

HISTORIA DEL

BIBLIOTECA
SELECTA
para
LA JUVENTUD



GARNIER HERMANOS

CIÓN C

NX 440

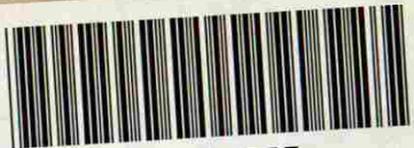
F6

C.I

10173

600

SOY DE
HECTOR GONZALEZ



1080024257

"Cuando caiga algún libro en tus
manos léelo pronto, y dáselo pronto
á su dueño; y si no lo lees dáselo
más pronto."

ANONIMO.

701
BIBLIOTECA SELECTA PARA LA JUVENTUD

HISTORIA DEL ARTE

POR
AUGUSTO FONT

TRADUCCIÓN CASTELLANA

DE
RICARDO ASENSIO

Eusebio de la Cueva



Eusebio de la Cueva

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
1945
UNIVERSITY OF NEW LEON
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
PARÍS
GARNIER HERMANOS, LIBREROS-EDITORES
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1895

27595

NX440
FG



CAPILLA ALFONSINA
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
U. A. N. L.



BIBLIOTECA PUBLICA DEL ESTADO

HISTORIA DEL ARTE

Este libro es propiedad de la
BIBLIOTECA PUBLICA DEL ESTADO
La persona que lo posea sin permiso del Gobierno o
comercie con él, será penado por los Tribunales.



FONDO EMETERIO
VALVERDE Y TELLEZ

Néctor González. 1901.

HISTORIA DEL ARTE

I

LAS BELLAS ARTES

Divisiones.

Las bellas letras despiertan en nosotros el sentimiento de lo bello por medio del lenguaje, y las bellas artes por medio de la forma, el color y el sonido. Estas últimas comprenden la música, la arquitectura, la escultura y la pintura. Excepto la primera llámense las otras artes plásticas (del griego *plásticos*, yo modelo) porque se dirigen á los ojos por medio de las formas.

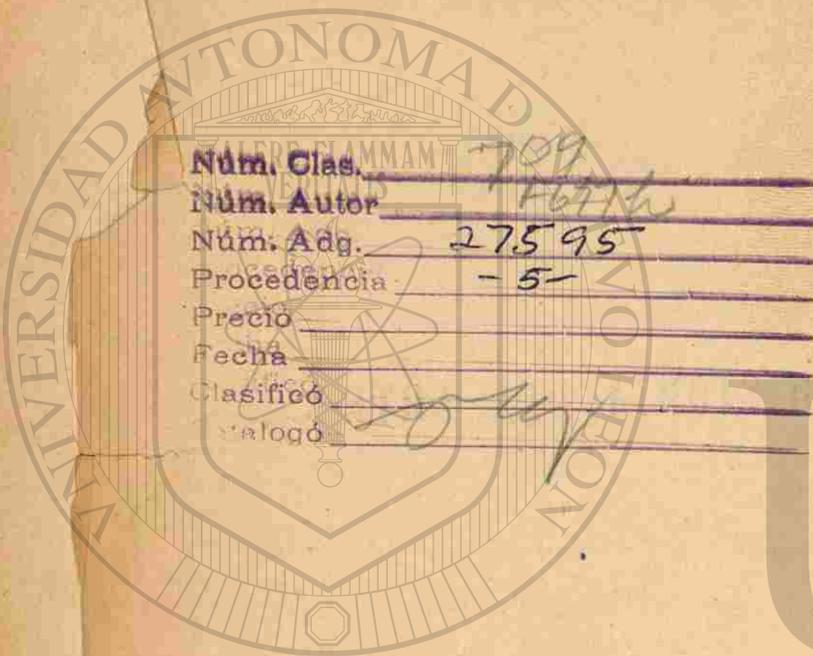
El arte y la industria.

Un objeto de arte sale directamente de la mano del artista y cuando la industria le reproduce por procedimientos manuales ó mecánicos, cambia de carácter. Ocurre de ordinario que es difícil fijar el límite entre el arte y la industria. ¿ Un bronce pertenece á la industria ó al arte? La respuesta varía según la calidad de la obra; mas, sea de esto lo que quiera, importa hacer notar que numerosas industrias se han elevado y embellecido gracias al arte, y aun aquellas que consideramos como más extrañas á él, aumentan de valor por las cualidades que el arte les añade. Se reconoce la presencia de este precioso auxiliar todas las veces, que á la vista de un producto industrial, sentimos admiración.

HISTORIA DEL ARTE.

1

101737



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

• Así puede asegurarse que el arte, transforma muchísimos objetos que la vida cotidiana pone ante nuestra vista ó en nuestras manos, y repárte por todas partes su delicadeza, su gracia, y las sonrientes ideas que le acompañan.

El es el que halaga nuestros ojos, encanta nuestros oídos por las más humildes de sus manifestaciones y sonríe, á través de todo lo que nos rodea, en nuestras ciudades.

El sentimiento de lo bello.

La obra de arte propiamente dicha, produce en nosotros el sentimiento de lo bello: la arquitectura por sus líneas y el espíritu que en ellas encierra; la escultura por medio de las formas y de las actitudes; la pintura á través de la imitación, sobre un plano, del espacio y del color; la música por los sonidos cuya virtud es obrar, por medio de nuestros sentidos, sobre el alma y disponer nuestros corazones y nuestra imaginación á ciertos sentimientos, emociones y aun á determinadas ideas.

Otras artes hay también que despiertan en nosotros la admiración por la belleza: son las bellas letras, que hablan á nuestro oído, sobre todo á nuestra inteligencia y á la imaginación, por la exactitud de las ideas, la brillantez de las descripciones, y á la sensibilidad por la naturaleza del sentimiento.

Sea el que quiera el origen de este sentido de lo bello, sea el que fuere el medio empleado para hacerle nacer y los pensamientos que le rodean, lo cierto es que produce en el alma una dicha suprema. El lector que en su gabinete relee tranquilamente una escena de *Fedra*, penetra la profundidad de los pensamientos, se emociona con la violencia de las pasiones, se encanta con la dulce cadencia de los versos y olvidándose de sí mismo tan sólo considera la desgraciada víctima de *Venus*; el auditor que escucha un trozo del *Don Juan* de Mozart, comprende la ansiedad de Doña Ana inclinada sobre el cadáver de su padre, coge el

comentario discreto de la orquesta, se abandona á las inspiraciones dolorosas de la melodía y por un instante cree asistir á la muerte de una persona que le es querida; el visitador que entra en la Santa Capilla, contempla los apóstoles, la nobleza de su actitud, la vida de sus rostros, la persuasiva elocuencia de su palabra silenciosa, deja que por su retina se filtren las ondas de claridades celestes que afluyen de las pintadas vidrieras y por un momento se imagina estar transportado en el paraíso de los santos y de los ángeles, en el seno de esas mansiones cuyos muros están ornados de azul y de rayos: (aunque sean grandes los sufrimientos que amargen su vida y de la clase que quiera su posición y su fortuna, se sentirá embargado por la felicidad más pura y más intensa que es dado conocer á los desheredados mortales, se sentirá transportado fuera de sí, vivirá más intensamente que nunca y las más nobles partes de su ser se concertarán para exaltarse y vivrar al unisono, entrará en comunicación con los genios que honra la historia, y dejando tras sí su debilidad de espíritu y de cuerpo se igualará á los más grandes, á los semidioses de la humanidad.)

(Esta dicha, reservada á las almas distinguidas en ciertos momentos privilegiados de la vida, llena la conciencia de un orgullo legítimo. Ella nos dice que hemos sido visitados un instante por el rayo de lo alto y que hemos merecido, por el trabajo de nuestro espíritu y el esfuerzo de un corazón amante del bien, el participar de esas alegrías de que sólo disfrutaban los elegidos.) Esa dicha deja una inagotable indulgencia para las faltas, una sana piedad para los ignorantes y un deseo vehemente de iniciar en los placeres del espíritu á ciertas inteligencias despejadas. (Todo ésto produce el arte en nosotros, sin hablar del recuerdo, exento de remordimientos, que su embriaguez deja en nuestra alma y que flotando como un perfume ligero en una habitación desierta, nos hace desear la vuelta del ausente.)

La estética : realismo é idealismo.

(Para que la inteligencia sea capaz de este sentimiento hay que someterla al ejercicio de una educación especial. Colocad á un ignorante ó á un hombre de mediana instrucción delante de un cuadro de Velásquez, un mármol griego ó una catedral gótica, y no comprenderá nada ó admirará sin verdadero placer. La estética enseña cual es la esencia de la belleza, la naturaleza de la gracia, el carácter de lo sublime; que distinción separa lo bonito de lo gracioso, lo amanerado de lo sencillo, en una palabra la estética es la ciencia de lo bello que examina las obras de arte de todas las épocas, compara entre ellas las que la gloria ha consagrado por su belleza y saca de estas relaciones y comparaciones ideas propias para esclarecer y afinar nuestro gusto.

La estética investiga cual es la finalidad del arte : ¿ Es la finalidad del arte el imitar los objetos naturales con una exactitud perfecta sin añadir ni quitar nada ? ¿ Se encuentra lo perfecto en la afectación, ó en el engaño ? ¿ Debe limitarse el arte á reproducir el objeto, haciendo resaltar uno de sus caracteres y particularmente el carácter esencial ? ¿ Ó debe proponerse someter la forma á la idea ; arreglar, embellecer las cosas siguiendo un ideal imaginado de antemano ; desprender de ellas su expresión y forzarlas á traducir pensamientos y sentimientos, modelándolas por la idea y subordinándolas como secundarias y serviles al imperio del ideal ? ¿ El arte en suma, debe ser realista ó idealista ? He aquí las cuestiones que establece la estética y á las cuales debe responder con reserva, amplitud de miras y tolerancia. El examen de estos problemas ensancha el horizonte del espíritu y abre nuestros ojos.)

La técnica : la ejecución y la forma.

(El conocimiento de la técnica enseña á apreciar la

bondad de la obra artística. En un cuadro ¿ está dado el color sobre la tela con timidez ó con audacia ? En una estatua ¿ los músculos están colocados en su lugar y tienen todo su desarrollo ? ¿ Las proporciones son justas ? ¿ Los tendones, la osamenta están señalados con exactitud ? Las deformaciones que el movimiento y el sentimiento hacen sufrir á la anatomía ¿ están observadas con verosimilitud ó contrarian á la verdad ? La técnica nos aconseja, que si queremos juzgar con conocimiento las obras de arte, hemos de tomar el lapiz, sostener la paleta, modelar la arcilla y manejar el cincel ; si no nos amenaza con privarnos de la completa inteligencia de las obras, y someternos á un aprendizaje de la vista más largo y menos agradable que el de la mano.

Pero el estudio de la estética y de la técnica serían insuficientes si no se completasen con el estudio de la historia.)

II

HISTORIA DEL ARTE (1)

Utilidad de unir el arte con la historia. Relaciones del arte con la civilización.

• El que trate de estudiar una obra de arte sin informarse de los gustos, costumbres, y civilización del tiempo en que fué creada, se expone al peligro de comprender con dificultad y sin justicia y de no admirar sinceramente.

Es necesario unir la historia al arte.

La biografía moral del escritor puede esclarecernos

(1) Puede leerse á Bougot : *Essai sur la critique d'art.*

sobre sus preocupaciones y sobre su carácter; pero sus luces son débiles y no son indispensables. Al contrario, la historia de la civilización de un pueblo, es la sola capaz de introducirnos en la inteligencia del arte.

Una nación guerrera sometida á un poder despótico, ruda en sus costumbres, feroz en sus sentimientos, consagrará el esfuerzo de su actividad artística á decorar los palacios de los reyes por medio de bajos relieves en honor de las victorias, batallas, grandes cacerías y matanzas de la guerra. Estos monumentos de la violencia nos emocionarian poco, si la historia no nos mostrase en ellos almas humanas como las nuestras, pero colocadas en medios diferentes.

Suponed que á un joven holandés, acostumbrado á ver el Cristo de Rembrandt; ese dios de las gentes sencillas que se parece por su figura y maneras á los conciudadanos del pintor, suponed que se le coloca sin preparación, ni estudios históricos delante de un Cristo de los cuadros italianos del siglo XVI, y sin duda alguna se admirará del aire gracioso del dios, de la elegancia de sus paños, de la soltura y libertad de sus gestos, de la morbida belleza de su rostro, de la nobleza que en él se junta con la sencillez y la modestia misma. Sentirá alejamiento por un personaje que le parecerá pertenecer á un mundo extraño al suyo y enrojecerá tal vez de la delicada flor de gracia mundana y de pagana morbidez en donde no reconocerá más que una parodia de la dulzura y de la bondad divinas. Al desdeñar el arte de un Vinci, un Rafael ó de un Ticiano, sería tan injusto como un italiano que desdeñase á Rembrandt ó las esculturas góticas.

El más memorable ejemplo de las injusticias y de los juicios parciales á que puede conducir la ignorancia de la historia, es el desprecio profesado en Francia, durante cuatro siglos por los críticos y los artistas, al arte gótico, que entre todos en la historia del arte europeo es, con el arte griego, notable por la originalidad y la elevación y el único que ha

sabido encontrar á una religión superior á todas las demás una expresión digna de ella y ha sido capaz de hacerla amar aún por aquellos mismos que no la profesan; este arte ha sido, desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX objeto de las bromas, de la indiferencia ó del odio de los italianos y de los franceses. Sólo la historia regenerada por nuestro siglo ha venido á aportar una tardía reparación á los monumentos, sobre los cuales la arquitectura híbrida del siglo XVIII, puso su mano profana.

Transformación del arte según el genio de los pueblos y de las épocas.

La historia ha enseñado, con la autoridad de su experiencia, á los discípulos de David y á los críticos que seguían sus pasos, que la belleza se manifiesta diversamente según los siglos. No solamente no existe una belleza absoluta que deba servir de modelo eterno á todos los pueblos de todos los tiempos, sino que el medio más seguro de alcanzar al grado más grande de perfección en lo bello, es no copiar las formas de otro pueblo, porque la condición esencial de lo bello es la sinceridad original de la inspiración. Sin duda alguna, hay sentimientos más elevados unos que otros y sobre todo hay pueblos cuyo ideal más puramente humano es susceptible de ser comprendido con más facilidad por todo hombre; pero mejor es que el artista sea original, y aunque su vaso no sea grande, beba en su vaso. Watteau y Boucher hicieron bien en abandonar las sublimes meditaciones de Poussin por los placeres del mundo; hubiesen, repetido sin vigor ni potencia á sus modelos y hubiesen sido eternamente, mediocres discípulos de sublimes maestros. Gracias á su sinceridad deben la gloria de haber dado nacimiento á un mundo nuevo.

Su desarrollo á través de las edades.

La consecuencia de todo ésto es, que la historia presenta á través de las edades formas diferentes y siempre nuevas de lo bello. El arte no se desenvuelve siguiendo una ley de progresión continua: cada pueblo llega un día á hacerle expresar de una manera sublime sus ideas y después el arte declina á menos que una revolución no regenere este pueblo. El arte asirio nos enseñará, como á sí mismo el arte griego, romano é italiano, esta ley de la evolución que hace pasar al arte de su adolescencia á su madurez y después á su decrepitud. Al contrario el arte egipcio nos probará que un pueblo puede en dos ocasiones distintas, elevarse en dos fases de su historia á una nueva altura, y el arte francés demostrará que los grandes acontecimientos, como el Renacimiento y la Revolución son capaces de transformar el genio de un pueblo espiritual y darle un nuevo ideal que perseguir, es decir reservarle hasta tres épocas de gloria.

III

EL ARTE EGIPCIO (1)

Carácter de las artes en el antiguo Oriente. Centros principales.

Las artes de los diversos pueblos de Oriente tienen un carácter común: aspiran á la grandeza. Para alcanzarla, recurren á las masas colosales, que imponen por la

(1) Puede leerse á Masperó: *L'Archéologie égyptienne*.

inmensidad de sus dimensiones, é inventan seres monstruosos. Por estas condiciones, se distinguen del arte griego, las artes orientales.

Tres centros principales presentan un arte notable; el valle del Nilo, el del Tigris y el Eufrates y la Persia. Los persas son imitadores del Egipto y de la Asiria; en realidad, solamente el Egipto y la Mesopotamia han tenido una concepción original del arte.

Creencias de los egipcios.

El arte egipcio revela aún en sus menores detalles, la influencia de la religión que lo inspiraba.

Para el egipcio, todo hombre posee un cuerpo y una imagen de este cuerpo, un doble; después un alma y una partícula del fuego divino. La muerte no destruye nada, ni el cuerpo, si está embalsamado, ni el doble, si la tumba encierra figuras hechas de materia sólida, ni el alma, ni la partícula divina. El cuerpo y el doble habitan para siempre en la tumba, que es una mansión eterna para ellos, y en donde deben encontrar una solidez imperecedera y todas las comodidades de una habitación amueblada con *confort*. Si el cuerpo embalsamado es destruído ó robado, el hombre subsiste, porque vive en el doble, á condición que éste sea un exacto retrato del cuerpo. Si el doble también desaparece de una manera ó de otra, entonces el hombre perece verdaderamente, y para preservarle de esta desgracia, tomaban los egipcios multitud de precauciones.

Tumba: pirámide, hipogeo.

Una tumba egipcia es una pirámide cuadrangular truncada; los vivos penetran en una pequeña capilla y allí van á depositar alimentos para el muerto. La tumba está amurallada, y por detrás, un largo corredor cerrado á los vivos, conduce á las cámaras, que encierran el doble y la

Su desarrollo á través de las edades.

La consecuencia de todo ésto es, que la historia presenta á través de las edades formas diferentes y siempre nuevas de lo bello. El arte no se desenvuelve siguiendo una ley de progresión continua: cada pueblo llega un día á hacerle expresar de una manera sublime sus ideas y después el arte declina á menos que una revolución no regenere este pueblo. El arte asirio nos enseñará, como á sí mismo el arte griego, romano é italiano, esta ley de la evolución que hace pasar al arte de su adolescencia á su madurez y después á su decrepitud. Al contrario el arte egipcio nos probará que un pueblo puede en dos ocasiones distintas, elevarse en dos fases de su historia á una nueva altura, y el arte francés demostrará que los grandes acontecimientos, como el Renacimiento y la Revolución son capaces de transformar el genio de un pueblo espiritual y darle un nuevo ideal que perseguir, es decir reservarle hasta tres épocas de gloria.

III

EL ARTE EGIPCIO (1)

Carácter de las artes en el antiguo Oriente. Centros principales.

Las artes de los diversos pueblos de Oriente tienen un carácter común: aspiran á la grandeza. Para alcanzarla, recurren á las masas colosales, que imponen por la

(1) Puede leerse á Masperó: *L'Archéologie égyptienne*.

inmensidad de sus dimensiones, é inventan seres monstruosos. Por estas condiciones, se distinguen del arte griego, las artes orientales.

Tres centros principales presentan un arte notable; el valle del Nilo, el del Tigris y el Eufrates y la Persia. Los persas son imitadores del Egipto y de la Asiria; en realidad, solamente el Egipto y la Mesopotamia han tenido una concepción original del arte.

Creencias de los egipcios.

El arte egipcio revela aún en sus menores detalles, la influencia de la religión que lo inspiraba.

Para el egipcio, todo hombre posee un cuerpo y una imagen de este cuerpo, un doble; después un alma y una partícula del fuego divino. La muerte no destruye nada, ni el cuerpo, si está embalsamado, ni el doble, si la tumba encierra figuras hechas de materia sólida, ni el alma, ni la partícula divina. El cuerpo y el doble habitan para siempre en la tumba, que es una mansión eterna para ellos, y en donde deben encontrar una solidez imperecedera y todas las comodidades de una habitación amueblada con *confort*. Si el cuerpo embalsamado es destruído ó robado, el hombre subsiste, porque vive en el doble, á condición que éste sea un exacto retrato del cuerpo. Si el doble también desaparece de una manera ó de otra, entonces el hombre perece verdaderamente, y para preservarle de esta desgracia, tomaban los egipcios multitud de precauciones.

Tumba: pirámide, hipogeo.

Una tumba egipcia es una pirámide cuadrangular truncada; los vivos penetran en una pequeña capilla y allí van á depositar alimentos para el muerto. La tumba está amurallada, y por detrás, un largo corredor cerrado á los vivos, conduce á las cámaras, que encierran el doble y la

momia. Por temor de que no se olvide al muerto y le falte el sustento, hay bajos relieves que representan alimentos, criados, muebles, etc.; así el doble puede servirse de las imágenes de las cosas.

Las tumbas reales son las pirámides y en ellas la capilla está separada. Entre las más grandes, la de Ceops mide 137 metros de altura.

Nada se descuidó para preservar á la momia de las investigaciones de los profanadores: la puerta de entrada del corredor está escondida á gran altura del suelo, y conduce á un pasillo sin salida en cuyo techo hay que descubrir una segunda entrada, que conduce á una nueva cámara vacía, y allí falta todavía encontrar una tercera entrada que al fin conduce, á través de muchos obstáculos, á la cámara del sarcófago. Se ha encontrado en la pirámide una momia allí guardada durante cuarenta siglos.

Más tarde, en vez de elevar pirámides, los egipcios horadaron el flanco de las colinas; esta clase de tumbas se llaman hipogeos. Una escalera, cuyos peldaños estaban groseramente tallados, conducía á la entrada, que muy sencilla, llevaba á la capilla excavada en la roca y en cuyo fondo estaba esculpida, en la roca viva, la estatua del muerto, su doble, sustraído así, por su naturaleza misma, á los malos tratamientos y á las profanaciones. Corredores, puertas, salones, penetran en lo profundo de la colina, y la decoración y adorno de aquellos sitios, representan las fases sucesivas del viaje del alma, en el mundo infernal, durante la noche, sus luchas, sus triunfos, sus terrores, y por último su vuelta á la luz.

