa, inspirándose en la Virgen de Foligno para su famoso cuadro de *El voto de Luis XIII*, en el cual, no obstante, encontraba el mismo Stendhal, (á quien no se tchará de piadoso), muy poco de divino, «muy poca unción y fisonomía celeste».

Así nació el nuevo clasicismo de Ingres, cuya expresión más perfecta fué su cuadro de la *Apotheosis de Homero*, presentado en la Exposición de 1827. No era culto exclusivo del ideal estatuario como en la escuela de David, sino que unía en idéntica admiración la escultura griega y la pintura del Renacimiento, y de entrambas aspiraba

á deducir un nuevo ideal de serenidad clásica, opuesto á toda exageración y violencia, á todo efectismo dramático, erigiendo en ley del arte la belleza plástica; y de ningún modo la expresión del movimiento y del tumulto de la vida, en que principalmente insistía el arte romántico. El purismo de la escuela llegaba hasta condenar á Rafael en su última manera, excluyendo por de contado de entre los modelos dignos de imitación, no sólo á los coloristas de Venecia y á las escuelas naturalistas de los Países Bajos y de España, sino al propio Miguel Angel, en quien veían iniciarse la decadencia del gusto. De este modo, el arte de Ingres, que parecía un elemento de resistencia, vino á convertirse en nuevo elemento de innovación, aunque fuese en sentido arcaico; como arcaico era también el empeño de los románticos en ponerse bajo la disciplina de Ticiano, de Rubens ó de Rembrandt. Aunque los medios técnicos difiriesen tanto, de una y otra parte había mucha más tendencia á buscar la inspiración pictórica en los grandes maestros que en la naturaleza viva. Así es que se vió pronto á los discípulos de Ingres recurrir al cómodo procedimiento de las recetas, y afectar la imitación de ciertos secretos de factura, propios del maestro, como la ausencia de luz y de relieve, y la unidad de tono gris en las carnes; de donde vino á resultar un insoportable amaneramiento, no compensado en muchos de ellos ni siquiera por la corrección del dibujo, tan personal y elegante en Ingres. La mediana acogida

que tuvo en 1834 su notabilísimo cuadro del *Martirio de San Sinforiano*, en que ampliando algo su manera, sin renunciar á lo fundamental de su credo artístico, hizo ostentación de mayor energía y vehemencia (cualidades que hasta entonces parecía haber desdeñado con exceso), y las críticas apasionadas ó ineptas que de su obra se hicieron, agriaron al insigne maestro, que acabó por abandonar el suelo francés, tornando á buscar en Roma su verdadera patria artística. Allí prosiguió en su intransigencia doctrinal, comunicándosela á algunos discípulos escogidos, especialmente á Hipólito Flandrin¹, artista creyente y timorato que se distinguió en la pintura religiosa, género predilecto de los discípulos de Ingres, los cuales ejecutaron, después de 1840, casi todas las pinturas murales de las iglesias de Francia, si no con superior ingenio, con dignidad, templanza y decoro. Para entonces ya el viejo clasicismo estaba definitivamente vencido, é Ingres, que había encontrado en el seno de la Academia de Bellas Artes tanta hostilidad como los románticos mismos, había conseguido, después del noble y elevado cuadro de *Stratónica* (1840), ser considerado como un clásico en vida y como representante por excelencia del arte idealista. Este triunfo, análogo al de la *Lucrecia* de Ponsard, aunque más legítimo, y traído por causas más

¹ Véase para el estudio de sus teorías artísticas, *Lettres et pensées de Hippolyte Flandrin*, publicadas por Enrique Delaborde.

complicadas, señalaba, además, el descenso de la avenida romántica en el arte. Por muy hastiado que el gusto estuviese de intemperancias de color, tampoco resolvía nada la superticiosa veneración hacia los modelos italianos del segundo renacimiento, ni menos la extraña aberración de remedar el candor de los maestros primitivos, en que cayeron Amaury Duval y otros decoradores de iglesias, que de buena fe creían posible volver á los tiempos del Beato Angélico de Fiésole.

Así oscilaba el arte entre un caos de reminiscencias, por lo cual algunos se declararon francamente eclécticos. El eclecticismo pictórico había nacido fatalmente del choque entre el clasicismo de David, el romanticismo de Delacroix y el neo-clasicismo de Ingres, como el eclecticismo filosófico había nacido del conflicto entre el idealismo alemán y el sensualismo del siglo pasado. Una porción de artistas que se cuidaban poco de escuelas ni de teorías filosóficas, pero que se distinguían casi todos por su habilidad técnica, se alistaron en esta escuela que cumplió la misión negativa de disolver los ideales artísticos anteriores, y abrir paso á un nuevo realismo. Las aspiraciones de estos pintores no solían ser de las más elevadas: Horacio Vernet, improvisador de rica vena y mucha facilidad y valentía de pincel, explotó el entusiasmo militar de sus paisanos, é hizo á su modo la leyenda bonapartista, tan grata siempre á los liberales de la clase media francesa, que to-