Religión de los egipcios: templo.

Las creencias religiosas no han marcado con un sello menos característico, la arquitectura de los templos. El egipcio, con la servidumbre por naturaleza, era religioso con exceso, todo era dios para él, todo emanaba de los

dioses y todo debía ejecutarse según sus designios. Los dioses amaban el misterio, y gustaban de aterrar las almas con el horror sagrado de las tinieblas. Interminables avenidas, cuyas orillas estaban adornadas de largas hileras de esfinges, precedían al templo y el devoto egipcio pasaba delante de estas filas de monstruos, con cabeza de hombre ó de carnero y cuerpo de león, cuyas miradas misteriosas le perseguían, algunas veces durante dos kilómetros.

Al final de la avenida, gigantescos obeliscos de más de veinte metros, precedían, colocados á ambos lados, á estatuas colosales que alcanzaban hasta seis metros, y representaban al rey fundador. Grandes mástiles de madera adosados al templo, dejaban flotar en su punta banderolas de colores.

Sólo después de haber atravesado los anteriores lugares, se entraba en el recinto sagrado, cuya puerta monumental estaba acompañada de dos pilonos piramidales. La puerta introducía en un patio adornado de un pórtico sostenido por macizas columnas, cuyo capitel se ensanchaba en forma de campana ó tomaba el aspecto de un ramo de flores de lotus, ó bien el de una cabeza de mujer. Bajos relieves perpetuaban el recuerdo de las victorias del rey.

No encontramos ya el cielo descubierto; en el salón con columnas que le sucede flota una semi obscuridad.

Más allá, en el santuario, habitan las sombras del crepúsculo; el suelo se levanta y el techo baja, allí no penetra el pueblo, sólo el rey y los sacerdotes gozan del derecho de entrar en aquel salón, cuya bóveda los aplasta y en donde la luz los abandona. En sus muros están descritas de cien maneras diferentes, la potencia del dios, las ceremonias del rito y la devoción del rey. En el fondo, en los últimos sitios del antro, pesan las tinieblas de la noche; allí se encuentra sentado en su trono, el cuerpo de piedra del dios que el rey viene á consultar sobre sus más graves proyectos, y que por la superchería del gran sacerdote, responde por medio de signos de cabeza y manifiesta así su voluntad en su negro tabernáculo.

Tal es la arquitectura del egipcio : fúnebre y religiosa. La vida de este mundo es poco para él, nada significa, se acomoda á sus miserias, se cuida solamente de apaciguar á los dioses adversos y de ganar el favor del Sol, para asegurarse así una eternidad de vida feliz después de la muerte. Templos y tumbas son los monumentos de su predilección.

La escultura egipcia. — I. Período menfita.

La escultura egipcia, de la cual es probable que solamente conozcamos los períodos de decadencia, se distingue en sus obras maestras por las cualidades que la imprimen las creencias religiosas. Si el doble copiaba mal el cuerpo, el hombre perdía los beneficios del doble, y con ellos una mitad de su felicidad y de su existencia. Por esta causa, los escultores egipcios se acostumbraron á observar y transcribir con los rasgos del rostro, los caracteres de la musculatura del cuerpo, las actitudes propias de cada profesión y las deformaciones diversas que cada oficio daba á los miembros; en una palabra, copiaban la naturaleza con verdad y exactitud.

El más lejano período, el de Ménfis, es la época clásica del arte egipcio; entonces brilla con todo su esplendor la estatuaria que sobresale en imitar la verdad; pero que se cuida poco de simplificarla para darla amplitud, subrayar los caracteres con fuerza, y hacer resaltar los lados jocosos con ingenio. En lugar de todas estas cualidades, el realismo egipcio interpreta la realidad.

Entre todas las estatuas egipcias que posee el museo del Louvre, la más célebre es la del Scriba en cuclillas.

Desnudo, sentado en el suelo, cruza las piernas para poder así apoyar sobre ellas la tablilla sobre la cual va á escribir. El torso se levanta recto del suelo, una mano tiene la tablilla y la otra, provista del cálamo y puesta sobre la hoja, se prepara á escribir á la primera señal. Con la

cabeza levantada, dirige una penetrante mirada hacia el amo, como esclavo que espera órdenes. La expresión de esta actitud es clara, todas las partes y los menores detalles concurren á un solo objeto: poder escribir al dictado con rapidez y comodidad. Pero éste no es un scribe cualquiera, es tal scribe, de tal amo, que vivió en tal sitio y del cual el artista ha estudiado el parecido con un cuidado casi religioso. Cara cuadrada, mandíbulas salientes, cabellos ralos, frente baja, boca grande, labios delgados, orejas despegadas y grandes, el ojo abierto con inteligencia y reluciendo con el brillo del esmalte, pectorales hundidos, vientre obeso, piernas hinchadas, brazos flojos, manos secas y con los dedos delicados, finos; tales son los principales rasgos que prueban la exactitud exterior, la precisión íntima. El escultor ha demostrado como esta profesión sedentaria entorpece ciertas partes del cuerpo y afina otras, exige vivacidad de espíritu y fuerza de atención, costumbre y docilidad. El conjunto está tratado, á pesar del realismo, sin minuciosidades de detalle, ni puerilidad, con un toque fácil y amplio que honra á la escuela menfita.

II. Período tebano.

El siguiente período, el de Tebas, en medio de sus vicisitudes, manifiesta todavía por algunas obras maestras, la tradición y las cualidades nacionales. Caracteres nuevos aparecen bajo la influencia de causas históricas. Los reyes tebanos, conquistadores gloriosos, hacen que Egipto alcance una época de gran esplendor y poderío, y á ellos y á su gloria celebran la escultura y la arquitectura. Como su fuerza es grande, conviene perpetuar su recuerdo por medio de obras grandiosas, de estatuas colosales; de ahí esas columnas enormes, esas esfinges gigantescas, esos colosos de Memnón, que parecen aplastar, con sus inmensas moles, al que levanta los ojos hasta ellos.

Algunas de estas obras á pesar de sus dimensiones son verdaderamente notables.

Tal es, la estatua de la reina Taia. Sus cabellos están recogidos con un peinado elegante, su frente es de una línea pura, y su cara un óvalo de tal perfección, que la redondez de sus contornos huye delicadamente ante nuestras miradas.

El tipo es de un *asiático* seductor, sus ojos, á pesar de lo convencional de la escultura, miran al espectador con una penetración profunda, y acarician deliciosamente; sus labios carnosos, se levantan en las comisuras por una sonrisa enigmática, en la que se adivina la complacencia de la reina en el sentimiento de su belleza, la certidumbre del poder de sus encantos, y el desdén que por todos siente. Que todos se dejan vencer por ella, que atrae, turba é inquieta el corazón.

Nunca la estatuaria egipcia había desplegado, al lado de sus cualidades de exactitud y de vida, esta profundidad de sentimiento, y de gracia, que honran al original y al desconocido artista, que merece el culto de los amantes de lo bello.

III. Período saíta.

Después de una larga decadencia, Egipto se levanta de su postración, recobra su independencia y su esplendor, y da lugar al renacimiento saíta. Se estudia entonces directamente la naturaleza, y se producen esas obras maestras de las que conservamos algunos restos.

Uno de ellos, de los más notables, es la cabeza de viejo, en caliza, que posee el museo del Louvre. La frente es calva, como una piedra pulida, los párpados apenas se abren para dar paso á una mirada apagada, dos arrugas profundas, que atraviesan oblicuamente las mejillas, descienden una de lo alto de la nariz, la otra de las esquinas lacrimales de los párpados; el labio superior, largo y pegado al otro, denota la obstinación, el inferior es saliente;

del cráneo se destacan dos orejas que por la exactitud del modelado y el movimiento atrevido de los cartilagos, son maravillas de verdad y de expresión.

Después del período saíta, la influencia helénica transforma y bastardea el arte de la estatuaria egipcia.

Todas estas estatuas estaban pintadas; pero para comprender el efecto de los extraños colores que se les aplicaba, sería preciso que hubiesen conservado su color primitivo y que las contempláramos bajo el cielo de las riberas del Nilo y en el lugar preciso que el arquitecto las dispuso.

Bajos relieves.

Los bajos relieves egipcios, á pesar de las diversas cualidades que toman de las estatuas, han sido condenados á la monotonía y á la mediocridad artística, por sus diferentes convencionalismos! El artista no trata más que de fijar la silueta del personaje, y como la más bella silueta de la cara es el perfil, y la del cuerpo el frente, coloca bajo una cara de perfil un cuerpo visto de frente. Además para aumentar la limpieza de la silueta, destaca los brazos, representando, por este medio, personajes dislocados, que hieren nuestros ojos acostumbrados á los bajos relieves de la Grecia.

Ignorando las leyes de la perspectiva, en este género de escultura, los artistas dan á las figuras del último plano, las mismas dimensiones y relieve que á las del primero, convencionalismo no menos ingrato que los anteriores, para nosotros que tenemos en la retina las sabias perspectivas de los bajos relieves italianos ó franceses.

En la estatua es donde el arte egipcio merece ser admirado, por las cualidades de realismo inteligente que la religión le reclamaba, y que supo obtener y llevar á la perfección; nada le ha faltado, ni la amplitud de toque, ni la grandeza, ni la elegancia. Si el egipcio no ha perseguido un ideal de proporción y de armonía esencialmente hu-

mano, la culpa es de su religión, es decir, de su naturaleza y su temperamento, de las necesidades ineludibles del medio y de la raza.

EL ARTE ASIRIO Y PERSA (1)

La monarquía asiria.

En las cuencas del Tigris y el Eufrates prosperaron dos monarquías, una, la más antigua, al rededor de Babilonia, la otra al rededor de Ninive. Rivales y sujetas la una á la otra diferentes veces, confundieron sus civilizaciones y sus artes. La más vieja fué la cuna de una religión terrible, entregada á las prácticas mágicas: la superstición de la influencia de los astros sobre el destino humano, viene de Caldea. En estos dos pueblos, las divinidades son monstruos feroces. Por naturaleza ó necesidad, asirios y persas eran ante todo guerreros, sus reyes se engreían ante Asour, de ser grandes conquistadores y de acabar sus conquistas por matanzas y exterminación de pueblos. Uno de ellos se alaba de haber descuartizado á los vencidos, para arrojar después los sangrientos despojos á los perros y bestias feroces, y cree con esto regocijar el corazón de sus dioses. En caso necesario, tratará del mismo modo á sus súbditos y extenderá sobre ellos su despotismo sanguinario.

Así el arte de estos pueblos celebra la gloria del rey, del conquistador, y glorifica el vigor y la violencia.

(1) Puede leerse á Babelon : *L'Archéologie orientale*.

El palacio asirio.

Un palacio asirio era una ciudad entera, pues un mundo de servidores habitaba al rededor del rey. Se construía con ladrillos secados al sol, y hasta nosotros no han llegado sino restos, poco importantes, de un edificio tan mal hecho para resistir la acción del tiempo. Colocado sobre un alto, que dominaba la ciudad, tenía acceso por una escalera monumental.

El número de habitaciones y de patios era muy grande y las primeras se dividían en habitaciones del rey y de sus servidores, y habitaciones de las mujeres y de los esclavos. Más de treinta patios y doscientas habitaciones, bastaban apenas para las necesidades de la casa real de los príncipes asirios.

La escultura asiria.

La parte más curiosa de los palacios asirios, á juzgar por lo que hasta nosotros ha llegado, es la ornamentación escultural. Se adivina: está destinada á celebrar el valor y el poderío del rey. En la representación de los hombres, los escultores exageran los salientes de la musculatura, allí donde los vestidos dejan ver el desnudo.

El tipo de las figuras tiene una característica en la melena y en la barba, signos de la fuerza varonil, que por la regular están tratadas en rizados bucles.

El cuerpo pesado y rechoncho está encerrado en un albornoz con franjas, que cae rígidamente hasta los pies, y da al conjunto un aspecto de suntuosidad real. Este tipo se repite siempre, sin modificaciones verdaderamente sensibles, el escultor no representa un rey determinado, sino *el rey*. Este arte no pasó de la infancia.

Las obras maestras del arte asirio, son los toros alados y los animales.

Los toros alados, colosales centinelas que velaban á las

puertas del palacio, tienen el cuerpo robusto del toro, las patas terribles del león, las alas poderosas del águila y la cara inteligente del hombre. El artista quería reunir en ellos, el vigor y la ligereza del cuerpo, al pensamiento. Ninguna de estas distintas partes se despega de las otras inarmónicamente, formando el todo un conjunto agradable para nuestras imaginaciones, tan extrañas á tales monstruosidades.

En la representación de los animales, tan conocidos por este pueblo de cazadores y guerreros, el arte asirio brilla entre todos y puede ser comparado con los de más renombre. Galgos, alanos, asnos, caballos, leones, todos son reproducidos con una verdad de expresión, que se aproxima mucho al arte perfecto.

Un bajo relieve, entre otros, representa una leona herida: tres flechas se clavan en su cuerpo, una á atravesado sus lomos, otra sus ancas; las heridas son mortales y la fuerza abandona á las patas de atrás, que se arrastran inanimadas por el suelo; pero la bestia guarda todavía algunos restos de fuerza, se levanta sobre sus patas delanteras, y hace cara á los cazadores que la asaltan, lanzando rugidos que impiden aproximarse á ella; tan terrible es la amenaza de su boca entreabierta.

El artista tan sólo se fijó en los rasgos expresivos: las arrugas que fruncen la nariz le bastan para traducir la cólera feroz de la leona; y para expresar la agonía se contenta con hacer que la bestia arrastre pesadamente las patas y la cola. El escultor asirio quiso hacernos admirar el heroísmo de la leona; pero ni soñó en inspirarnos hacia ella esa simpatía que nos embarga ante el bajo relieve. De tal manera está en él representada la verdad, que el espectador siente, según su temperamento y su raza, las diferentes impresiones que sentiría ante la realidad misma. Es propio de las obras maestras, expresar otra cosa de lo que quiso el autor que expresaran.

El arte persa.

Sometidos los persas á los asirios, vencieron á estos á su vez y extendieron sus conquistas hasta Egipto, Grecia y Asia Menor, siendo por esta causa su arte, un compuesto de las concepciones asiria, egipcia y griega.

Los palacios de Persépolis, cuyas ruinas excitan la admiración de los viajeros, por su grandeza, é inclinan el ánimo á atribuir á estos monumentos una importancia exagerada, han dejado restos bastante bien conservados, para juzgar este arte que carece casi por completo de originalidad. El palacio persa está construído por el modelo asirio, solamente las columnas, poco conocidas de los asirios, están tomadas en parte á Egipto, en parte á Jonia: el fuste es esbelto, y el capitel se distingue por dos toros opuestos por la espalda.

En cuanto á la escultura, se inspira ostensiblemente en el arte asirio; más tarde toma alguna elegancia de la escuela arcaica de los griegos, aportando un gusto de simplificación que la honra, á menos que no se quiera atribuir á prisa ó negligencia.

Tal es, en sus rasgos más generales, la historia del arte oriental. No ha faltado á estos pueblos, para dar nacimiento á un arte eternamente humano, sino sustraerse al yugo de las convenciones, arrojar de sí la servidumbre de la tradición arcaica, y emancipar su espíritu y, ó no han querido, ó sus fuerzas intelectuales han sido insuficientes. Es de notar, que estos mismos pueblos han estado, durante el curso de los siglos, sujetos á otra esclavitud, á la del monarca oriental, desconocido á las naciones europeas, cuyo arte ha reusado toda servidumbre.

CARACTER DEL ARTE GRIEGO (1)

Extensión geográfica del arte griego.

El arte griego no sólo ha florecido en la Grecia propia, pues si bien es verdad que allí brillaron ciudades famosas en la historia del arte, como Olimpia, Egina, Corinto, Argos, en el Peloponeso, sin olvidar á Esparta, y en el continente Atenas; las islas del archipiélago y las costas del Asia Menor, tenían las escuelas de Mileto, Efeso, Samos Creta y Chios; y Sicilia y el sur de Italia, resplandecieron también, en tiempo de su prosperidad, con el brillo de arte helénico. Así el dominio de este arte se extiende en la cuenca del Mediterráneo, desde Sicilia hasta el Asia Menor.

Los primeros orígenes.

La arquitectura y la escultura de Egipto y de Asiria, desarrolladas mucho tiempo antes que las de los griegos, fueron modelos para estos últimos. El arte oriental estaba entonces muy autorizado para no recomendarse á la inesperienza de los primitivos artistas del Asia Menor y del Archipiélago; pero hemos de guardarnos mucho de exagerar esta influencia, que si muy de notar durante todo le período arcaico y hasta ciertos maestros predecesores de Fidias, se limita á la aptitud y algunas veces al tipo, siendo el resto completamente griego, hasta el punto de que los notorios plagios parecen hechos, por los artistas,

(1) Puede leerse: *L'Archéologie grecque* de Collignon.

sin tener de ello conocimiento, por efecto de una reminiscencia y no de una copia.

Desde los ídolos de madera de ojos cerrados y brazos pegados al cuerpo, que los primeros artistas tallaron torpemente, hasta los guerreros de los frontones de Egina, el camino es largo, el progreso rápido y la distancia casi incomensurable; pero el estudio de este nacimiento tan interesante, corresponde sobre todo á la arqueología.

La escuela de Egina en el siglo VI nos ofrece muestras casi completas de las cualidades helénicas. La composición encaja fácilmente en el rígido espacio de los frontones del templo de Atenea en Egina, saca partido de las diferencias de superficie del triángulo, para variar las aptitudes y concentrar la acción en el medio, y sabe aprovechar las líneas del edificio, sin dejar de ser un ornamento arquitectónico. Una de las estatuas, Heracles disparando el arco, es una obra maestra del arcaísmo griego: el héroe está apoyado sobre el talón derecho; su pierna izquierda avanza como un arbotante; el torso retrocede para extender mejor la cuerda del arco; el brazo izquierdo estirado y rígido, y el derecho se dobla hacia el codo para atraer la cuerda; la mirada apunta con firmeza: la flecha va á partir. Las líneas generales se destacan con limpieza las unas de las otras, y tienen gran variedad. El arquero, de rodillas, á pesar de la aptitud, es notable por la facilidad con que está colocado y por la solidez de su asentamiento. El vigor endurece sus miembros, un vigor de hombre forzado; pero singularmente poderoso por la redondez de las formas y por la omisión de detalles de la musculatura. Agregad el conjunto, animad la fisionomía, es decir unid al vigor, de esta escuela dórica, la gracia animada de la escuela jónica, y tendréis un ejemplo completo de las diversas cualidades del genio helénico.

Influencia del arte griego en el mundo.

Así se anuncian en los siglos V y IV, períodos de desarrollo de este arte, cuya influencia debía ser, en edades posteriores, casi incalculable. Gracias á él nacerá el arte romano, gracias á él, después de la edad media, serán vivificados los tiempos modernos, y en el entusiasmo de su admiración, los artistas de los siglos XV y XVI, injustos para el pasado, afirmarán que la humanidad se durmió con un sueño de muerte, durante las tinieblas de la edad media, y que desde entonces sube hacia la luz por una suerte de resurrección, por un *renacimiento*. Italia, Francia, Flandes vendrán con frecuencia á bañarse en esta fuente de vida, en sus épocas más gloriosas, y si el siglo XVIII francés busca vías nuevas en pintura, el naciente siglo XIX profesará por el arte griego una adoración verdaderamente ciega. ¿Quién osará medir la influencia de este arte, comprendido y gustado en sus obras más puras, sobre el desarrollo general de la Europa de nuestros días?

Genio del pueblo griego.

Las cualidades nativas del griego son numerosas, y le distinguen de los pueblos orientales. El griego tiene necesidad de claridad y se complace, lejos de las abstracciones, en los contornos limitados; tiene el sentimiento de la medida, teme la exageración y desdeña las masas enormes y las monstruosidades de la naturaleza; ama la vida, y la muerte le preocupa poco; gusta con delicia la alegría de vivir, de ver la luz y le horrorizan los infiernos, porque los imagina tenebrosos y privados de vida: tiene en fin, el culto de la fuerza humana, que es el signo de una vida potente, y el de la belleza, que es la alegría y la perfección de esta misma vida. Lo débil y lo feo le repugnan.

De ahí esa dicha que se respira á través de las obras de su arte, esa aptitud para expresar el vigor unido á la gracia, esa humanidad de un arte que responde á las necesidades innatas en todos los hombres, esa facultad en fin de embellecer la naturaleza.

Realismo é idealismo en el arte griego.

Cuando es realista, como durante el período arcaico ó el de ciertos maestros del siglo IV, el arte griego no se limita á copiar la realidad; hay objetos que no copia jamás, y si aquellos que imita son feos ó informes, los anima con la expresión que en ellos sabe descubrir, la secreta alegría con que los interpreta, la amplitud con que suprime detalles, transfigurando el conjunto sin desfigurarlo.

— La mayoría de las veces el arte griego es idealista: el artista se forma desde luego una idea preconcebida, por ejemplo, del efebo, según la opinión que su tiempo y él mismo forman de la juventud, unida á la fuerza y á la elegancia, é imagina uno que no existe en la realidad. Después aborda el bloque de mármol y para modelar diversas partes del cuerpo, recuerda, tal brazo, tal pecho ó tal pierna que ha admirado en diferentes sujetos, y que responden á su idea, y compone el conjunto siguiendo la armonía y las proporciones que están conformes con esta idea que es su *ideal*.

Si el artista griego no cesa nunca de inspirarse en la naturaleza, tampoco llega hasta copiar servilmente todos los objetos que ésta le ofrece, sin antes escogerlos y mostrar en ellos el carácter esencial que encierran. En una palabra, interpreta la realidad.



VI

FIDIAS Y POLICLETO (1)

Siglo de Fidas.

Los griegos del siglo V acaban de rechazar la invasión de los persas; Atenas figura á la cabeza de Helas, y la riqueza afluye á ella después de la gloria. La democracia se desarrolla, y Pericles la guía con desinterés y nobleza, hacia altos destinos, embellece la ciudad, sin omitir sacrificio alguno, y Fidas, su amigo, dirige los trabajos.

Influencia de la religión y la literatura.

El arte griego llega á su apogeo y la religión y la literatura influyen, juntamente, para elevarlo á las más altas cimas. Los dioses griegos, desde los tiempos de Homero, no son monstruos, como los dioses egipcios y asirios: son hombres más vigorosos que nosotros y además inmortales. Por mucho tiempo la Grecia tiembla ante la fatalidad, y las tragedias de Esquilo están oscurecidas por el terror, que ante la faz de los dioses, siente el mortal miserable; pero bien pronto al terror religioso se mezcla un sentimiento razonado del poder divino, la esperanza en su bondad y la conciencia del deber y de la grandeza del hombre. Antígona de Sófoles todavía teme á los dioses del cielo más que á los reyes de la tierra, y entierra á su hermano, sobre todo, por hacerse agradable á los divini-

(1) Puede leerse á P. Páris: *La Sculpture antique.*

dades infernales. El sentimiento del deber es en ella una forma del sentimiento religioso; su sublime moral no es sino piedad. Los contemporáneos que aplaudían su valor, sentían como ella una fe entera, fe en los dioses justos, que ennoblece el alma y eleva al hombre á sus propios ojos.

El escultor que traduzca estos sentimientos, expresará la concepción más serena y más humana de la divinidad de que es capaz, sino la humanidad, á lo menos su raza. Y si por fortuna, al mismo tiempo, el cuerpo humano ejercitado por numerosas generaciones llega á alcanzar su forma más bella, bastará que el artista mire á sus contemporáneos para transformarlos en dioses y completar su belleza física.

De este modo se explican en gran parte Fidas y Policleto.

Fidas.

El ateniense Fidas, el amigo de Sófoles y de Pericles, concibió, ejecutó ó hizo ejecutar, la decoración escultural del Partenón.

La colosal estatua de Atenea, que habitaba el santuario del Partenón, no ha llegado á nosotros. La diosa estaba de pie, vestida con una túnica; la coraza que protegía su pecho, era la cabeza de Medusa; su casco una esfinge. En una mano tenía una estatua de la Victoria, y en la otra una balanza; á sus pies se hallaba su escudo. Las partes desnudas eran de marfil, las niñas de sus ojos de piedras preciosas, la túnica que vestía estaba adornada con oro de diversos matices: era una guerrera invencible, fastuosamente adornada como un ídolo oriental.

Perdida está también, para nosotros, la estatua colosal de Zeus, que Fidas ejecutó para el templo de Olimpia.

La riqueza de la materia era digna del señor del Olimpo: su trono era de oro y marfil, y de oro y marfil la

Victoria que llevaba sobre su mano derecha; el cetro que tenía en su izquierda, estaba compuesto de todos los metales; su manto era de oro, y de oro también su calzado.

El artista había expresado en este dios la inteligencia que todo lo ve, el orden que rige todas las cosas, la potencia á la vez serena y temible del dios de los dioses, tal como lo pinta Homero en el cual se inspiró: « El hijo de Kronos frunce sus negras cejas, su divina cabellera se agita sobre su inmortal cabeza, y el vasto Olimpo tiembla. » Su estatua inspiraba á los griegos una concepción más elevada de la divinidad: quien no había visto al Dios no podía ser ni feliz ni aun piadoso. Un padre de la iglesia cristiana confesaba, más tarde, que la vista de este Zeus le sumía en un inefable arrobamiento.

Si nos vemos reducidos á deplorar la pérdida de estas dos obras capitales de Fidias, fragmentos importantes de su mano, nos permiten juzgar, por nosotros mismos, los caracteres de su genio.

La superficie triangular, de los frontones del Partenón, presenta cerca de los ángulos de la base, al oriente, dos estatuas de diosas, y al occidente, una estatua del dios Río, que muestran las cualidades esenciales de este escultor.

La Primavera y el Otoño están representadas bajo las figuras de dos mujeres vestidas, sentada la una y dando el frente al espectador, de perfil, y casi acostada, la otra, sobre las rodillas de la primera. La Primavera en una actitud vigorosa, deja entrever, bajo la gasa ondulante que cubre sus formas, esa morbidez potente y esa exuberancia de vida unida á la delicadeza, que constituyen el encanto, siempre nuevo, de la estación de las flores.



Júpiter de Fidias.

El Otoño se extiende rendido por la fatiga, y su pereza le invita á apoyarse en las rodillas de la que le dió vida y á la cual está ligado por una cadena de afección y de parentesco; como en la Primavera, resplandece en ella la belleza; pero una belleza cansada, á la que bien pronto seguirán el agotamiento y la muerte: la tristeza que rodea la estación de los frutos y de las hojas marchitas.

El dios Río, en el frontón occidental, está también



Frontón del Partenón.

medio extendido, por estar cerca de un ángulo de la base. Vuelto hacia el espectador, se apoya en tierra sobre su mano izquierda, y dobla por la rodilla la pierna del mismo lado, que coloca bajo la corva derecha. La belleza de su cuerpo está imitada de la naturaleza, aunque raramente se encontrarán hombres que posean un pecho tan amplio, caderas tan redondas y costados tan bien formados para una fácil respiración. Esta belleza es sobrenatural, porque ningún mortal reunirá esta perfección de todos los miembros, con la cual la estatuaria ha dotado al Dios. Este río divino se distingue además por las cualidades propias que hacen de él no un dios, sino tal dios, un dios fluvial. Su posición, el movimiento del torso, la curva exquisita de la línea inferior, y la sinuosidad de la superior, la fluidez del abdomen, el abandono de los músculos en el muslo derecho, las esbeltas proporciones del conjunto, todo en fin trae á la memoria las perezosas revueltas de esos ría-

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
ALFONSO BARRA
MAY 1957

chuelos lípidos que regocijan el Atica con la frescura de sus aguas y la sombra de sus riberas.

Fidias poseía la delicadeza de los áticos y la fuerza de los dorios; así fué digno de llegar á ser el escultor de los dioses y entre estos de los dioses griegos.

Policleto.

Policleto hizo descender, del cielo á la tierra, la estatuaria, como Sócrates la filosofía.

Los griegos de entonces, ociosos en la ciudad y con frecuencia llamados al combate, se ejercitaban mucho en la gimnástica, y en sus fiestas hacían gala y ostentación de su fuerza y agilidad, para obtener los premios que cubrían de gloria al vencedor. En este momento, al acabar las guerras médicas, conservaban el vigor de sus miembros y lo habían completado por el desenvolvimiento razonado de la maña y de la habilidad. Policleto fijó en ese tiempo las proporciones del cuerpo con una precisión matemática, y distribuyó á los diversos miembros sus dimensiones, según la importancia del papel que cada uno estaba llamado á desempeñar, con arreglo á las ideas de un griego del siglo V. Su estatua del Porta-Lanza, hizo ley y fué un *canon* para sus contemporáneos. Admirador de la radiante belleza de las formas, concedía un lugar secundario á la expresión de la cara y á las aptitudes, y se fijó, entre todas las edades, en el florecimiento de la adolescencia que comienza á ser viril. Su obra maestra era una Amazona que reunía á la delicadeza de la mujer, la fuerza y firmeza de músculos del hombre. Todos sus contemporáneos y aun sus rivales, reconocieron la superioridad de esta obra y la colocaron en el primer lugar.

Nadie igualó á Policleto en la fineza y exactitud de los detalles, nadie poseyó mejor que él la ciencia del cuerpo humano, ciencia razonada, concepción nacional y humana á la vez, que implicaba una teoría sobre el papel del

hombre en la sociedad y sobre la humana perfección.

Fidias había creado dioses más bellos que los hombres, Policleto esculpió hombres tan bellos como dioses.

VII

LA ARQUITECTURA GRIEGA (1)

Los griegos tomaron de los orientales dos de sus principales ordenes arquitectónicos; pero los marcaron de tal modo con el genio helénico, que este perfeccionamiento equivale á una invención.

Distinción entre los ordenes griegos.

Los dorios eran una raza más fuerte y más sencilla que los jonios, que tenían más delicadeza y gracia. Los ordenes dórico y jónico, reflejan el carácter de cada uno de estos pueblos, y se distinguen por la proporción entre el diámetro de la columna y la altura del fuste. Por esta proporción se miden la distancia entre las columnas y todas las dimensiones del edificio.

Orden dórico.

La columna dórica se asienta sólidamente sobre el basamento, sin necesidad de base; es fuerte, su altura es igual á cinco veces su diámetro y está adornada con medias cañas poco profundas, que nada quitan á su vigor y fortaleza.

Para soportar el techo del edificio, tiene en su parte

(1) Puede leerse á Laloux: *L'Architecture grecque.*

superior un coginete circular y una placa rectangular sin adorno ninguno; el cornisamento es sencillo, y su mitad inferior está compuesto de bloques lisos; la mitad superior, el friso, solamente admite por intervalos y no siempre, bajos relieves poco recargados. El todo está coronado por una cornisa saliente, encima de la cual se eleva la superficie triangular del frontón, adornada de esculturas. Este orden se asemeja al atleta dórico que orgulloso de mostrar la fuerza de su cuerpo, apoyase sus pies desnudos sobre el suelo y colocase sobre su frente un sólido coginete, para soportar el bloque de mármol del edificio.

Orden jónico.

La columna jónica se apoya muellemente sobre una base, y se dirige más delicadamente hacia la cima; su altura es igual á nueve veces su diámetro, está adornada con estrías numerosas y profundas y para sostener el edificio tiene un capitel lleno de adornos y volutas, que parecen cabelleras fastuosamente rizadas. En el cornisamento, la mitad inferior pierde la maciza uniformidad del dórico, y por encima, sobre el friso, corre una serie continua de bajos relieves. El conjunto puede ser modificado por el gusto de los pueblos y del tiempo, y todo él admite variantes, hasta el punto que los ornamentos, las volutas y el fuste, son diferentes de un edificio á otro, y aun algunas veces en uno solo.

Este orden se parece á una mujer jónica, que obligada á llevar un peso, remediara la delicada desnudez de su pie con ricas sandalias, hiciese admirar la esbeltez de su talle, y adornase su frente para disimular el esfuerzo y la fatiga de su nuca.

Orden corintio.

Sobre la tumba de una joven corintia, su nodriza depositó un canastillo que contenía los objetos favoritos de la

infortunada doncella; en la primavera un acanto nació al rededor del canastillo y sus hojas le rodearon adornándole. Un arquitecto corintio lo tomó, en esta forma, como modelo, para el capitel del orden corintio, que fué el más florido y el más agradable al lujo de los romanos.

Los monumentos del Acrópolis.

Los órdenes dórico y jónico rivalizaron en esplendor para embellecer la meseta del Acrópolis, en donde se reunieron en el siglo V los templos de las divinidades atenienses, gracias al entusiasmo y noble ambición de Pericles. Allí se encontraban, la monumental entrada del Acrópolis, el templo de la virgen Atenea, el de la Victoria sin alas, el de Erección, y tantos otros.

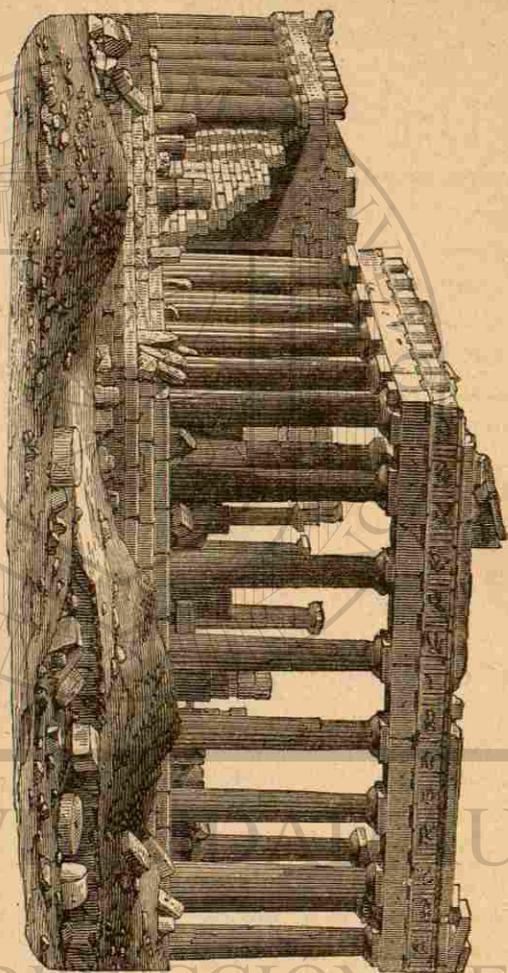
Cuando el extranjero se aproximaba á la colina santa, delante del esplendente azul del cielo y de la brillante luz del sol, veía destacarse los menores detalles de los edificios y detrás de ellos, como fondo del cuadro, las sinuosidades de las colinas que contrastaban con la rectitud de las líneas monumentales.

Avanzaba bajo el pórtico dórico de las Propileas, que desplegaba toda su severa belleza; admiraba su cima de bloques inmensos de mármol blanco, y penetraba después en el interior por una gran puerta que tenía toda la gracia, sobria todavía, del orden jónico.

Pero he aquí el Partenón imponente y espléndido, resplandeciente de amarillo, de rojo y de azul. Á sus pies, las irregularidades del terreno no han sido arregladas; tres altas escalinatas de marmol dan acceso al pórtico dórico que rodea al gran rectángulo del edificio; en lo alto el friso, cuenta el combate de los Centauros, y el frontón el nacimiento de la virgen Atenea. Desde el pórtico se penetra en el antesantuario, cuyo muro se eleva delante del espectador. En lo alto de este muro, sobre el friso, se desarrolla la brillante procesión de las Panatenas, viejos,

sacerdotes, vírgenes, víctimas, músicos, carros, caballeros :
la ciudad entera.

No nos atrevemos á entrar en el santuario, es la mo-



rada de la divinidad prohibida á los profanos bajo pena de sacrilegio, no sabríamos examinar sus naves, ni contemplar en el fondo, de pie, la lanza en la mano, resplandeciente de oro y marfil, á la gigantesca guerrera, la virgen

protectora, Atenea. Ella guarda detrás de su santuario, en un salón retirado, el tesoro de las ofrendas, que á sus pies ha depositado la devoción secular de los pueblos.

Al lado del Partenón se halla el templo jónico de la Victoria sin alas, encantador por la delicadeza de su orden y por las dimensiones y los bajos relieves.

Estos representan mujeres vestidas de gasas transparentes, una Victoria corona un trofeo, otra arregla su sandalia. Porte noble, formas elegantes, familiaridad en las actitudes, delicadeza en el trabajo, palpitación de las carnes bajo los paños; todo esto se admira en estos bajos relieves, que arrojan aún á los más ignorantes.

¿ Que decir del pórtico de las cariátides que flanquea el Erecteion? Sobre un basamento de más de dos metros, unas columnas soportan una adornada techumbre; pero estas columnas son jóvenes hermosas : rígidas y fuertes, con sus carnes de mármol de Pentélico, capaces de soportar la pesada carga sobre su potente cuello, delicadas y frescas como la juventud virginal, son dignas sirvientas de la diosa Atenea.

Algunas ruinas, esparcidas sobre esta árida meseta del Acrópolis, en cuya ladera están los restos del teatro, en piedra, de Dionisios, hacen que el viajero deplora que el tiempo y los hombres no hayan respetado, á lo menos, esos monumentos de arte, que admirados y comprendidos, harían más dichosa y mejor á la humanidad.

VIII

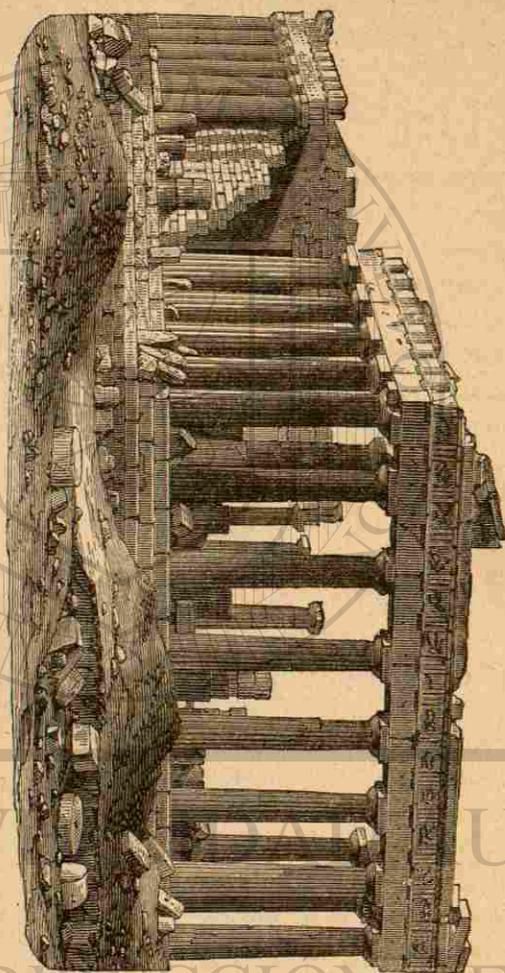
EL ARTE GRIEGO EN EL SIGLO IV

Difusión.

En el siglo IV la rivalidad entre las ciudades griegas, agotó á Atenas, Esparta y Tebas, en provecho de Macedonia.

sacerdotes, vírgenes, víctimas, músicos, carros, caballeros :
la ciudad entera.

No nos atrevemos á entrar en el santuario, es la mo-



rada de la divinidad prohibida á los profanos bajo pena de sacrilegio, no sabríamos examinar sus naves, ni contemplar en el fondo, de pie, la lanza en la mano, resplandeciente de oro y marfil, á la gigantesca guerrera, la virgen

protectora, Atenea. Ella guarda detrás de su santuario, en un salón retirado, el tesoro de las ofrendas, que á sus pies ha depositado la devoción secular de los pueblos.

Al lado del Partenón se halla el templo jónico de la Victoria sin alas, encantador por la delicadeza de su orden y por las dimensiones y los bajos relieves.

Estos representan mujeres vestidas de gasas transparentes, una Victoria corona un trofeo, otra arregla su sandalia. Porte noble, formas elegantes, familiaridad en las actitudes, delicadeza en el trabajo, palpitación de las carnes bajo los paños; todo esto se admira en estos bajos relieves, que arrojan aún á los más ignorantes.

¿ Que decir del pórtico de las cariátides que flanquea el Erecteion? Sobre un basamento de más de dos metros, unas columnas soportan una adornada techumbre; pero estas columnas son jóvenes hermosas : rígidas y fuertes, con sus carnes de mármol de Pentélico, capaces de soportar la pesada carga sobre su potente cuello, delicadas y frescas como la juventud virginal, son dignas sirvientas de la diosa Atenea.

Algunas ruinas, esparcidas sobre esta árida meseta del Acrópolis, en cuya ladera están los restos del teatro, en piedra, de Dionisios, hacen que el viajero deplora que el tiempo y los hombres no hayan respetado, á lo menos, esos monumentos de arte, que admirados y comprendidos, harían más dichosa y mejor á la humanidad.

VIII

EL ARTE GRIEGO EN EL SIGLO IV

Difusión.

En el siglo IV la rivalidad entre las ciudades griegas, agotó á Atenas, Esparta y Tebas, en provecho de Macedonia.

Alejandro, por medio de sus conquistas, difundió la civilización y el arte de los griegos, y Alejandría, Pérgamo y Rodas, fueron otros tantos centros distintos, perdiendo el arte en pureza lo que ganó en extensión.

Inspiraciones nuevas.

Una nueva tendencia aparece : la filosofía discute la religión é introduce la duda ; los dioses no residen ya en las cimas del Olimpo, en una serena y tranquila dominación ; los sofistas los hacen descender á la Tierra, para analizarlos ; Eurípides se burla de ellos, y los vitupera, algunas veces, en sus tragedias ; las pasiones humanas, por el estudio minucioso de los resortes del corazón, preocupan á la imaginación ; Eurípides es el poeta patético por excelencia, curioso de los detalles verdaderos, cuidadoso de la *mise en scène*, desencadena las pasiones en el teatro, nos mueve á compasión por su violencia y su crueldad, nos hace llorar por las desgracias, miserias y harapos que pone á nuestra vista, y habla, á la vez, al corazón y á los sentidos, en escenas eminentemente dramáticas.

Como el autor trágico, el arte persigue en la vida real los rasgos que distinguen un individuo de otro, anima los bajos relieves con movimientos vivos, llena los corazones de pasiones ardientes, que se exteriorizan con gestos admirables y trata de hacerse grande por medio de lo grandioso.

Scopas.

Scopas fué el primero que esculpió bajo la forma humana, con el Amor, el Deseo y la Pasión ardiente : es el advenimiento de lo pasional en el arte.

Mientras que los dioses de Fídias eran impasibles en su serenidad, y los atletas eran todo músculos, y unos y otros no dejaban traslucir sus sentimientos : Scopas hace ver en

arquitectónicas, gracias á la sobriedad de la ornamentación, destacar sus aristas y desplegar sus curvas ; pero se adivinan sus gustos fastuosos, que crecían á medida que, su emulación de aduladores, los llevaba á prodigar las estatuas, las molduras y los bajos relieves, á cantar en todos los tonos á un emperador que no admiraban, á sobrecargar el monumento, á cubrirlo bajo los ornamentos mezquinos, y á deslumbrar por el gran número de detalles.

Tan noble era el arco de Tito siendo sencillo, como pobres fueron en medio de su riqueza, los arcos de los emperadores de los siglos III y IV, como el de Septimio Severo.

Nosotros hemos tomado de los romanos el plan general de sus arcos triunfales y la idea de las columnas conmemorativas.