davía prefieren á cualquiera otra pintura la de uniformes y caballos. En la pintura de Vernet, como en el teatro de Scribe, dominaban los procedimientos de fabricación rápida. En Pablo Delaroche, por el contrario, artista laborioso y concienzudo, el eclecticismo nacía de sus propias cualidades templadas, bastante análogas á las que Delavigne mostraba en poesía; y hasta los asuntos traen involuntariamente este recuerdo: el mejor cuadro del artista y la mejor tragedia del poeta tienen el mismo tema: *Los Hijos de Eduardo*. Uno y otro parecen románticos tímidos, más que clásicos convencidos. Delaroche escogía como Delacroix asuntos de la historia moderna: el interrogatorio de Juana de Arco, Cromwell ante el ataúd de Carlos I, la muerte del Duque de Guisa; los componía de una manera dramática, buscaba en cierto grado el color local y la exactitud de los trajes, y siguiendo en la ejecución lo que se llamaba entre los doctrinarios de entonces el *justo medio*, el *buen sentido*, dibujaba con más cuidado que los románticos y buscaba un colorido más brillante que el de los clásicos; con lo cual, dada la medianía de sus fuerzas, quedaba como dibujante muy por bajo de Ingres, y como colorista muy por bajo de Delacroix, notándose en todas sus obras la habilidad ingeniosa de lo pequeño y la falta de resolución y franqueza de estilo. Si H. Vernet veía sólo el aspecto superficial y exterior de las cosas, Delaroche, con más fantasía poética, no pasaba nunca de la convención teatral.

De las sucesivas transformaciones del eclecticismo, así como del pequeño grupo de los pintores *neo-helenicos* (Gleyre, Gerôme, etc.), y de otras parciales tendencias que más adelante aparecieron, se hablará en lugar más oportuno, pero es imposible despedirnos de la época romántica sin tributar algún recuerdo al suizo Leopoldo Robert¹, ilustre renovador de la pintura de la naturaleza y de la vida rústica, que después del cuadro *de los Segadores*, cuya impresión es la de un fragmento de las *Geórgicas*, pintó la *partida de los pescadores del Adriático para la pesca de altura*, obra menos celebrada, pero en la cual supo unir igualmente los dos principios fundamentales de su estética: la *nobleza* humana y la *verdad*, idealizada siempre en él por cierta serena melancolía. Era Robert naturalista resuelto, pero *de la naturaleza bella y noble*, por lo cual venía á entenderse mejor con Ingres que con los románticos, sin pertenecer en rigor ni á una ni á otra escuela, y conservando su propia y personal manera de ver y sentir lo real, manera clásica en el fondo, y por la cual Sainte-Beuve le llamó «un *Andrés Chénier de la pintura*»².

Independientemente de los románticos, pero no de su impulso de libertad genial, comenzaron á emanciparse después de 1831 la pintura de paisaje y el cuadro de género. Décamps, Isabey.

¹ *Léopold Robert. Sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, par M. Feuillet de Couches, París, Michel Lévy, 1854. Las cartas de Robert contienen notables indicaciones teóricas.

² *Causeries du Lundi*, tomo x, pág. 438.

Camilo Roqueplan, el español Díaz, Teodoro Rousseau y otros muchos, alcanzaron nombre honroso, ya en una de estas formas de la pintura, ya en otra, siguiendo rumbos y aspiraciones muy diversas; pero la gloria definitiva, y ya posterior al tiempo que vamos recorriendo, quedó reservada para Pablo Huet entre los paisajistas, y para el incomparable Meissonnier entre los que dieron nueva vida al arte holandés, tan grande en lo pequeño.

La escultura, arte clásico por excelencia, no tenía mucho que ganar con el romanticismo; pero al renovarse todo, también ella quiso modificarse en sentido realista, abandonando el ideal antiguo, y erigiendo en único principio la imitación *expresiva* de la figura humana. David de Angers (educado clásicamente, pero con cierta libertad, por su maestro Rolland) se lanzó resueltamente á la estatuaria histórica, y después de varias indecisiones, especialmente en lo relativo al traje (recuérdese la celebrada estatua del general Foy), rompió con la ortodoxia académica después de 1830, aceptando todas las condiciones de la realidad, incluso los uniformes militares, y entregándose á estudios craneoscópicos y fisionómicos para detallar en sus bustos y medallones la vida psico-física de sus más ilustres contemporáneos, Goethe, Chateaubriand, Bentham, Víctor Hugo. David de Angers, escultor democrático y hombre del siglo xviii en sus ideas, llevó el espíritu de la revolución francesa y de la Enciclopedia al frontón de Santa