El templo romano.

Los templos son compuestos y enormes. Comparemos las dimensiones del Partenón con las del Panteón, y éste parecerá desmesuradamente desarrollado. El conjunto es una rotunda romana precedida de un pórtico griego ; columnas corintias sostienen un frontón triangular, detrás del cual se halla la redonda cúpula de la rotunda. Esta oposición entre la rigidez de las líneas rectas y la redondez de las curvas, es una sorpresa y un sufrimiento para la vista. El arquitecto no comprendió que si la fachada de un templo griego es bella, no quiere decir ésto que lo continúe siendo, si se la coloca delante de otro edificio de estilo diferente.

La rotunda es grandiosa por el desenvolvimiento de su bóveda ; allí se muestra en una de sus mejores manifestaciones, la manera de cubrir sus edificios, que tomaron los romanos de los subterráneos etruscos. Para resistir la pesantez de la bóveda, los muros se espesan tomando el carácter de recinto de fortaleza : los muros del Panteón

alcanzaban cinco metros de espesor. Este defecto estaba algún tanto oscurecido por la suntuosidad, gracias á la variedad de los colores; no era que los pintores aplicasen sobre la piedra, como en Grecia, capas de pintura, sino que el arquitecto empleaba mármoles de coloraciones varias, desde los amarillos nùmidas hasta los negros basaltos, pasando por la gama de los verdes, rosas y rojos.

La casa cuadrada de Nimes, por la armonía de sus proporciones, por la delicadeza de sus ornamentos corintios y por la magnificencia del friso, es, entre todos los templos romanos, el más elegante y el más digno de admiración. Sólo una iglesia cristiana, la Magdalena de París, puede sin detrimento resistir una comparación.

El anfiteatro.

Los romanos crearon otro edificio, tan característico de su naturaleza como los arcos triunfales: el anfiteatro. Amaban el espectáculo más que el arte dramático; pero el espectáculo violento, sanguinario, el combate, la lucha. Su diversión favorita eran los juegos del circo, los suplicios de hombres entregados indefensos á las bestias feroces. Prácticos, ante todo, imaginaron el construir teatros en los que el número de asientos fuese muy grande y en donde todo el mundo, desde cualquier sitio, viese todo el espectáculo; así se hizo el anfiteatro, compuesto esencialmente de una arena circular, y de gradas igualmente circulares.

El del Coliseo contenía lo menos cien mil espectadores.

Por encima se despliega un inmenso velarium. La masa de las gradas está sostenida por bóvedas bajo las cuales la multitud circulaba libremente.

La parte exterior presenta cuatro pisos con arcadas; entre cada una de estas hay columnas que parecen sostener el piso superior. En el piso bajo son dóricas, las más fuertes; en el primero jónicas, las más elegantes, pero todavía resis-

tentes; en el tercero corintias, destinadas ante todo para la ornamentación. Esta confusión de órdenes y de estilos es una prueba de la ciega admiración que por los griegos sentía el pueblo romano; pero su dórico es menos fuerte, su jónico menos elegante y su corintio más recargado. Deseosos los romanos de quitar á cada uno sus cualidades imaginaron el orden compuesto, esa sosa monstruosidad.

Por otra parte, no comprenden que la columna dórica corresponde á un conjunto de proporciones, dimensiones y caracteres que sólo un templo dórico puede presentar, y que lo mismo ocurre con las otras columnas; siendo un capricho de patán enriquecido, acumular uno sobre otro fragmentos de órdenes opuestos.

A la vista del Coliseo, como á la vista de la mayor parte de los monumentos de la arquitectura romana, esparcidos en todos los lugares, el viajero se admira de que un pueblo haya podido colocar piedra sobre piedra, para formar tales edificios. El Coliseo mide 500 metros de circunferencia y 50 de altura y sus muros tienen un espesor de 6 metros. En vano el viajero se asegura de que el exterior del muro está construido con regularidad, y que el medio está compuesto de un bloque de mortero y de pequeños materiales; queda subyugado por la fuerza y la grandeza de este coloso, que han arruinado, no las injurias del tiempo sino los pillajes asiduos de mil generaciones. El viajero cesa de encontrar defectos para sólo admirar la eternidad de estas ruinas dignas del *Pueblo Eterno*.

Resumen de la historia del arte antiguo en sus grandes manifestaciones.

Tal es, en sus rasgos más generales, la historia del arte antiguo.

A pesar del realismo viviente de algunas estatuas y la grandeza de algunos monumentos, los egipcios han dejado

pocas obras artísticas en donde brille el arte con todo el esplendor de su belleza; los asirios, exceptuando algunos bajos relieves de un singular vigor, no se han aproximado más que los egipcios á lo bello. Sobre el espíritu de estos pueblos parece que pesa un enorme fardo de servidumbre religiosa, política é intelectual, que siempre detiene sus esfuerzos y concluye por abatirlos y anularlos.

Libre el griego de este ominoso yugo sonríe á sus dioses, á la vida y á la gloria. Elevándose por el esfuerzo de su nativa inteligencia, añade á la naturaleza una belleza, una armonía y un sentimiento que no poseía antes y que su espíritu ha sabido concebir en la libertad soberana de sus invenciones. Siempre deseoso de innovar, después del siglo de la perfección, aún abre al arte caminos inexplorados tan hermosos como los ya conocidos; pero después de los esfuerzos de los siglos IV, V y VI, después de los frontones de Egina y del Partenón, después de Hermes y Praxiteles; el genio griego como si estuviese cansado ó quizás porque recorrió todas las etapas posibles para él, se detiene, reposa y volviendo sobre sus pasos, llega á los maestros del pasado, desde Lisipo hasta los arcaicos. Entonces agrada á sus ricos dominadores, y el arte griego no se propone una finalidad más elevada.

El pueblo romano alcanzó su ideal, que no fué otro que hacer agradable su vivienda, suntuosa su ciudad, y eternizar el recuerdo de su grandeza por la solidez y por las dimensiones de sus obras.

XII

EL CRISTIANISMO. LOS CATACUMBAS (1)

Durante la edad media, el arte se inspiró en el cristianismo, en sus diversas formas, bizantina, musulmana,

(1) Véase Allard, *Rome souterrain*.

romana y gótica. Á partir del renacimiento, volvió á pedir á la antigüedad el secreto de la grandeza de su arte.

El cristianismo y el arte.

Los amantes del arte hubieran podido, en sus comienzos, alarmarse de la expansión del cristianismo, que proscribía las imágenes, ídolos y objetos de placer, y tomaba posición de enemigo frente de las artes plásticas; pero bien pronto debió ceder á la necesidad que el pueblo tiene de representar los objetos de su fe. Por otra parte, llegó el momento en que el cristianismo triunfó, y llegó á sentarse sobre el trono imperial, y sólo las artes eran capaces de celebrar la victoria y de ilustrar el triunfo del nuevo Dios.

Desde entonces se pudo entrever, que elementos aportaría el cristianismo al arte antiguo, para regenerarlo. Para el cristiano, el cuerpo es polvo, sólo el alma es semejante á la esencia divina ¿para que sirven estos miembros hechos de tierra, y para que representarlos? ellos son los peores adversarios de la salud. El alma, por el contrario, debe ser cultivada con sumo cuidado y revestida de sentimientos puros, de virtudes elevadas. Amor desinteresado de Dios, aspiración hacia las alturas celestes, inagotable caridad hacia los hombres, tal es la corona del cristiano, por la cual espera merecer el premio eterno, bien superior al efímero triunfo del atleta, que se enorgullecía del desarrollo armonioso de sus músculos. He aquí la belleza por la cual el artista distinguirá el hijo del Buen Pastor del adorador de la diosa Atenea.

El Dios que ha enviado sus apóstoles á todas las naciones, pretende el imperio universal, llama hacia sí á pueblos enteros, y los retiene cerca de su altar para que reunidos en la comunión de la fe, se aproximen á él para escuchar mejor el coro de sus plegarias. Preciso es que el artista responda á las exigencias de la nueva fe por la grandeza de sus planes, y como la buena nueva penetra en

pocas obras artísticas en donde brille el arte con todo el esplendor de su belleza; los asirios, exceptuando algunos bajos relieves de un singular vigor, no se han aproximado más que los egipcios á lo bello. Sobre el espíritu de estos pueblos parece que pesa un enorme fardo de servidumbre religiosa, política é intelectual, que siempre detiene sus esfuerzos y concluye por abatirlos y anularlos.

Libre el griego de este ominoso yugo sonríe á sus dioses, á la vida y á la gloria. Elevándose por el esfuerzo de su nativa inteligencia, añade á la naturaleza una belleza, una armonía y un sentimiento que no poseía antes y que su espíritu ha sabido concebir en la libertad soberana de sus invenciones. Siempre deseoso de innovar, después del siglo de la perfección, aún abre al arte caminos inexplorados tan hermosos como los ya conocidos; pero después de los esfuerzos de los siglos IV, V y VI, después de los frontones de Egina y del Partenón, después de Hermes y Praxiteles; el genio griego como si estuviese cansado ó quizás porque recorrió todas las etapas posibles para él, se detiene, reposa y volviendo sobre sus pasos, llega á los maestros del pasado, desde Lisipo hasta los arcaicos. Entonces agrada á sus ricos dominadores, y el arte griego no se propone una finalidad más elevada.

El pueblo romano alcanzó su ideal, que no fué otro que hacer agradable su vivienda, suntuosa su ciudad, y eternizar el recuerdo de su grandeza por la solidez y por las dimensiones de sus obras.

XII

EL CRISTIANISMO. LOS CATACUMBAS (1)

Durante la edad media, el arte se inspiró en el cristianismo, en sus diversas formas, bizantina, musulmana,

(1) Véase Allard, *Rome souterrain*.

romana y gótica. Á partir del renacimiento, volvió á pedir á la antigüedad el secreto de la grandeza de su arte.

El cristianismo y el arte.

Los amantes del arte hubieran podido, en sus comienzos, alarmarse de la expansión del cristianismo, que proscribía las imágenes, ídolos y objetos de placer, y tomaba posición de enemigo frente de las artes plásticas; pero bien pronto debió ceder á la necesidad que el pueblo tiene de representar los objetos de su fe. Por otra parte, llegó el momento en que el cristianismo triunfó, y llegó á sentarse sobre el trono imperial, y sólo las artes eran capaces de celebrar la victoria y de ilustrar el triunfo del nuevo Dios.

Desde entonces se pudo entrever, que elementos aportaría el cristianismo al arte antiguo, para regenerarlo. Para el cristiano, el cuerpo es polvo, sólo el alma es semejante á la esencia divina ¿para que sirven estos miembros hechos de tierra, y para que representarlos? ellos son los peores adversarios de la salud. El alma, por el contrario, debe ser cultivada con sumo cuidado y revestida de sentimientos puros, de virtudes elevadas. Amor desinteresado de Dios, aspiración hacia las alturas celestes, inagotable caridad hacia los hombres, tal es la corona del cristiano, por la cual espera merecer el premio eterno, bien superior al efímero triunfo del atleta, que se enorgullecía del desarrollo armonioso de sus músculos. He aquí la belleza por la cual el artista distinguirá el hijo del Buen Pastor del adorador de la diosa Atenea.

El Dios que ha enviado sus apóstoles á todas las naciones, pretende el imperio universal, llama hacia sí á pueblos enteros, y los retiene cerca de su altar para que reunidos en la comunión de la fe, se aproximen á él para escuchar mejor el coro de sus plegarias. Preciso es que el artista responda á las exigencias de la nueva fe por la grandeza de sus planes, y como la buena nueva penetra en

el corazón de todos los pueblos, tiene en cada país que ajustarse á los caracteres naturales del suelo, del clima y de la raza; consiguiéndose con esto una nueva variedad en la unidad del arte cristiano.

Cambiando así el medio, la finalidad y las creencias, el cristianismo debía transformar las artes y comunicarlas una savia vivificante.

El germanismo y el arte.

Como el cristianismo, el germanismo pareció, al principio, el peor enemigo del arte. Los bárbaros apagaron la civilización y el arte; pero cuando lentamente fueron, á su vez, conquistados por una civilización nueva, la imprimieron el carácter de su temperamento. Entonces se vió que su espíritu era fuerte, su inteligencia sólida, que hacían más caso de la esencia de las cosas que de su apariencia, que preferían una emoción contenida á la gesticulación, que perseguían la verdad bajo todas sus formas, que su imaginación amaba el clarooscuro del ensueño, en fin, que su corazón, en apariencia frío, era capaz de sufrir y de amar con una intensidad secreta y durable.

Tres divisiones.

Reanimado por estos dos principios, un arte nuevo va ha germinar sobre el mundo y á dar frutos de un color, forma y sabor, si no superiores á lo menos desconocidos, y agradables. Durante la edad media, estará este nuevo arte entregado á sus propias fuerzas. En el renacimiento, y en los tiempos modernos, irá á inspirarse en la antigüedad, y á completarse por la adquisición de cualidades extrañas al cristianismo, y en el presente siglo parece que quiere innovar y cambiar de vía. De aquí las tres divisiones del nuevo arte: edad media, tiempos modernos y época contemporánea.

Influencia del arte antiguo sobre la técnica del arte nuevo.

No quiere esto decir que el arte cristiano, en sus comienzos, no recibió nada de la escuela antigua. Los artistas cristianos aprendieron su arte en los talleres paganos, y la historia de las eternas investigaciones en la técnica de la Asiria y del Egipto, nos enseñan el valor de esta herencia. Los pintores aplicaban el color, dibujaban y componían como los pintores paganos, y aun tomaban de ellos sus motivos de ornamentación y algunas veces más. Los escultores trataban los bajos relieves según la concepción de los autores de los bajos relieves de la columna Trajana, y los sarcófagos cristianos son la prueba de esta imitación. En fin los arquitectos, para dar solidez y extensión á sus basílicas, tomaron de los romanos la bóveda de su Pantéon y el plan de sus pórticos y tribunales, sobre todo trataron de conservar la tradición de su maña y su saber en la albanilería.

Las catacumbas.

Esta influencia del arte antiguo sobre la técnica del arte nuevo, se manifiesta en las pinturas murales de las catacumbas; pero aquí, ya se abre paso, en parte, la originalidad del arte cristiano. Estas necrópolis subterráneas están adornadas de algunas pinturas murales, simbólicas, es decir, que representan por medio de figuras alegóricas los dogmas más amados por las almas de los convertidos. La redención está representada por el arca de Noé, la resurrección por Jonas en el vientre del monstruo marino, Cristo por un pescado, el fiel por una paloma.

Entre todos los asuntos que se presentaban á su pincel, el pintor escogía en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, aquellos que apartaban su atención de la turtura, del martirio, evitaba la Pasión y buscaba todo lo que habla al

alma de bondad, de consuelo, de amor y de esperanza.

De estas ideas nacieron los árboles simbólicos, las rosas místicas, esos personajes en oración, como la mujer vestida de una larga túnica blanca que entreabre sus brazos hacia Dios y levanta su suplicante mirada hacia el cielo : su actitud es sencilla, la expresión de resignación conmueve, la esperanza sonríe á través de sus lágrimas ; este ser oprimido, en esta vida terrestre, aguarda su libertad para abandonar el mundo de miserias en que sólo vive para sufrir. Pero llegará el tiempo en que el martirio dejará su puesto á la victoria, en que el mundo entero se arrodillará ante el Buen Pastor y entonces para contar la historia del Todopoderoso, el cristianismo se revestirá con los suntuosos adornos del arte bizantino.

XIII

EL ARTE BIZANTINO (1)

Influencias políticas y sociales.

La capital fundada por Constantino estaba situada para unir la Europa y el Asia, los pueblos que desembocan sobre el mar Negro y las naciones mediterráneas. Así durante diez siglos los comerciantes extranjeros fueron allí á buscar mercancías de todas las procedencias, dejando en cambio la opulencia. Mientras que los barcos de todos los países se agrupaban en su vasto puerto, la afluencia de mercaderes extendía por todo su seno la fortuna y sus esplendores.

La posición geográfica de Constantinopla explica la pre-

(1) Se leerá con fruto el *Art byzantin*, de Boyet.

sencia, en su arte, de elementos extraños, venidos principalmente de las civilizaciones orientales y helénicas. Pero los ha mezclado á su manera y los ha fecundizado con las ideas nuevas que le inspiraba su grandeza y que le aportaba la naturaleza de su religión.

Bajo el imperio de Justiniano fué cuando el Oriente, entusiasmo con su gloria y deseoso de restaurar el poderío romano, se decidió á constituir su arte y lo manifestó de una manera ilustre en obras que han excitado desde entonces la admiración y que han sabido conservar-la hasta nuestros días. La iglesia de Santa Sofía es el tipo.

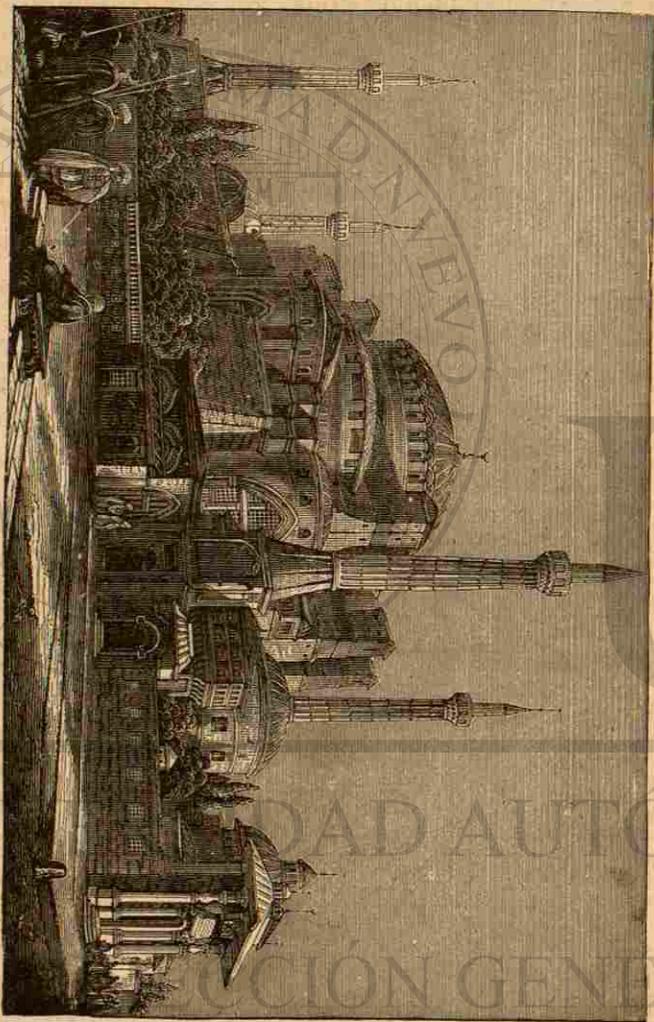
Santa Sofía.

Justiniano agotó los tesoros del Imperio para construir á su Dios una Iglesia que sobrepusiese en magnificencia todo lo que los Libros Santos cuentan del templo de Salomón.

La inmensidad del edificio le impide ser abarcado en su conjunto, lo mismo que un templo griego. Por efecto de la multitud de construcciones que se asientan en la parte central, la unidad del conjunto se destaca mal del aspecto exterior. Para obviar este inconveniente es preciso penetrar en el interior.

Como las basílicas de aquel tiempo, Santa Sofía se compone de un patio cuadrado rodeado de pórticos, después de la iglesia propiamente dicha dividida en tres naves, de las cuales la central es la más ancha. Pero se diferencia de las otras la nave central, en que lleva sobrepuesta una cúpula, y en las dos extremidades una semicúpula. El templo de Antioquía presentaba ya una rotonda. Pero la de Santa Sofía tiene treinta y seis metros de diámetro ; se apoya sobre cuatro grandes arcos de una abertura igual á su diámetro, y, entre estos arcos, sobre porciones esféricas de bóveda, llamadas pechinas. Su originalidad consiste en su altura, en su extensión y en el cerco de semicúpulas

y de arcos que la acompañan y en la multiplicación de ventanas que horadan la base de la gran cúpula y de las semicúpulas. Se diría que los casquetes esféricos están sus-



Santa Sofía de Constantinopla.

pendidos en el aire, porque los entrepaños entre las ventanas están bañados de luz. Á pesar de su atrevimiento, la cúpula de Santa Sofía es de una solidez que ha resistido á

la prueba de los siglos. Los arquitectos bizantinos han tomado del Oriente la cúpula, pero la han agrandado con dimensiones dignas del esplendor de Constantinopla y de todo el poder del Dios triunfante.

Decorado.

En la ornamentación están prodigados, los más ricos materiales, el oro, la plata, el marfil, las piedras preciosas. La tribuna central era de oro, el altar también, encima una cruz de oro, y alrededor cuatro columnas doradas. En los días de grandes fiestas, seis mil candelabros dorados se encendían en las vastas bóvedas de este edificio largo y ancho de 80 metros, y esta iluminación arrancaba de todas partes reflejos brillantes sobre los motivos de ornamentación oriental, sobre las gemas y los esmaltes, sobre el oro y el marfil. « ¿ Quién no quedará admirado, exclama un poeta de esta época (1), ante el aspecto de los esplendores del altar mayor? ¿ Quién podría comprender su ejecución, cuando centellea bajo diversos colores y se le ve reflejar al brillo del oro y de la plata, brillar como el zafiro, lanzar, en una palabra, rayos múltiples, según la coloración de las piedras finas, de las perlas y de los metales de todas clases de que está compuesto? »

Esta magnificencia es oriental y los bizantinos tubieron el mérito de emplear, para la gloria de su dios, esta riqueza de ornamentación que los persas reservaban para sus reyes.

Los mosaicos.

La parte más notable del arte bizantino, es, á nuestro entender, el mosaico.

Los bizantinos le hicieron servir para el decorado, no sólo del suelo, sino principalmente de los muros. Un mo-

(1) Citado por Bayet, *L'Art byzantin*, Quantin.

saico esta hecho para ser mirado á grandes distancias y los artistas bizantinos comprendieron que ganaban en fuerza y brillantez usando tintas francas, sin matices, de colores crudos; observando también que esas yuxtaposiciones de tonos que se perciben á dos metros se funden á veinte ó cuarenta y que la dureza de las tintas opuestas, desaparece á través del espesor de la capa azulada de aire intermedio quedando los tonos vivos y armoniosos. Así en los mosaicos de Santa Sofía, se destacan, sobre un fondo de oro ó azul, ángeles, santos y emperadores, vestidos de bordados, adornados con joyas, ceñidos de nimbos.

Consideraron también, los bizantinos, que las líneas perpendiculares de la arquitectura, la masa de las murallas y la pesantez poderosa de los edificios, concordarían no muy bien con un decorado en el cual les personajes se agitaran, moviéndose con violencia, inclinándose, extendiendo los brazos y gesticulando, y buscaron composiciones en las que se manifestase la gravedad inmóvil de los hombres en relación con la fuerza inmutable del edificio, composiciones en las que apareciese un carácter de pompa y de piedad lujosa; de ahí esos desfiles de procesiones, esos aliniamientos de fieles, esos cortejos de santos.

Acabaron los bizantinos la impresión arquitectónica de sus mosaicos, por el orden y la disposición de los personajes, el equilibrio de las partes alrededor de un centro y por una rebuscada y meticulosa simetría. De esta concepción del arte mosaico han nacido esos mosaicos bizantinos que parecen mediocres al que los considera aparte, como cuadros de caballete, y que parecen excelentes al que los relaciona con los altos muros de una iglesia monumental como Santa Sofía y los coloca en medio de la profusión de ornamentos y del brillo de los metales preciosos.

Por esta armonía en el orden y esta sabia combinación de los conjuntos, han merecido estos artistas el ser comparados á los griegos á quienes imitaron, si la imitación consiste en volver á encontrar la inspiración.

Su originalidad se completa con su manera de concebir los asuntos religiosos en los mosaicos. El cristianismo por largo tiempo oprimido, triunfa entonces y le conviene rodear á los santos con los atributos del poder y revestir de majestad, de nobleza y de divinidad la figura de Cristo. Entonces crearon el tipo de Cristo con una tal exactitud y una fe tan segura, que así ha llegado hasta nosotros, con sus hermosos ojos azules, su fina nariz, sus cabellos en bucles y su tez de oro pálido. Así el Cristo sobre el trono que representa el mosaico de Santa Sofía, ya no es el Buen Pastor, es casi un monarca oriental.

El arte bizantino se prolongó hasta el renacimiento, prestó muchos de sus cualidades al arte ruso, llenó la Italia en la edad media y Venecia lo copió, sobre todo en su orfebrería. Francia sintió un poco su influencia á los albores de los siglos del arte gótico.

XIV

EL ARTE MUSULMÁN (1)

El arte musulmán.

El arte musulmán está inspirado en el de los bizantinos, cuya adelantada civilización sedujo y ganó á sus vencedores. Cúpula sobre base cuadrada; columna coronada por un capitel cúbico; arcada, algunas veces, del mismo estilo del edificio; detalles todos prestados por Bizancio. Pero lo que llama la atención, sobre todo, de los musulmanes es la profusión de adornos y su brillo. Sobre aquel fondo, añadieron modificaciones bastantes para crear un

(1) Véase Le Bon, *La Civilisation des Arabes*.

arte nuevo, en el que se distingue la influencia del país, de la raza y de los creencias.

El país, la raza, las creencias.

« Las bóvedas elevadas y las anchas ventanas de las catedrales cristianas no convenían en los climas ardientes, en los que, lejos de desear el aire y la luz en los edificios, el hombre procura alejarlos. Así los árabes, adoptando en sus mezquitas de Damasco y de Córdoba las formas de la basílica bizantina, rebajaron la bóveda hasta el punto de destruir toda proporción entre la extensión y la altura del edificio. Hay en el conjunto armonioso de una iglesia bizantina, á pesar de la rudeza de las formas y del mal gusto de la ornamentación, un sentido de las proporciones, una mezcla de atrevimiento en la ejecución y de acabamiento en los detalles, que no hay para qué buscar en las obras de los arquitectos árabes. La mezquita de Córdoba, tipo acabado de la primera edad del estilo oriental, es, á pesar de la fama de su bosque de columnas, un incorrecto y pesado edificio, mucho más bajo á causa de su extensión, lo que le da un cierto carácter de pequeñez en medio de su misma inmensidad. Las columnas, con el doble sistema de bóvedas que las corona, son demasiado esbeltas para la masa que soportan y demasiado cortas, también, para la mediana altura del edificio. (1) »

La raza árabe, en la edad media, tenía una vivacidad de inteligencia y un brillo de imaginación que la impulsaban á estudiarlo todo, á apropiarse los frutos de todas las civilizaciones extranjeras y á aumentar la riqueza por la prodigalidad. Además, el musulmán no vive en la calle ó en casa de los demás; gusta de su casa, de la que apenas sale, y donde se procura las comodidades de la vida al aire libre. De aquí esas casas sencillas y sin adorno exterior,

(1) Rosseeuw, *Historia de España*, t. III, p. 209.

que parecen fortalezas, y que por dentro están distribuidas en reducidos departamentos : el espacio está allí medido con mano avara en provecho de los patios interiores plantados de rosales y refrescados por un salto de agua.

Por último, las creencias han influido profundamente en el arte musulmán : han determinado el plano de la mezquita y la distribución de las partes ; han prohibido la representación de seres animados, aboliendo así la escultura y prohibiendo, casi, la pintura ; han dejado en todo un sello indeleble ; y prescindiendo de la figura pintada, han abierto el acceso á la ornamentación de pura fantasía. El arte musulmán está caracterizado además por el arco doble y la ojiva á modo de decoración, por las pechinas en forma de estalactita, por el capitel cúbico, por los arcos de entrada finamente calados y por los tímpanos horadados á la luz.

Una mezquita.

Una mezquita está precedida por un patio de grandes dimensiones, que tiene en medio una fuente en la que los musulmanes hacen sus abluciones. El patio está adornado con algo de vegetación y, frecuentemente, plantado de árboles en fila. En los extremos hay extensos porches que sirven de asilo á los viajeros y á los pobres.

La puerta de entrada, cuya abertura es ordinariamente gigantesca, está seguida, por detrás y á cada lado, por dos minaretes provistos de galerías mas á menos numerosas ; estas estrechas torres tienen mucha altura. En ellas el ciego *moecín* llama á los fieles á la oración cinco veces al día. Los creyentes no se reúnen en la mezquita para orar ; prefieren dirigir sus votos á Dios sin dejar su casa, de la que les cuesta mucho trabajo salir. El interior de la mezquita no tiene altar, naturalmente. Presenta un púlpito y un santuario orientado hacia la Meca y terminado por una plancha de marmol. Por encima se levanta la bóveda. La

cúpula que corona el edificio se desenvuelve frecuentemente hasta afectar una forma bulbosa.

Un palacio musulmán.

El plano de la casa musulmana es sencillo. Un vestíbulo que conduce á un patio con árboles y salto de agua : en derredor, las habitaciones se abren sobre galerías sostenidas por columnatas. Los palacios también tienen de ordinario pequeñas dimensiones. La Alhambra es una miniatura de palacio. Llama la atención, sobre todo, la pequeñez del conjunto. En las galerías apenas podrían circular tres personas de frente y la sala del trono no podría contener más de cincuenta. Si la imponente magnitud de la fortaleza no contrastase con la pequeñez del palacio, se formaría pobre idea del poder de los soberanos de Granada. El patio interior, llamado de los Leones, encierra una fuente, sostenida por leones que están esculpidos con la plácida inocencia de los artistas que lo ignoran todo en punto á escultura. Aquí el círculo es oval, en un patio vecino es perfecto, en otros sitios, doble; de modo que resulta evidente á primera vista que la forma del arco en la arquitectura musulmana es á veces variable y nada esencial.

Se admiran, sobre todo, los mosaicos que cubren las murallas desde la base hasta el tejado; su ornamentación geométrica y floral; los caprichos fantásticos de los arabescos; los caracteres cúficos de los versículos del Corán; y más que todo, la armonía en los colores que absorben y acarician las miradas, como las hermosas armonías de los músicos que logran asombrar nuestros oídos y encantarlos al mismo tiempo. ¡Qué variedad, qué riqueza en los colores y sus matices, desde esos mosaicos sicilianos de piedras y mármoles negros, rojos, blancos, incrustados de vidrios azul turquí y sobre todo, color de oro, cuya tonalidad es tan fuerte, hasta los mosaicos del Cairo, en los que el amarillo, el negro y el rojo están separados por vidrios

color nacar, cuya tonalidad es fría como un rayo de luna!

El dominio geográfico del arte musulmán es vasto : mezquitas en el Cairo ; mezquitas en Córdoba y Sevilla ; palacios en Granada ; palacios en Sicilia ; monumentos en Siria, en Persia y hasta en la India. Por todas partes ha extendido el brillo de sus arabescos y la esbelta gracia de sus minaretes, juntando sus cualidades características á los tipos mas diferentes de la arquitectura.

De este modo su influencia se ha extendido á mucha distancia, pero se exagera cuando se pretende que en Sicilia ha enseñado á los normandos la ojiva gótica. El arte francés y el arte musulman salieron simultáneamente del mismo origen : el arte bizantino.

XV

EL ARTE OCCIDENTAL (1)

Elementos de que se compone el arte occidental.

En el Occidente se desenvolvió en la edad media un arte que, pese á su originalidad, debe mucho en sus principios á las artes anteriores. Está compuesto de elementos bizantinos : se ha podido exagerar ó aminorar la influencia bizantina sobre el arte romano, pero de esas mismas exageraciones parece resultar como verdad incontestable que las basílicas con cúpula han sugerido la idea de las bóvedas de piedra, que sus tres naves han engendrado las de nuestras catedrales y que sus pinturas han inspirado directamente, sobre todo en el mediodía de Francia, nuestros adornos esculturales y nuestras estatuas. Por eso, este arte

(1) Se puede consultar á Corroyer. *La Arquitectura romana.*

cúpula que corona el edificio se desenvuelve frecuentemente hasta afectar una forma bulbosa.

Un palacio musulmán.

El plano de la casa musulmana es sencillo. Un vestíbulo que conduce á un patio con árboles y salto de agua : en derredor, las habitaciones se abren sobre galerías sostenidas por columnatas. Los palacios también tienen de ordinario pequeñas dimensiones. La Alhambra es una miniatura de palacio. Llama la atención, sobre todo, la pequeñez del conjunto. En las galerías apenas podrían circular tres personas de frente y la sala del trono no podría contener más de cincuenta. Si la imponente magnitud de la fortaleza no contrastase con la pequeñez del palacio, se formaría pobre idea del poder de los soberanos de Granada. El patio interior, llamado de los Leones, encierra una fuente, sostenida por leones que están esculpidos con la plácida inocencia de los artistas que lo ignoran todo en punto á escultura. Aquí el círculo es oval, en un patio vecino es perfecto, en otros sitios, doble; de modo que resulta evidente á primera vista que la forma del arco en la arquitectura musulmana es á veces variable y nada esencial.

Se admiran, sobre todo, los mosaicos que cubren las murallas desde la base hasta el tejado; su ornamentación geométrica y floral; los caprichos fantásticos de los arabescos; los caracteres cúficos de los versículos del Corán; y más que todo, la armonía en los colores que absorben y acarician las miradas, como las hermosas armonías de los músicos que logran asombrar nuestros oídos y encantarlos al mismo tiempo. ¡Qué variedad, qué riqueza en los colores y sus matices, desde esos mosaicos sicilianos de piedras y mármoles negros, rojos, blancos, incrustados de vidrios azul turquí y sobre todo, color de oro, cuya tonalidad es tan fuerte, hasta los mosaicos del Cairo, en los que el amarillo, el negro y el rojo están separados por vidrios

color nacar, cuya tonalidad es fría como un rayo de luna!

El dominio geográfico del arte musulmán es vasto : mezquitas en el Cairo ; mezquitas en Córdoba y Sevilla ; palacios en Granada ; palacios en Sicilia ; monumentos en Siria, en Persia y hasta en la India. Por todas partes ha extendido el brillo de sus arabescos y la esbelta gracia de sus minaretes, juntando sus cualidades características á los tipos mas diferentes de la arquitectura.

De este modo su influencia se ha extendido á mucha distancia, pero se exagera cuando se pretende que en Sicilia ha enseñado á los normandos la ojiva gótica. El arte francés y el arte musulman salieron simultáneamente del mismo origen : el arte bizantino.

XV

EL ARTE OCCIDENTAL (1)

Elementos de que se compone el arte occidental.

En el Occidente se desenvolvió en la edad media un arte que, pese á su originalidad, debe mucho en sus principios á las artes anteriores. Está compuesto de elementos bizantinos : se ha podido exagerar ó aminorar la influencia bizantina sobre el arte romano, pero de esas mismas exageraciones parece resultar como verdad incontestable que las basílicas con cúpula han sugerido la idea de las bóvedas de piedra, que sus tres naves han engendrado las de nuestras catedrales y que sus pinturas han inspirado directamente, sobre todo en el mediodía de Francia, nuestros adornos esculturales y nuestras estatuas. Por eso, este arte

(1) Se puede consultar á Corroyer. *La Arquitectura romana.*

se remonta hasta los romanos, pero en realidad, su verdadero antepasado es el arte bizantino, tal como se practicaba en Siria desde el siglo IV, hasta el VII.

A esta herencia de la antigüedad y del Oriente, el arte occidental ha añadido nuevas riquezas: su concepción cristiana y las cualidades del temperamento germánico. El arte occidental se determina, pues, en bizantinismo, cristianismo y germanismo.

Su centro principal, en la edad media, es Francia.

Durante mucho tiempo los alemanes y los italianos han disputado á Francia el honor de haber engendrado y haber llevado hasta su apogeo el arte occidental. Cada cual le bautizaba, con arreglo á su patriotismo, llamándole lombardo, sajón ó bizantino. Los críticos extranjeros reconocen ya que es francés por sus orígenes y por sus principales desenvolvimientos. El país predilecto de la arquitectura románica es el mediodía de Francia: los nombres gloriosos de ese período son: Moissac, Toulouse, Issoire, Mont-Majour, el Languedoc y la Provenza. En cuanto al arte gótico, ha nacido en las provincias que forman la Francia moderna; su cuna es la Aquitania, el Anjou, el Maine; y el teatro de sus más asombrosas transformaciones está en los dominios reales y en particular en la Isla de Francia. El brillante resplandor que iluminó entonces toda la Europa tenía su centro en el corazón de Francia.

Influencia de la iglesia.

A la influencia permanente de la raza germánica y de la fe cristiana, se une, en el arte occidental, la influencia de la sociedad, como en Grecia, como en Egipto, como en Asiria, como en todas partes.

La Iglesia, poderosamente constituida en monasterios y en obispados, servía de protectora á las artes y las ofrecía

una ocasión continua de ejercerse. Con destino á santuarios, como el de San Martín de Tours, y con destino á iglesias como la de Aix-la-Chapelle, los príncipes, ignorantes ó sabios, prodigaban sus tesoros á las artes. Durante los siglos IX y X las artes pasaron malos tiempos, pero, al menos, se refugiaron en los monasterios. En estas grandes reuniones de hombres, los cronistas mencionan plateros, arquitectos, pintores, que eran frailes, así como músicos y poetas. Si la originalidad en ellos es nula, las tradiciones técnicas se conservan y, así perpetuadas, esperan mejores tiempos para ponerse al servicio del talento y de la inspiración.

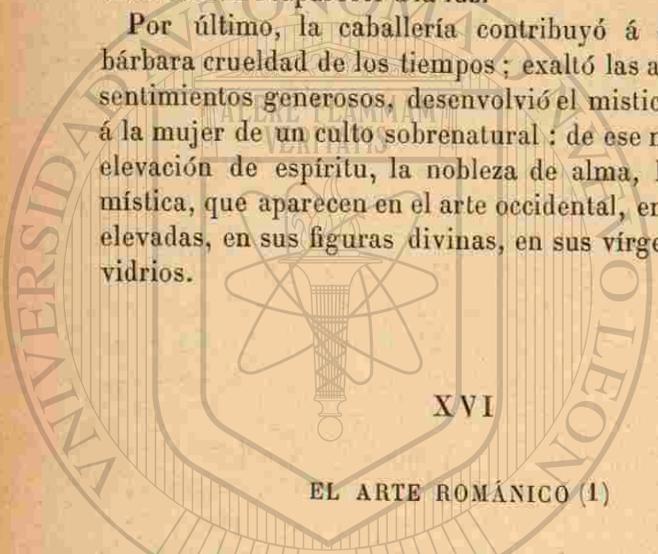
—En el siglo XI, los artistas que hacen desarrollar el arte románico son clérigos ó frailes que aprendieron su oficio en la escuela de los monjes de Cluny. Algunos monasterios estaban compuestos exclusivamente de orfebres, de escultores, de arquitectos y formaban como escuelas de Bellas Artes. Por su parte los obispos, deseosos de contrarrestar el poder de los frailes, procurando dotar á los pueblos de espléndidas iglesias, en las que el pueblo se unía con el obispo, recurrían al talento de los artistas legos. De este modo la miseria, la rutina y la timidez que los frailes llevaban al arte, la misma Iglesia se encargaba de combatir las, por medio de los obispos, admitiendo á los laicos para la construcción de las catedrales.

Influencia del feudalismo y de las órdenes de caballería.

El feudalismo, por el contrario, prolongó las crueldades de los bárbaros y comprimió por mucho tiempo la sociedad y las artes. Cuando los señores feudales habían despojado á los aldeanos, quemado los trigos, atropellado á los viajeros y robado á los siervos, la miseria se extendía por todas partes y el arte tenía que callar. Es cierto que para resistir á sus enemigos de todas las especies, aquellos

señores se vieron obligados á levantar fortalezas inexpugnables y á construir castillos que el arte acoge como suyos. Pero en cambio, ¡ qué nefasta influencia ejercieron en todas partes ! Solamente el día en que el poder real dió fin á esos pillajes é impuso la paz, el bien renació y las artes osaron reaparecer á la luz.

Por último, la caballería contribuyó á disminuir la bárbara crueldad de los tiempos ; exaltó las almas, inspiró sentimientos generosos, desarrolló el misticismo y rodeó á la mujer de un culto sobrenatural : de ese modo nació la elevación de espíritu, la nobleza de alma, la aspiración mística, que aparecen en el arte occidental, en sus bóvedas elevadas, en sus figuras divinas, en sus vírgenes y en sus vidrios.



EL ARTE ROMÁNICO (1)

El arte románico floreció en la Europa occidental en el siglo XI y transformó la arquitectura de las iglesias. Ya la basílica cristiana sufrió modificaciones en tiempo de los Carlovingios : la nave resultó atravesada por dos brazos en su intersección con el coro y figuró de este modo una cruz ; debajo del coro una cripta guardaba las reliquias y los tesoros ; por encima del edificio se levantaba un campanario.

**La iglesia románica : la bóveda de piedra,
el contrafuerte.**

Estas basílicas cubiertas por una techumbre de madera,

(1) Consúltese á Corroyer : *La Arquitectura románica.*

fueron saqueadas é incendiadas por los normandos, con tanta mayor facilidad cuanto que las maderas propagaron el fuego. Cuando se trató de reconstruirlas, se evitó el peligro del incendio suprimiendo los armazones de madera y el edificio fué cubierto con bóvedas de piedra.

Al comenzar el siglo XI, las matanzas y las guerras intestinas disminuyeron ; los corazones renacieron á la esperanza ; la paz produjo sus beneficios y una nueva savia de vida reanimó todas las almas. No solamente se repararon las iglesias maltratadas por las invasiones, sino que se formó el proyecto de edificar otras más bellas, llevándose á cabo el proyecto. Se dedicaron al empleo de la bóveda, por su solidez, y también por su semejanza con la bóveda celeste y por la significación simbólica. Los arquitectos sensibles á esta virtud teológica, son sacerdotes, frailes, clérigos en una palabra, y están mejor preparados que los laicos á informar de un sentido religioso las partes del edificio.

La introducción de la bóveda lleva consigo, por una serie de consecuencias necesarias, cambios, y en realidad una mudanza del plan. Si se coloca, sobre cuatro muros, un techo horizontal sostenido por vigas, los muros, recibiendo á plomo el peso del techo estarán consolidados por esta carga. Cualquiera que sea la longitud del techo, los muros podrán soportar el peso, sin ser excesivo, porque la presión se ejerce perpendicularmente. Así una iglesia sobre este modelo alargará su nave central, adelgazará sus muros, y podrá horadarlos con grandes aberturas.

Si se remplace el techo horizontal por una bóveda, ésta ejerce la presión sobre los muros contra los cuales descansa, no ya en el sentido perpendicular, sino en un sentido oblicuo ; tiende á desviar hacia fuera el remate de los muros. Se fabrica en piedra, para que se halle libre de incendios ; su peso es muy grande y su presión está así centuplicada. Cuanto más extensa sea la bóveda, mayor será la presión, y próxima á la horizontalidad, ofrecerá mayor

peligro. Se hace necesario reducir la nave, espesar los muros y consolidarlos con la ayuda de columnas incrustadas en ellos, con el auxilio de contrafuertes. Cuanto menos se extiendan los huecos de las ventanas, menos perderán los muros en resistencia: conviene pues disminuir la abertura de las ventanas, reducirla todo lo que sea posible, á expensas de la claridad. En fin, como la nave central está flanqueada de naves á derecha é izquierda, más bajas y por consiguiente menos capaces de resistir á la presión, la bóveda de la nave central estará sostenida por pilares muy gruesos.

En efecto, una iglesia románica está coronada por una bóveda, la nave central está sostenida por pilares resistentes, es poco larga, los muros son espesos y las ventanas estrechas.

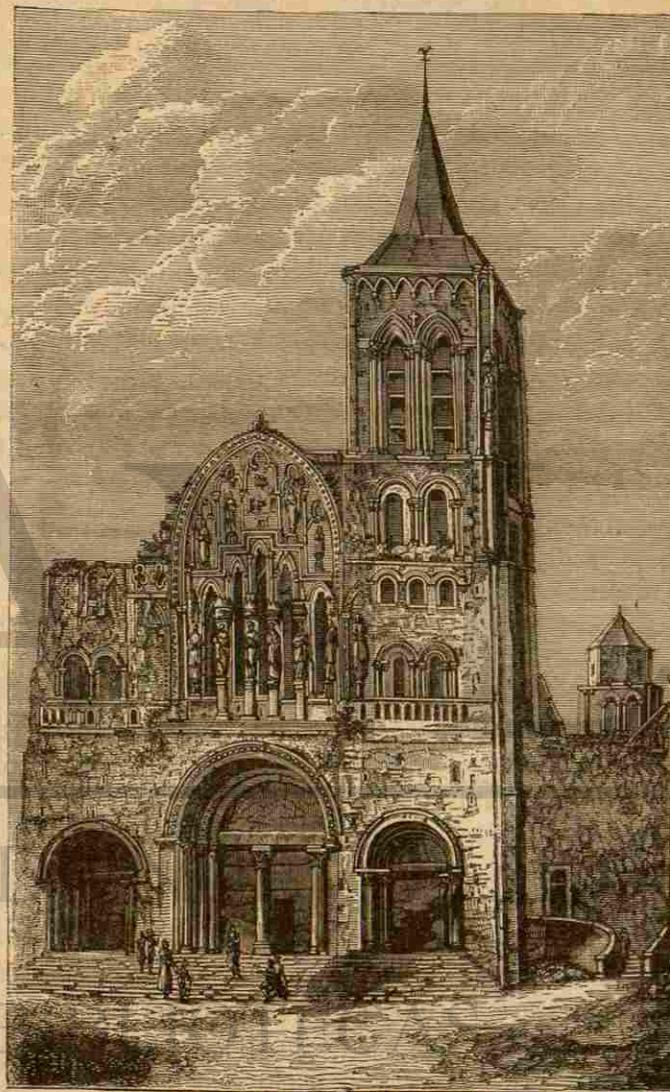
Cimbra, ábside y campanario.

Además, estas ventanas forman de ordinario cimbra completa, es decir, que la parte alta dibuja una bóveda de medio círculo; esta forma se armoniza con el dibujo de la techumbre de la nave central y de las naves adyacentes. Pero la cimbra completa no es la marca distintiva de las iglesias románicas, porque no todas la presentan y esto se demuestra bien antes del siglo XI.

Las iglesias románicas más completas ofrecen un desarrollo muy curioso. El ábside, parte que termina el coro por un hemicíclo, está rodeado de varias capillas situadas en la dirección de los radios, y algunas veces dos capillas vienen á juntarse en las extremidades de la cruz: así un nimbo rodea la cabeza del Señor crucificado y de este modo sus manos, en los dos extremos de la viga transversal, se destacan sobre el cielo.

En cuanto al campanario, es circular y con más frecuencia octógono; algunas veces hace gala de una elegancia exquisita, como el de Saint-Sernin en Tolosa, el cual, por

sus proporciones, por la reducción sensible de su vértice, y



Iglesia de Vezelay.

por el porte de su aguja, seduce la vista menos experta,

La escultura románica.

La ornamentación de la iglesia románica se esfuerza por elevarse á la altura de la originalidad arquitectónica; pero se sirvió bastante de los modelos de las pinturas bizantinas. La portada de la iglesia de Vezelay es típica en este respecto. El Cristo en su gloria está representado en medio del timpano, rodeado por todas partes de una muchedumbre de personajes. Examinad aparte cada uno de ellos, quedaréis admirados de la delgadez de las proporciones, de la rudeza de las actitudes; los ropajes os parecerán ejecutados con esa rigidez, esa multiplicidad de pliegues, esa simetría glacial y metálica que caracteriza el arte bizantino. Apenas los semblantes os parecerán aproximarse á los del tipo francés.

Por el contrario, alejaos, considerad el conjunto y el aspecto decorativo; observad las dimensiones colosales del Cristo que ocupa el centro de la cimbra y la sostiene, las dimensiones más pequeñas pero muy superiores á las otras, de los apóstoles que le rodean y que forman la corte de su majestad; pensad que todas las otras esculturas están comprendidas en las líneas de orlatura, pierden todo valor intrínseco, y no valen sino para el efecto general: entonces esta multitud que hormigüea sobre los bordes vendrá á ser simplemente un motivo de adorno, pero no un motivo sólo sacado de la flora como en la orlatura exterior ó de la fauna como en la orlatura intermedia, sino de la humanidad; admiraréis la finura y el movimiento que introducen, en este adorno de piedra, la infinidad de cuerpos, los brazos y las piernas innumerables; convendréis en que esta escultura era admirable para adornar las líneas del edificio, y que el arquitecto no podía desear más de su auxiliar subordinado, el escultor de imágenes.

Así, le empleaba para todo con complacencia; en los capiteles le hacía esculpir animales raros como en Bizan-

cio, ó bien más verdaderos y naturales. También decoraban personajes históricos ó alegóricos estos capiteles donde brilla, con la docilidad, el sentimiento decorativo y la observación naciente de la naturaleza que honran á estos primitivos artistas.

Tal fué el arte románico, con el cual el espíritu cristiano inventó una forma apropiada á la fuerza de su fe y al fervor místico de su corazón, fundiendo diversos elementos sacados del arte romano y bizantino, en una concepción nueva.



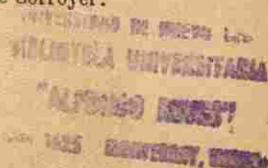
XVII

CARACTERES DEL ARTE GÓTICO (1)

Influencia de la época.

Diversas causas explican que un arte nuevo haya salido del arte románico. Las Cruzadas pusieron ante los ojos de nuestros príncipes y de nuestros obispos el lujo y el esplendor de la arquitectura oriental, y les inspiraron el deseo de rivalizar con ella. El rey, cuyo poder se había afirmado, extendía por todas partes el bienestar y la seguridad; así es de notar que en el siglo XIII el foco del arte fuese del dominio real. Las comunas reviven y adoptan la catedral como lugar de reunión; al obispo le agrada atraer y retener en la nave la población ruidosa, y cada ciudad considera la catedral como un edificio comunal. En fin, las inteligencias sacuden el yugo de la teología y de la superstición, y su emancipación las arroja á excelentes audacias.

(1) Se puede consultar *La arquitectura gótica*, de Corroyer.



El arte gótico : verdadero sentido de la palabra.

De aquí proviene nuestro arte gótico. Cuando el renacimiento quería calificar con ultraje una obra de arte, decía que dicha obra no era antigua, sino bárbara, gótica. Los italianos del siglo XV llamaban pues á la arquitectura del siglo XIII, extendida desde Francia por la Europa, grosera y gótica. Esta denominación no significa que dicho arte venga de los godos, sino que es digno de los godos. El siglo XIX se satisface en conservarla, porque perpetúa el recuerdo de la injusticia de nuestros antepasados y la equidad de nuestra época. ¡Arte gótico! Esta palabra ha venido á ser como una injuria para aquellos que la han inventado.

Técnica del arte gótico.

La iglesia románica es defectuosa : sus naves estrechas no bastan á la muchedumbre de fieles en las grandes ciudades del Norte de Francia ; su luz es escasa bajo el cielo del Norte, viene de los costados bajos de las naves adyacentes, y en la nave central no se podrían abrir amplias ventanas so pena de que se desplomase bajo el esfuerzo de la bóveda. En estos edificios reducidos y oscuros el fiel que entra siente caer sobre él tinieblas que le ahogan.

El arco agudo.

Para disminuir la presión, se ha recurrido á las aristas que sostienen la bóveda, á los arcos diagonales ú ojivas, que dividen la carga, al arco agudo cuyo ángulo curvilíneo, en el vértice, es más sólido que la cimbra completa. Pero estos son paliativos, no son remedios, y el arco agudo impropriamente llamado ojival no caracteriza el estilo gó-

tico, porque es empleado en el románico, y no remedia suficientemente los defectos señalados.

El arbotante.

El principio de la arquitectura gótica es el arbotante. Es el arco exterior que por su posición contrarresta el empuje de las bóvedas de aristas. El arbotante se apoya sobre contrafuertes y va á sostener el muro en el sitio del empuje de las aristas transversales ó diagonales. Por prudencia estos arbotantes fueron cada vez dobles.

Esta cintura de puntales, que rodea el recinto de las iglesias góticas, perjudica seguramente á la vista del conjunto, por que sin ellos la mirada abrazaría la silueta del edificio y da de su solidez y de su duración arquitectónica, una débil idea. Pero la serie de estos arbotantes es susceptible de presentar perfiles deliciosos y una especie de animación ; además, se comprende que si la nave no es sólida por si misma, el conjunto de arbotantes y de la nave goza de una suficiente solidez.

Sea de esto lo que quiera, el arbotante procura en desquite al edificio cualidades que constituyen su originalidad : la nave se extenderá ante la muchedumbre de laicos y de clérigos y podrá encerrar la población entera de la comuna. Las murallas de la nave central pueden ser horadadas de vastas ventanas que atravesarán rayos de luz y los fieles podrán respirar las oleadas de aire y de sol. Y cuando en el interior miran á su alrededor esos finos pilares y esos muros ligeros y vean suspendida sobre su cabeza esa inmensa bóveda tan alta como el cielo, tan extensa como él, ya no sentirán la pesadez de la masa y de los materiales, creerán que el edificio se mantiene por un prodigio y como por milagro.

La ornamentación : el vidriado.

Esta armazón está adornada con abundancia : las portadas, las galerías de la fachada, los contrafuertes, los altares, los pilares, los capiteles, el coro suministran motivos esculturales.

Pero el arquitecto no quiere que la ornamentación desfigure las líneas del edificio, ni se cubra el dibujo de las puertas, no quiere atraer la atención en detrimento del conjunto, y no permite á la ornamentación la debida independencia. La escultura debe quedarse en los rígidos límites de la arquitectura, debe más bien desarrollarla, completarla, unirse con ella : es su más precioso auxiliar y se emplea por el gusto de sus adornos en realzar su belleza.

El artista vidriero hace lo mismo. El asunto que dibuja no debe, por el movimiento, contrariar el cuadro de la ojiva; los colores que emplea deben producir una armonía clara — puesto que iluminan al edificio — pero sin brillo, sin violencia, para que no atraigan la atención y distraigan el corazón de los oficios de la piedad.

En resumen, este conjunto de modificaciones, es completo, y adaptado á las necesidades del pueblo y las exigencias de su destino. Es la imagen de la Francia realista del siglo XIII. Una iglesia gótica cuenta á quien quiera entenderlo, que está hecha para la multitud de los fieles de las grandes ciudades, en los tiempos de la fe, que está abierta á la luz del norte, menos intensa que la del mediodía; que ha sido levantada por la audacia de espíritu de los franceses del siglo XIII y adornada por su elegancia, amiga de la naturaleza y de la sobriedad.



XVIII

UNA CATEDRAL GÓTICA. — EL CASTILLO EN LA EDAD MEDIA (1).

Una catedral gótica, como Nuestra Señora de París, la de Amiens, ó la de Reims, es un verdadero mundo. Un rápido viaje al rededor de una de ellas apenas bastaría á indicarnos sus principales partes.

El exterior de una catedral gótica.

La fachada de Nuestra Señora de París presenta tres portadas abiertas de manera que ofrecen un abrigo á los fieles, adornadas con estatuas, esculturas y composiciones en sus diferentes partes. Encima de estas portadas hay arcadas guarnecidas de ornacinas, que sostienen la galería que señala el término del primer piso; más alto, en el centro, se encuentra el rosetón con sus radios de piedra y sus vidrieras; á derecha é izquierda dos ventanas dobles. Comienza el piso segundo con una galería descubierta formada con esbeltas, columnas; de esta graciosa galería se levantan dos hermosas torres cuadradas.

Abandonemos la fachada y demos la vuelta al edificio. Arbotantes de gran vuelo se apoyan sobre la parte superior del muro de la nave central.

Veintiocho son los arbotantes de Nuestra Señora que se interrumpen, más allá de en medio de la nave, para dejar lugar á las portadas laterales de norte y sur, cuyas fachadas recuerdan sin imitarla, á la fachada principal que mira al occidente.

La fachada del sur es de época posterior.

(1) Pueden leerse los artículos, relativos á este capítulo, del *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-leDuc.

La ornamentación : el vidriado.

Esta armazón está adornada con abundancia : las portadas, las galerías de la fachada, los contrafuertes, los altares, los pilares, los capiteles, el coro suministran motivos esculturales.

Pero el arquitecto no quiere que la ornamentación desfigure las líneas del edificio, ni se cubra el dibujo de las puertas, no quiere atraer la atención en detrimento del conjunto, y no permite á la ornamentación la debida independencia. La escultura debe quedarse en los rígidos límites de la arquitectura, debe más bien desarrollarla, completarla, unirse con ella : es su más precioso auxiliar y se emplea por el gusto de sus adornos en realzar su belleza.

El artista vidriero hace lo mismo. El asunto que dibuja no debe, por el movimiento, contrariar el cuadro de la ojiva; los colores que emplea deben producir una armonía clara — puesto que iluminan al edificio — pero sin brillo, sin violencia, para que no atraigan la atención y distraigan el corazón de los oficios de la piedad.

En resumen, este conjunto de modificaciones, es completo, y adaptado á las necesidades del pueblo y las exigencias de su destino. Es la imagen de la Francia realista del siglo XIII. Una iglesia gótica cuenta á quien quiera entenderlo, que está hecha para la multitud de los fieles de las grandes ciudades, en los tiempos de la fe, que está abierta á la luz del norte, menos intensa que la del mediodía; que ha sido levantada por la audacia de espíritu de los franceses del siglo XIII y adornada por su elegancia, amiga de la naturaleza y de la sobriedad.



XVIII

UNA CATEDRAL GÓTICA. — EL CASTILLO EN LA EDAD MEDIA (1).

Una catedral gótica, como Nuestra Señora de París, la de Amiens, ó la de Reims, es un verdadero mundo. Un rápido viaje al rededor de una de ellas apenas bastaría á indicarnos sus principales partes.

El exterior de una catedral gótica.

La fachada de Nuestra Señora de París presenta tres portadas abiertas de manera que ofrecen un abrigo á los fieles, adornadas con estatuas, esculturas y composiciones en sus diferentes partes. Encima de estas portadas hay arcadas guarnecidas de ornacinas, que sostienen la galería que señala el término del primer piso; más alto, en el centro, se encuentra el rosetón con sus radios de piedra y sus vidrieras; á derecha é izquierda dos ventanas dobles. Comienza el piso segundo con una galería descubierta formada con esbeltas, columnas; de esta graciosa galería se levantan dos hermosas torres cuadradas.

Abandonemos la fachada y demos la vuelta al edificio. Arbotantes de gran vuelo se apoyan sobre la parte superior del muro de la nave central.

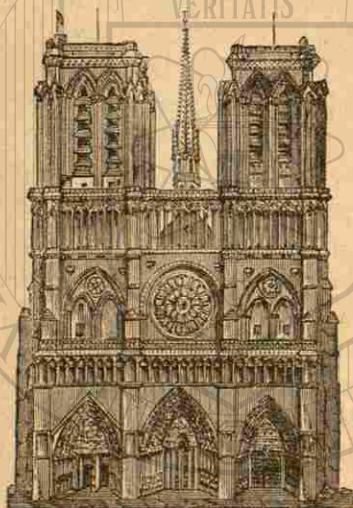
Veintiocho son los arbotantes de Nuestra Señora que se interrumpen, más allá de en medio de la nave, para dejar lugar á las portadas laterales de norte y sur, cuyas fachadas recuerdan sin imitarla, á la fachada principal que mira al occidente.

La fachada del sur es de época posterior.

(1) Pueden leerse los artículos, relativos á este capítulo, del *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-leDuc.

El interior.

Entremos en el interior, por la fachada occidental. Una vasta nave en el centro de 34 metros de altura y á derecha é izquierda dos naves laterales de la misma altura, de forma que se abren ante el espectador cinco amplias naves. Encima, tribunas abovedadas, lo suficientemente bajas



Nuestra Señora de París.

para que no se eleve mucho la nave central; más alto todavía se abren las ventanas de la gran nave. Las laterales se prolongan al rededor del coro y engendran hasta treinta y siete capillas que dan la vuelta al edificio.

El coro antiguo estaba cerrado por un muro de piedra. La entrada principal soportaba un gran crucifijo y sobre el muro bajos relieves en piedra pintada, los cuales se conservan en su mayor parte, representando la historia de Jesucristo. Sobre este muro se adosaban interiormente

las sillas del coro de maderatallada, coronadas con doseles de madera. Al rededor del santuario, el muro estaba descubierto en su parte superior de suerte que las escenas esculpidas se veían lo mismo desde dentro que desde fuera. De todos modos los fieles laicos no podían ver lo que pasaba en el coro, y su tumulto se amortiguaba contra las paredes de piedra. En este recinto sagrado se guardaban urnas y tumbas de piedra.

Tal es la disposición general de la catedral de París :

su carácter consiste en la grandiosidad del plan y la valentía de las combinaciones.

Ornamentación; vidrieras.

Consideramos aparte la ornamentación, pidiendo perdón al arquitecto por separar lo que tan bien, supo unir él con su genio.

Las vidrieras de Nuestra Señora, sin ser de las más bellas, puesto que no pertenecen al siglo XI, edad de oro de los cristales pintados, prueban sin embargo que los pintores vidrieros de entonces, sabían conformarse á las reglas de la decoración en cristal, y aplicaban á las mil maravillas las leyes que formula la ciencia contemporánea.

« Por la naturaleza de la materia de que se compone, el vidrio en color, tiene una gran influencia sobre el edificio que decora. Si está mal comprendido, el efecto de las formas arquitectónicas puede modificarse, y avalorarse cuando se concibe con inteligencia. Como cualquier otro género de pintura que tenga la función de unirse intimamente á la arquitectura, el vidrio exige una composición sencilla y una ejecución sobria que no imite con rigurosidad la naturaleza, y excluye también la ilusión de la perspectiva. Su coloración debe ser franca, enérgica, compuesta de un pequeño número de tonos, para que produzca una armonía á la vez suntuosa y clara, que atraiga dulcemente la atención sin absorberla por completo, perjudicando á todo lo demás. Comparable á un mosaico mural, á los esmaltes de la orfebrería de los siglos XII, XIII y XIV y á los tapices orientales, una cristelería verdaderamente decorativa, no tiene analogía con un cuadro, escena ó paisaje, que se ve á través de una ventana abierta, en donde el interés se concentra sobre un punto, y que no recibe la luz difusa que ilumina todas sus partes. La ley fundamental de la pintura decorativa se apoya en un convencionalismo establecido para la satisfacción de los ojos, que

más bien buscan la decoración racional de una construcción, que las realidades de la naturaleza. Hay un abismo entre el vidrio pintado y el cuadro. »

Las esculturas.

Las esculturas de las portadas, de la fachada principal, son la obra maestra de la ornamentación de Nuestra Señora de París. Es tal el número de estatuas y motivos y dirigido de tal manera, que el conjunto comprende una enciclopedia en imágenes de las ciencias en el siglo XIII. Los artistas han tenido la ambición de dar formas sensibles á las ideas metafísicas, y de figurar las virtudes y los vicios, en personajes simbólicos.

Uno de los tímpanos representa el coronamiento de la Virgen : está sentada al lado y debajo de su divino hijo ; el Cristo se vuelve por completo hacia ella, la bendice con una mano y con la otra la tiende el lis místico, símbolo de su pureza. Ella, bajando la frente y los ojos, junta las manos hacia él. Un angel cayendo de lo alto del cielo la corona con una diadema. No se puede desear que los cuerpos tengan una actitud y una posición más exacta, que los gestos sean más expresivos, ó las líneas más simplificadas : las intenciones y los sentimientos de los personajes brillan con evidencia.

El tipo de las figuras es curioso. Estamos lejos del tipo griego, y esto es justicia, puesto que estamos en la Isla de Francia. La frente es ancha, los ojos muy abiertos están apenas abrigados por las arcadas superciliares, la nariz es delgada, la boca fina, las mejillas son planas. Este es el tipo francés puro, como los ángeles de Reims ofrecen rasgos de francés mezclados de Champenois. Pero este tipo ha sido despojado, aislado de los rasgos accidentales, purificado de manera que exprese con fuerza toda la distinción, toda la audacia atrevida, toda la inteligencia de que es capaz. Ha sido necesaria la libertad de interpreta-

ción, la independencia, en materia teológica, de los artistas laicos, para llegar á conseguir este ideal francés en las figuras religiosas.

Con el mismo atrevimiento con que en la ornamentación han sacado de la flora, de los campos vecinos, sus motivos, añadiéndoles una amplitud monumental que dichos objetos no poseen sino en « potencia », de la misma manera han interpretado los animales indígenas.

La expresión dramática de estas esculturas es de una esencia elevada : la estatuaria puede expresar, por ejemplo, el dolor haciendo gesticular, gritar, retocerse la piedra, ó bien suponiendo que este dolor, más moral que físico, se manifiesta por signos menos violentos. En el primer caso, es seguro que recreará la vista de los ignorantes ; en el segundo corre el riesgo de ser fría, pero si consigue su objeto, ¡ que superioridad ! Cuanto más punzante es el dolor del alma, más digno de piedad y más noble que el sufrimiento corporal, tanto más dramático es este arte que el otro. Para saber á que escuela pertenecen los escultores de Nuestra Señora, basta examinar como han representado el Infierno. Suprimen los detalles repulsivos, ridículos, inspiran á las almas el terror, no las someten á la tortura. Por el contrario, los elegidos tienen un semblante lleno de placidez, y su actitud manifiesta la dulce beatitud que les penetra, y también esa sorda tristeza por estar muertos, de la cual no están aún purificados.

Tales son las cualidades más salientes : no decimos nada del arte de apropiarse la factura á las distancias, de combinar las líneas esculturales con las de la arquitectura. Este período de veinte y cinco años con que termina el XII y comienza el siglo XIII, marca el apogeo de la escultura francesa en la edad media. En esta época privilegiada, los estatuarios, después de haber aprendido el oficio en la escuela de los antiguos, seguros desde entonces de su cincel, se vuelven hacia la naturaleza, en donde encuentran tesoros de vida y de inspiración, y siguiendo su ideal trasfor-

maron estos elementos : marcharon por el camino de los griegos, pero en la tierra francesa.

Sentimiento de la belleza en el arte gótico.

Es preciso en efecto tratar, para comprender el arte gótico, de no establecer entre él y el arte griego comparaciones superficiales. Se le parece, si el secreto de las obras maestras es interpretar, además de un ideal nacional y con la ayuda de una mano hábil, los dones de la naturaleza que nos rodea. Pero es opuesto, porque la Francia no es la Grecia, nuestro cielo y nuestro sol no son los suyos, nuestra religión no es igual, el carácter de nuestro espíritu no es el mismo. El templo griego, habitación de Dios, debe ser pequeño, la iglesia cristiana, lugar de reunión de fieles innumerables, debe ser grande. Todo edificio debe ser durable, y la bóveda en piedra es necesaria en una vasta iglesia. Hace falta pues, que la catedral esté sostenida por un cortejo de arbotantes, y que el templo griego se mantenga solo. Una religión que eleva las almas á la altura del cielo, necesita las altas naves y las agujas atrevidas que se pierden en las nubes. A toda divinidad le conviene el esplendor de los ornamentos, y puesto que los griegos han escogido los suyos á su alrededor, nuestros antepasados debieron hacer lo mismo, es decir, mirar á su alrededor las flores y las caras de Francia.

Épocas del gótico.

Después del siglo XIII, los artistas, por hacer innovaciones, exagaron; quisieron que sus construcciones pareciesen mas ligeras que las precedentes, y faltaron á las leyes de la proporción. Quisieron que los adornos más ricos decorasen las más grandes superficies con más profusión y más gracia y cayeron en el amaneramiento y en el exceso de riqueza. De aquí se siguió una decadencia,

señalada en el siglo XIV por el gótico radiante y en el siguiente siglo por el gótico flameante que aumentó todavía los errores del anterior. Entonces la eflorescencia de la decoración interior está tan espléndidamente recargada que la iglesia parece, más que un monumento, una alhaja; un aderezo de fiesta construido con coquetería y con un lujo exuberante.

Sin embargo, el arte *francés*, como dicen los contemporáneos, se extendió por Alemania, donde, por ejemplo, la catedral de Colonia imita con buen éxito á la de Reims, en Inglaterra y hasta en Italia y España.

El castillo en la edad media.

Esta renovación del arte invadió en Francia la arquitectura civil y las casas, así como la arquitectura militar con sus castillos.

El castillo de la edad media ofrece una fuerza de resistencia extraordinaria. Un foso lleno de agua, protegido por una empalizada y extendido enderredor de la muralla; ésta se encuentra flanqueada por torres de trecho en trecho y coronada por un camino de ronda. Desde lo alto, se puede, por su construcción saliente, arrojar rocas sobre los sitiadores, colocados al pie de los muros. Un puente levadizo, protegido por dos torres cierra la entrada. En el interior hay un patio rodeado de dependencias y separado de otro por una muralla. Á este segundo caen los departamentos del señor y de los suyos. Á un lado se levanta la torre del homenaje, último refugio del castellano rechazado hasta el segundo recinto. La torre del homenaje del castillo de Goucy tiene siete metros de espesor, treinta de anchura y cincuenta y cinco de altura.

Este poderoso sistema de defensa ha sido aplicado algunas veces á otros edificios : toda ciudad amenazada por los enemigos se rodeaba de una muralla semejante : Carcasona, por ejemplo. Por precisión, las abadías hubie-

ron de imitarlos, como la del monte de San Miguel, y también las iglesias, como la catedral de Albi, que presenta el aspecto de un castillo, mejor que el de un lugar santo.

Dentro, pues, de algún recuerdo antiguo que todavía nos persigue, forzoso es que convengamos en que estas construcciones, adecuadas á la naturaleza del suelo, á la necesidad de los tiempos y á la manera de combatir, llenaban el fin que se proponían sus poseedores; es decir, que eran perfectas á su manera.

ALERE FLAMMAM
VERITATIS



XIX

LAS ARTES SECUNDARIAS EN LA EDAD MEDIA

Los motivos políticos y sociales que provocaron el florecimiento de la arquitectura y de la escultura en los siglos XI al XIII, desarrollaron también las artes secundarias en el mismo periodo. Las artes decorativas, por otra parte, se alimentan ordinariamente con la ayuda de la pintura y de la escultura y, aunque diferentes por su naturaleza, tienen con ellas muchas cualidades comunes.

Orfebrería.

En el siglo XII, un platero debía poseer el conocimiento y la práctica de todas las artes. Sabía modelar, para producir en cera sus modelos; sabía forjar, para trabajarlos con el martillo; sabía cincelar, bruñir y esmaltar, y sabía el modo como los joyeros montaban las piedras. Por eso un platero hábil era muy raro y por lo mismo muy estimado. Á su talento en el arte de la orfebrería debió Eloy el favor de los reyes de Francia, especialmente de Dagoberto. Pronto un platero italiano que procuraba per-

feccionar su arte, inventó el grabado como auxiliar precioso de la orfebrería.

Las obras de orfebrería llegadas hasta nosotros son muy raras, porque su valor monetario las expone á cambiar su forma artística por otra menos noble. Sin embargo, el vaso de cristal de roca montado en oro y enriquecido con pedrería, regalado á Luis VII por su esposa Leonor, hoy conservado en el museo del Louvre, y una copa de ágata ónix, rodeada de piedras finas destacándose sobre un fondo de filigrana, que se conserva en la tesorería de Nuestra Señora de Reims, bastan para probarnos aquella severidad en los perfiles, aquella nobleza en el dibujo y en el estilo que los plateros del siglo XII sabían poner al servicio de su incomparable destreza de manos.

Cálices, incensarios, lámparas, eran también objetos sobre los cuales se ejercía su talento y pronto la orfebrería sobrepujó en la iglesia la riqueza de los palacios.

Miniatura.

La miniatura ha pasado por dos fases en la edad media; al principio fué hierática. Practicada por clérigos, descuidó la verdad y la vida para ceñirse á las formas tradicionales, á los tipos convencionales y á los emblemas. Introdujo un sentido simbólico en la composición, en los detalles accesorios y hasta en la elección de los colores.

Al fin del siglo XIII, los iluminadores, laicos, volvieron la vista hacia la naturaleza; observaron los trajes contemporáneos; el paisaje es el de Francia, los monumentos son góticos; los personajes están reproducidos con los atributos de sus funciones; y procuraron apoderarse de algunos rasgos de su fisonomía, hasta que consiguieron el retrato, con una finura, un aspecto de vida y una expresión, desconocidas hasta entonces. En tiempo de Carlos V, estamos ya muy lejos de aquellas letras adornadas que más que nada hacían vistosos los escritos; verdaderas ilus-

traciones de escenas compuestas con cuidado y de un valor independiente del aspecto general de la página, llenan las obras. Son, propiamente hablando, cuadros en vitela. Los seis retratos en miniatura de Carlos V que adornan una parte de los manuscritos, ofrecidos á este príncipe, son admirables por su parecido. Reproducen con ligeras variantes el tipo de los Valois y en particular la fisonomía tradicional de Carlos V.

ALERE FLAMMAM VERITATIS Tapicería.

La invención de la imprenta y del grabado dieron un golpe mortal á la miniatura.

La tapicería ha seguido una marcha paralela á la de la miniatura. Simbólica en su principio, se despojó de esas trabas y, como la miniatura, llegó á su apogeo en los siglos XIV y XV.

Los tapices estaban destinados en la edad media á la decoración temporal de las murallas, en las solemnidades religiosas, en los matrimonios de los reyes ó en los funerales. Decoraban también las salas de los festines y las tribunas en los torneos.

Sus tintes permiten que esté el tapiz constantemente doblado. Deben ser mirados á distancia. Tanto el modelado como los colores no exigen ni la finura, ni los tonos de la pintura de caballete. Al mismo tiempo y para responder á las ideas de magnificencia que convienen al género, la tapicería exige detalles abundantes y gran número de figuras. Decorativa ante todo, busca en las líneas la ponderación y en la acción la regularidad. Los personajes pequeños de los términos lejanos no tienen en ella sitio adecuado y si la composición quiere tender á la profundidad, se debe colocar en último término un fondo sólido. En fin, la tapicería, llamada á recrear la vista por el brillo y por la importancia de los colores, tiene bastante con algunos tonos francos y no necesita matices complicados ó claroscuro.

El siglo XII ostenta estas condiciones decorativas por primera vez en el Cristo de Halberstadt: « La severidad de su actitud, su expresión proporcionada y la simplicidad del ropaje, se armonizan bien con el edificio que le sirve de marco. » (1)

Pero hasta el siglo XIII el simbolismo perturba la composición y hasta el color: el blanco, significa puro: el rojo caritativo; el negro, martirizado; el verde contemplativo.

El siglo XV es la edad de oro de la tapicería. Los tapices de París y de Arras rivalizan entre ellos; el uso de la tapicería se extiende y llega á ser la decoración obligada en todas las fiestas. Nada es comparable en este género con los famosos tapices de la Natividad y la Huída á Egipto. Composición, figuras, expresión, color, efecto decorativo, todo se reúne en ellos, para constituirlos en objeto de admiración hasta para los espectadores menos preparados.

El mueble.

El arte de los muebles se revela desde el siglo VII, bajo Dagoberto. Poseemos un sillón de bronce dorado que la tradición atribuye á Eloy y que perteneció á Dagoberto. Recuerda por su forma general la silla curul de los romanos y el artista, cualquiera que fuese, debió inspirarse en modelos antiguos. ¿En qué fecha? Los antiguos mismos no hubieran tratado los pies, de cabeza de león, con esa nota de simplicidad que revela una época todavía semi-bárbara.

Del siglo XII al XIII reaparece el arte de los muebles. Nos quedan algunos de aquellos baúles en los que se encerraban los objetos preciosos ó la lencería. El más notable es el que se conserva en la colección del museo Carnavalet. Ha estado primitivamente cubierto de una pintura

(1) *La Tapicería*, Müntz. Quantin.

que se ha borrado ; pero presenta todavía una serie superpuesta de pernios de hierro que recuerdan los célebres de las puertas de Nuestra Señora, de París.

Las sillas de coro han sido el objeto más habitual de cuidado y de ornamentación de las iglesias en su mueblaje ; pero poseemos restos poco numerosos, porque á medida que el gusto cambiaba y la arquitectura modificaba su estilo, se quería renovar el mobiliario y ponerle en armonía con el edificio y con la moda.

Las más interesantes son las de Saulieu, de fin del siglo XIII. Manifiestan la aparición del bajo relieve y de la prominencia redonda en la escultura en madera ; es decir, preparan desde lejos las hermosas tallas del siglo XVI, esas maravillas del arte que nadie puede olvidar si quiere conocer en todas sus manifestaciones la escultura francesa.

De un modo general, esas artes industriales, durante los últimos siglos de la edad media, se distinguen por el conocimiento justo de sus límites, de los recursos de que disponen, del fin que deben proponerse y de los efectos particulares que deben producir.

XX

CARÁCTER DEL RENACIMIENTO

Que se entiende por renacimiento.

Se llama Renacimiento la época en la cual la imitación de la antigüedad, junta con otras circunstancias, provocó en Europa, en las ciencias, en las letras y en las artes, un movimiento y una explosión cuya vitalidad hizo considerar los años precedentes como una edad de muerte. En Italia el Renacimiento empezó á fin del siglo XIII y se prolongó

hasta el XVI ; á Francia no llegó hasta este último siglo.

En una acepción mas estricta, se entiende por Renacimiento el movimiento de las artes que empieza en el siglo XIII en Italia y transfigurándose en el XVI, se extiende hasta los últimos imitadores de los maestros. El primer período es en realidad, el único que merece ese calificativo que honra á los discípulos pero rebaja á los maestros. En Francia el Renacimiento artístico empieza en Carlos VIII y llega hasta el fin del siglo XVI. Como hemos recibido las obras de la antigüedad por mediación de Italia, el brillo de sus imitaciones originales fué lo que nos inspiró el deseo de estudiar los antiguos.

Aquel gran movimiento fué precisado en sus gustos y redoblado en sus afanes por la toma de Constantinopla, que en 1453 hizo emigrar á Italia las letras griegas con sus depositarios.

El renacimiento en el norte.

En el norte se inició en el siglo XV un Renacimiento de un carácter muy particular, cuyo punto de partida fué Flandes. Enriquecido ese país por el comercio y fuertemente protegido por sus dunas, se dedicó á las artes ; pero ignoraba la antigüedad y quiso copiar la naturaleza, no transfigurándola con arreglo á un ideal, como nuestras esculturas góticas, sino imprimiéndola con preferencia sus detalles, sus particularidades y lo que les parecía merecer su predilección. Las tendencias realistas se acusan en las telas de Van-Eyck, y la pureza del arte destella su gracia resplandeciente en las vírgenes de Memling.

Pero es preciso dedicar un sitio aparte á aquel extraño renacimiento del norte, muy digno de anunciar la originalidad de la escuela holandesa del siglo XVII.

que se ha borrado ; pero presenta todavía una serie superpuesta de pernios de hierro que recuerdan los célebres de las puertas de Nuestra Señora, de París.

Las sillas de coro han sido el objeto más habitual de cuidado y de ornamentación de las iglesias en su mueblaje ; pero poseemos restos poco numerosos, porque á medida que el gusto cambiaba y la arquitectura modificaba su estilo, se quería renovar el mobiliario y ponerle en armonía con el edificio y con la moda.

Las más interesantes son las de Saulieu, de fin del siglo XIII. Manifiestan la aparición del bajo relieve y de la prominencia redonda en la escultura en madera ; es decir, preparan desde lejos las hermosas tallas del siglo XVI, esas maravillas del arte que nadie puede olvidar si quiere conocer en todas sus manifestaciones la escultura francesa.

De un modo general, esas artes industriales, durante los últimos siglos de la edad media, se distinguen por el conocimiento justo de sus límites, de los recursos de que disponen, del fin que deben proponerse y de los efectos particulares que deben producir.

XX

CARÁCTER DEL RENACIMIENTO

Que se entiende por renacimiento.

Se llama Renacimiento la época en la cual la imitación de la antigüedad, junta con otras circunstancias, provocó en Europa, en las ciencias, en las letras y en las artes, un movimiento y una explosión cuya vitalidad hizo considerar los años precedentes como una edad de muerte. En Italia el Renacimiento empezó á fin del siglo XIII y se prolongó

hasta el XVI ; á Francia no llegó hasta este último siglo.

En una acepción mas estricta, se entiende por Renacimiento el movimiento de las artes que empieza en el siglo XIII en Italia y transfigurándose en el XVI, se extiende hasta los últimos imitadores de los maestros. El primer período es en realidad, el único que merece ese calificativo que honra á los discípulos pero rebaja á los maestros. En Francia el Renacimiento artístico empieza en Carlos VIII y llega hasta el fin del siglo XVI. Como hemos recibido las obras de la antigüedad por mediación de Italia, el brillo de sus imitaciones originales fué lo que nos inspiró el deseo de estudiar los antiguos.

Aquel gran movimiento fué precisado en sus gustos y redoblado en sus afanes por la toma de Constantinopla, que en 1453 hizo emigrar á Italia las letras griegas con sus depositarios.

El renacimiento en el norte.

En el norte se inició en el siglo XV un Renacimiento de un carácter muy particular, cuyo punto de partida fué Flandes. Enriquecido ese país por el comercio y fuertemente protegido por sus dunas, se dedicó á las artes ; pero ignoraba la antigüedad y quiso copiar la naturaleza, no transfigurándola con arreglo á un ideal, como nuestras esculturas góticas, sino imprimiéndola con preferencia sus detalles, sus particularidades y lo que les parecía merecer su predilección. Las tendencias realistas se acusan en las telas de Van-Eyck, y la pureza del arte destella su gracia resplandeciente en las vírgenes de Memling.

Pero es preciso dedicar un sitio aparte á aquel extraño renacimiento del norte, muy digno de anunciar la originalidad de la escuela holandesa del siglo XVII.

Espíritu del renacimiento.

Un espíritu nuevo animó á los artistas del renacimiento antiguo y los distinguió de sus antecesores de la edad media. Cuando un escultor gótico quería fijar el tipo de una virgen, miraba en derredor de él y reproducía las facciones de las damas que le rodeaban, atribuyéndolas un ideal tomado de la religión; y así sus vírgenes son de los Valois ó de la Champagne. Cuando un escultor del renacimiento quería buscar modelos, se iba á Roma, donde estaban amontonados los restos de la antigüedad. Brunellesco y Donatello visitaron de este modo la antigua capital, contemplando una por una todas las ruinas, midiéndolas y dibujándolas; las exploraron con tal celo y tan minucioso cuidado, que los aldeanos de los alrededores los tomaban por buscadores de tesoros ó ladrones de tumbas. Un artista de la edad media no conocía más que su oficio, los libros santos y algunos tratados técnicos sobre su arte. Probad, por el contrario á medir la ciencia de un Leonardo de Vinci; enumerad los conocimientos humanos que poseyó y que hizo adelantar, y quedaréis asustados al observar que habéis comprendido en una ojeada toda la ciencia de sus contemporáneos. Un escultor gótico viste con amplios ropajes el cuerpo de sus santos y de sus santas y se preocupa muy poco de la musculatura interior que se le puede acusar de haber ignorado. Recordad por el contrario que Miguel Ángel disecó para estudiar mejor la anatomía; que Rafael dibujaba algunas veces sus Vírgenes sin mas vestido que un velo, antes de adornarlas con trajes opulentos. Pensad en el Corregio y comprenderéis que uno de ellos haya dicho que toda la pintura consiste en saber representar un cuerpo humano. No es preciso continuar esta antítesis; se vé desde luego que es completa entre la edad media y el Renacimiento.

Descubrimiento de la pintura al óleo.

Dos descubrimientos prácticos favorecieron entonces el desarrollo del movimiento artístico. El procedimiento de la pintura al óleo fué perfeccionado por Van-Eyck hasta tal punto, que se le considera como su inventor. La pintura al óleo permite tonos vigorosos, sombras profundas, más energía en el relieve, mas perfección en el parecido. Fué un auxiliar sin igual para los coloristas y los pintores que pedían á los grados de luz efectos pintorescos y sorprendentes. En cambio, la parte aceitosa, al secarse, forma una película en la superficie que retiene materias que amarillean y se condensan: este tinte negrusco ha sombreado la *Santa Familia* de Rafael, el *Diógenes* de Poussin y tantas otras obras maestras.

Descubrimiento del grabado.

Hacia la mitad del siglo XV, un platero italiano, el florentino *Finiguerra*, buscando el perfeccionamiento técnico de su arte, inventó el grabado en hueco sobre metal. De este modo se encontró el medio de propagar las obras de arte en el momento en que también se inventaba la manera de popularizar por la imprenta, los pensamientos de los hombres de letras y de los sabios. La importancia del descubrimiento era incalculable: se podían también repartir por todas partes las obras maestras y permitir á todo el mundo admirarlas; así el artista tenía para su talento el nuevo estímulo de ser halagado por el público. El grabado no es solamente un recurso agradable para el pobre; es también un beneficio para el artista y un instrumento de civilización. Y cuando este arte recibió los dones del genio de un Mantegna, de un Marco-Antonio y de un Alberto Durero, fué capaz de asimilarse las bellezas pictóricas y los

efectos de color, así como las cualidades de vigor y de finura, que el agua fuerte elevará por fin á su último grado de perfección.

XXI

EL PRIMER RENACIMIENTO EN ITALIA (1)

Italia fué la primera nación que sintió los efectos del renacimiento hacia la mitad del siglo XIII. En 1260, Nicolás de Pisa, ya viejo, se conmovió un día á la vista de los sarcófagos romanos que se conservaban en el Campo Santo de su pueblo; y como á la sazón estaba esculpiendo los bajo relieves del baptisterio, su estilo se transformó.

Influencias políticas y sociales.

El comercio y la industria habían enriquecido las ciudades italianas. Venecia extendía á todo el Oriente la actividad de su tráfico; Florencia exportaba telas y sus sederías. De este modo la prosperidad invitaba á estas ciudades á regocijarse y embellecerse. El italiano tiene la imaginación de una vivacidad sin igual y es más artista, más capaz que nadie para crear imágenes en su mente. Cualquiera que sea la clase á que pertenezca, alimenta una pasión íntima por lo bello y ante un objeto que tiene alguna belleza, lanza exclamaciones y su corazón y sus sentidos llegan á un verdadero arrobamiento. Por esto todas las ciudades pidieron á las artes plásticas su adorno y su recreo.

La vida política estaba desenvuelta en aquellas ciudades

(1) V. la *Pintura italiana*, tomo 1º, por Lafenestre.

independientes unas de otras y de una extensión pequeña. En cada una de ellas no había ciudadano que no tomase una parte más ó menos grande en el ejercicio del poder lo que le impedía entregarse con violencia á la lucha de los partidos. Así cada uno amaba ardientemente á su patria y quería verla brillar mas vivamente que las ciudades vecinas; nadie confesaba que la suya cediese en nada á las demás. Las envidias ardían y la animosidad y el odio arrojaban las ciudades unas contra otras. El efecto mas interesante de esta situación fué que cada ciudadano quisiese que su patria proporcionase á las artes mayor esplendor que las demás.

En Florencia, particularmente, el régimen democrático favorecía las artes, sosteniendo y escitando el amor propio nacional. Cada ciudadano se atribuía una parte de gloria ó de vergüenza en los éxitos ó en los reveses y todos convertían la belleza y el engrandecimiento de su ciudad en una aspiración personal. Después, cuando la democracia fué reemplazada por la dominación de los Médicis, estos por inclinación natural, por agradar á sus súbditos y también por un patriotismo que se confundía con su orgullo, continuaron aquellas tradiciones y prodigaron su protección á las artes.

Realismo y sentimiento cristiano.

Estas circunstancias políticas y sociales fueron reforzadas por la influencia de la literatura y de las creencias. En aquel tiempo el Dante mostraba una pasión muy nueva por las manifestaciones de la vida, pintaba las miserias y los dolores humanos con una fuerza y una originalidad sin ejemplo, y para expresar el sentimiento que le embargaba, recurría á los medios más sinceros, no retrocedía ante los obstáculos de ninguna descripción y no prefería lengua alguna á la de sus compatriotas. ¿Cómo las artes, á su vez, no habían de ambicionar el hacerse comprender por el

pueblo, infundiéndose su alma y su cuerpo y ofreciéndole sus propias imágenes?

Al lado de esta tendencia realista, subsistió durante dos siglos el sentimiento cristiano : el misticismo ocupaba todavía con sus sueños todas las imaginaciones. Aquel es el tiempo de la *Leyenda dorada*, de la *Divina Comedia*, de los *Floretti* de San Francisco, de la *Imitación* de Jesucristo, nombres que bastan para recordarnos la fuerza de las creencias en los santos, el espanto hacia los suplicios del infierno, la simpatía por los animales y las yerbas de los campos que la caridad cristiana ofrece en el banquete divino, y en fin, las aspiraciones sublimes de las almas inflamadas de amor por Cristo y por la Virgen.

Los primitivos en Florencia.

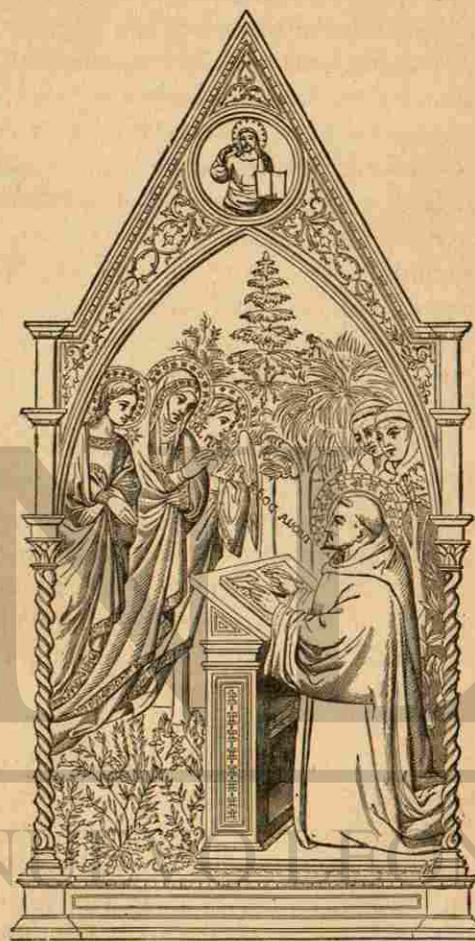
Los representantes mas ilustres del renacimiento italiano son, en el siglo XIV el pintor Giotto, y en el XV el escultor Donatello.

Giotto. Siglo XIV.

Giotto decoró con frescos la iglesia de San Francisco de Asis, recordó los episodios de la vida del santo; ideó composiciones alegóricas destinadas á elogiar las virtudes cristianas y, en fin, pintó escenas del Nuevo Testamento.

Una de ellas es la resurrección de Lázaro. Jesús, de pie y vuelto hacia el cadáver levanta el brazo y sin esfuerzo, con dulce autoridad, ordena al muerto que se levante. Detrás de él, en un grupo que le sigue, una mujer, imitando involuntariamente su actitud, levanta á medias el brazo y pone la mano como él. A los pies de Jesús y colocadas enfrente, dos mujeres están arrodilladas para implorar el milagro : se han prosternado con el pecho en tierra y con los codos sobre el suelo, de modo que la línea de sus espaldas se presenta casi horizontal. Su mirada se eleva

hacia el Divino Maestro, su cuello se vuelve con flexibilidad y viendo á Jesús hacer una señal, no dudan, tal es la pureza de su fe, que Lázaro había de resucitar, por lo cual permanecen vueltas hacia el Señor. El grupo delante del cual está Jesús se destaca claramente sobre el cielo; el de Lázaro se destaca sobre la roca en que está la caverna que servía de tumba al muerto. El cadáver envuelto en vendas, se ha levantado á la voz divina; la vida empieza á reanimar su cuerpo y conserva todavía el aspecto de la muerte que ha desfigurado los rasgos de su cara; sus miembros parecen todavía entumecidos con la presión de las vendas, pero ya pueden sostenerle; al caer el vendage, van á ser vueltos á la libertad y á la vida.



PANNEMAKER—DONS cc

San Francisco de Asis — Giotto.

A su izquierda, una mujer de luto sigue atentamente

los progresos de la resurrección; solamente se pueden ver sus ojos bajo los velos de luto que la cubren. Detrás de ella, otra mujer joven se lamenta porque está lejos y no ha visto el milagro, tan rápido ha sido. Á la derecha de Lázaro un hombre le quita las vendas y se vuelve hacia su vecino; tiene fé y se asombra de ver que éste levanta los brazos y muestra en su cara señales de sorpresa. Detrás de ellos hay numerosos personajes que dirigen los ojos hacia el muerto y levantan los brazos con muestras de asombro. Aunque son muchos no ocupan todo el último término detrás del Cristo, cuyo perfil se destaca entero y magestuosamente sobre el cielo. En fin, en primer termino y á la derecha, dos niños inclinados quitan la cubierta de la tumba, sin que parezca que observan nada á causa de su edad.

Tal es esta obra maestra, escogida entre otras veinte tan bellas y que prueba elocuentemente cuánto debía Giotto á los antiguos y á la observación de las figuras. Las actitudes son esbeltas; está evitada la confusión; las expresiones son sencillas; los sentimientos están expresados con claridad y con variedad; y por encima de todo aparece la exquisita sencillez de una fe, que no solamente no duda jamás, sino que hace verosímil y como natural el milagro mismo.

Donatello. Siglo XV.

Con más habilidad técnica en su arte, Donatello adoptó caminos parecidos á los de su conciudadano, en el siglo XV. Se distinguió por la exageración del realismo con que interpretó algunas veces los asuntos religiosos. Algunos de sus apóstoles y de sus profetas son retratos de contemporáneos, elegidos algunas veces entre los tipos populares más feos y de más ridícula deformidad. Si no se entregó siempre á ciertos excesos en ese camino, lo ordinario fué que, gracias á su admiración hacia los antiguos, uniese la sobriedad y el gusto á los rasgos de verdad y revelase en la naturaleza

sus cualidades de vigor y, sobre todo, de gracia, con una observación espiritual,



Santa Cecilia, de Donatello.

Su San Jorge, sólidamente apoyado en sus fornidas



BIBLIOTECA PUBLICA DEL ESTADO

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO BARRAS"
CALLE 1465 MONTERREY, N. LEON

piernas, mira de frente á un adversario con el cual parece dispuesto á medirse. La vivacidad de su mirada imprime ella sola sentimiento á la serena faz. Su brazo derecho, caído, está en reposo, pero pronto al ataque y el izquierdo se apoya sobre el escudo que reposa en tierra por la punta. El lado izquierdo se oculta tras del derecho y esta actitud denota el genio guerrero del que dentro de un instante estará delante del enemigo, pronto á evitar su ataque tras del escudo, y á herirle con el brazo derecho, que tiene libre. Un manto anudado sobre el pecho, y que cae por la espalda hasta los pies, da un altivo carácter á la figura. Bajo la coraza que defiende todo el cuerpo, los músculos se animan y se percibe su plenitud debajo del hierro. El cuello y la cabeza tienen esa flexibilidad que manifiesta la energía nerviosa y la actividad de inteligencia de los contemporáneos que le sirvieron de modelos. La sencillez de su actitud, su firmeza sin provocación, caracterizan la imagen del guerrero cristiano, confiado en el apoyo de su Dios.

Al lado de esta obra maestra, ¿cómo pasar en silencio aquellas estatuillas, aquellos bustos, aquellos bajos relieves en los cuales la infancia y la adolescencia encuentran por primera vez un escultor digno de fijar la gracia frívola y la alegría candorosa de aquella edad? ¿Cómo no mencionar, al menos, aquel busto de muchacha con cabello rizado, ó el niño que ríe á las manzanas recogidas, y cuya risa estalla franca y orlada de perlas; ó el bajo relieve de San Juan Bautista adolescente, ya señalado por el ascetismo del desierto y cuya vista aparece ya iluminada?

Se comprende que nuestros contemporáneos se hayan inspirado alguna vez en la juventud y en la verdad de este maestro del siglo XV que les ha mostrado los caminos, un tanto olvidados, de la naturalidad.

XXII

EL RENACIMIENTO CLÁSICO EN ITALIA (1)

Al teminar el siglo XV Italia entera caminaba hacia una intensa fiebre de arte y no había ciudad importante que no se envaneciese con una escuela de pintura ó de escultura. No era solamente en Florencia, sino en Pisa, en Perusa, en Padua, en Venecia y en otras muchas; y al lado de la pintura y de la escultura, brillaban y producían obras maestras otras artes secundarias.

En el siglo XV la cultura del espíritu es honrada por los italianos; los humanistas eran innumerables y muchos poetas y cardenales no desdeñaban el ocupar sus ocios con los recreos del espíritu. Un buen cortesano no hubiera podido ignorar el griego, ni desconocer las obras sublimes de los poetas y de los filósofos de la Grecia. Los italianos, en este período de la historia son más aficionados que nunca á las magnificencias; en sus fiestas brillan los colores y las imágenes destinadas al placer de la vista: las mascaradas, las cabalgatas, los triunfos, las entradas pomposas se multiplican. En las costumbres las apelaciones á la fuerza, las vías de hecho, la impetuosidad, la violencia en la acción, hacen procurar y apreciar el vigor de los músculos y preparan la vista á la representación del cuerpo humano.

(Las creencias habían disminuído; por todas partes se buscaban los placeres sensibles y la filosofía venía á sancionar esa facilidad de las costumbres por la autoridad del antiguo epicurismo. En vano Savonarola declamó con violencia: fué impotente y llegó á ser víctima de su celo.

(1) Muntz, Rafael; *Gaceta de las Bellas Artes*, 1876. Miguel Ángel.

piernas, mira de frente á un adversario con el cual parece dispuesto á medirse. La vivacidad de su mirada imprime ella sola sentimiento á la serena faz. Su brazo derecho, caído, está en reposo, pero pronto al ataque y el izquierdo se apoya sobre el escudo que reposa en tierra por la punta. El lado izquierdo se oculta tras del derecho y esta actitud denota el genio guerrero del que dentro de un instante estará delante del enemigo, pronto á evitar su ataque tras del escudo, y á herirle con el brazo derecho, que tiene libre. Un manto anudado sobre el pecho, y que cae por la espalda hasta los pies, da un altivo carácter á la figura. Bajo la coraza que defiende todo el cuerpo, los músculos se animan y se percibe su plenitud debajo del hierro. El cuello y la cabeza tienen esa flexibilidad que manifiesta la energía nerviosa y la actividad de inteligencia de los contemporáneos que le sirvieron de modelos. La sencillez de su actitud, su firmeza sin provocación, caracterizan la imagen del guerrero cristiano, confiado en el apoyo de su Dios.

Al lado de esta obra maestra, ¿cómo pasar en silencio aquellas estatuillas, aquellos bustos, aquellos bajos relieves en los cuales la infancia y la adolescencia encuentran por primera vez un escultor digno de fijar la gracia frívola y la alegría candorosa de aquella edad? ¿Cómo no mencionar, al menos, aquel busto de muchacha con cabello rizado, ó el niño que ríe á las manzanas recogidas, y cuya risa estalla franca y orlada de perlas; ó el bajo relieve de San Juan Bautista adolescente, ya señalado por el ascetismo del desierto y cuya vista aparece ya iluminada?

Se comprende que nuestros contemporáneos se hayan inspirado alguna vez en la juventud y en la verdad de este maestro del siglo XV que les ha mostrado los caminos, un tanto olvidados, de la naturalidad.

XXII

EL RENACIMIENTO CLÁSICO EN ITALIA (1)

Al teminar el siglo XV Italia entera caminaba hacia una intensa fiebre de arte y no había ciudad importante que no se envaneciese con una escuela de pintura ó de escultura. No era solamente en Florencia, sino en Pisa, en Perusa, en Padua, en Venecia y en otras muchas; y al lado de la pintura y de la escultura, brillaban y producian obras maestras otras artes secundarias.

En el siglo XV la cultura del espíritu es honrada por los italianos; los humanistas eran innumerables y muchos poetas y cardenales no desdeñaban el ocupar sus ocios con los recreos del espíritu. Un buen cortesano no hubiera podido ignorar el griego, ni desconocer las obras sublimes de los poetas y de los filósofos de la Grecia. Los italianos, en este período de la historia son más aficionados que nunca á las magnificencias; en sus fiestas brillan los colores y las imágenes destinadas al placer de la vista: las mascaradas, las cabalgatas, los triunfos, las entradas pomposas se multiplican. En las costumbres las apelaciones á la fuerza, las vías de hecho, la impetuosidad, la violencia en la acción, hacen procurar y apreciar el vigor de los músculos y preparan la vista á la representación del cuerpo humano.

(Las creencias habían disminuído; por todas partes se buscaban los placeres sensibles y la filosofía venía á sancionar esa facilidad de las costumbres por la autoridad del antiguo epicurismo. En vano Savonarola declamó con violencia: fué impotente y llegó á ser víctima de su celo.)

(1) Muntz, Rafael; *Gaceta de las Bellas Artes*, 1876. Miguel Ángel.

Roma y los papas.

La corte de Roma hubiera debido dar ejemplo ; pero con Julio II y León X ocupaban el trono de los papas el ardor militar, los refinamientos del placer y la cultura pagana. Si los papas querían la supremacía de Roma no era por la piedad y su vida ejemplar, sino por el brillo de las artes, por el esplendor de las fiestas, por las maravillas de la arquitectura y por la belleza de los trabajos del espíritu. Rafael y Miguel Ángel produjeron sus obras maestras al servicio de Julio II y de Leon X.

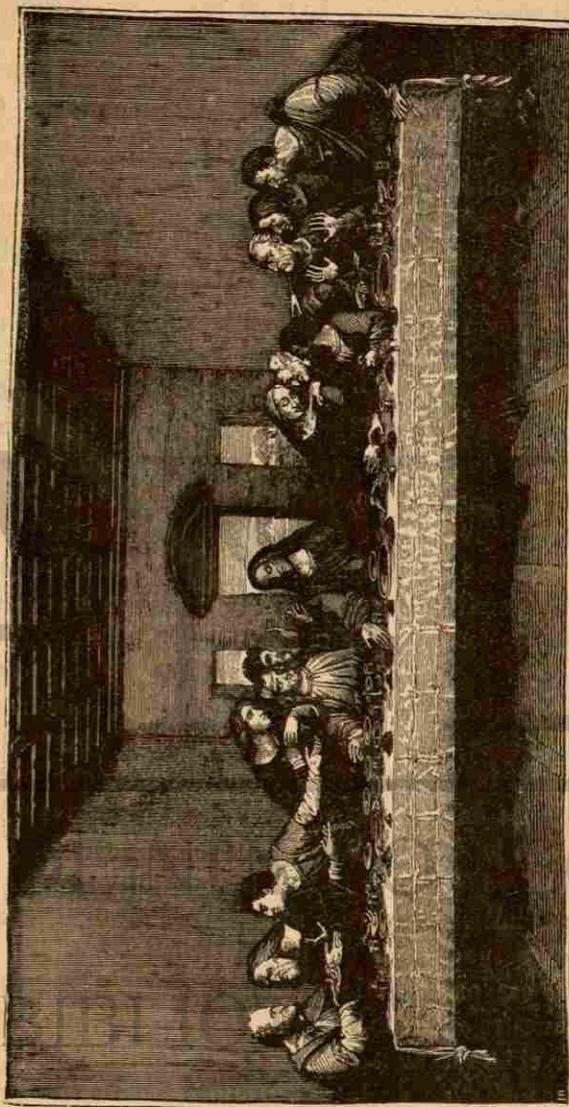
Leonardo de Vinci (1452-1519).

Leonardo de Vinci era florentino. Protegido sucesivamente por Ludovico de Milán, por Cesar Borgia de Roma y, en fin, por Francisco I, asombró á sus contemporáneos por la universalidad de su ciencia. Su primera obra maestra fué un instrumento de música ; una lira de plata ; perfeccionó grandemente el arte de los sitios y de la construcción de navíos ; y era arquitecto, escultor y por último pintor. Sus manuscritos prueban que su genio presentía muchos descubrimientos de los tiempos modernos.

Sus obras maestras más célebres son la Cena, en Milán, y la Joconda, en París. La Cena es notable por la propiedad de las actitudes, por su variedad y por la armonía que guarda con el carácter y la edad de los apóstoles. Jesús acaba de pronunciar la célebre frase : « Uno de vosotros me ha de vender » ; y tan pronto como esas palabras circulan de boca en boca, producen en cada uno de los doce apóstoles sentimientos diferentes que Stendhal ha descrito con exactitud :

« San Jacobo el menor, pasando el brazo sobre la espalda de San Andrés advierte á San Pedro que el traidor está á su lado ; San Andrés mira con horror á Judas ; San Bar-

tolomé, que está en el extremo de la mesa, se ha levantado para ver mejor al traidor. Á la izquierda de Cristo, San-



La cena — Leonardo de Vinci.

tiago protesta de su inocencia con el gesto natural en todas las naciones : abre las brazos y presenta su pecho sin

defensa. Santo Tomás deja su sitio, se aproxima vivamente á Jesús y levantando un dedo de la mano derecha, parece decir al Salvador : « ¿Uno de nosotros? » San Felipe, el más joven de los apóstoles, con un movimiento lleno de candor y de franqueza, se levanta para protestar de su fidelidad. San Matías repite las terribles palabras á San Simón que no quiere creerle. San Tadeo, que es el primero que las ha repetido, indica á San Mateo que las ha oído como él. San Simón, el último de los apóstoles á la derecha del espectador, parece exclamar : « ¿Cómo os atrevéis á decir tal horror? » ¡ De tal modo ha sabido el pintor diferenciar y hacer propia la expresión de un mismo sentimiento! »

La *Jocunda* es el retrato de doña Lisa, mujer del señor *Jocundo*. La firmeza del dibujo y la exactitud con el modelo, por muy admirables que sean, no son tan célebres en este cuadro como la sonrisa que ilumina dulcemente la cara de esta italiana. Esta sonrisa apenas indicada, pliega apenas, el extremo de los labios. El dibujo de esta boca está hecho con tal suavidad y son sus contornos tan aéreos que la expresión de sonrisa resulta casi imperceptible. Eleva al mismo tiempo el ángulo de los ojos y consigue hacer la mirada más brillante; unos ojos que sonrien, mientras la boca y la sonrisa aquella dejan adivinar una observación penetrante en la mujer; una ironía discreta que parece burlarse de las debilidades y de las contrariedades á que muchas veces le expone la seducción de su belleza. Toda la figura está rodeada por el aire ambiente; por la envoltura de la atmósfera; y parece que retrocede en una especie de claroscuro, por efecto del tiempo, que ha ennegrecido la tela. De ese modo solicita mejor nuestra curiosidad, estimula nuestra atención y se sustrae á nuestras investigaciones por el eterno misterio de aquella sonrisa de mujer, en la que se mezclan el desprecio y el valor, la ternura y la coquetería, con la conciencia de su belleza y con una superioridad dulce é irresistible.

Rafael (1483-1520).

Rafael, natural de Urbino, adoptó en su juventud la escuela de Leonardo, como al fin de su vida se inspiró en Miguel Ángel. Protegido sucesivamente por Julio II y León X, llegó á ser, no un sabio como Leonardo, sino un hombre de corazón que se complacía en repartir entre la sociedad elegante el encanto de su cortesía. Al mismo tiempo que las Vírgenes numerosas que pintó, decoró algunas salas del Vaticano; en la sala de la *Signatura* hizo la *Disputa* sobre el Santo Sacramento, donde estan representados los gloriosos personajes del cristianismo; y la *Escuela de Atenas* en la que aparecen las celebridades de la filosofía pagana. En la sala próxima, *Eliodoro* arrojado del templo — alusión á los franceses expulsados de Italia; — la *Misa de Bolsena* y la *Salvación de San Pedro*.

En la *Escuela de Atenas*, prescindiendo del dibujo, se admira el arte de la composición en la que sobresalió Rafael. En primer término discuten á izquierda y á derecha unos grupos de filósofos; detrás, sobre los peldaños de una escalera, está sentado el cínico Diógenes. Sobre la plataforma, en tercer término, Platón y Aristóteles rodeados de un cortejo de sabios y pensadores. Á primera vista las figuras parecen colocadas al azar y con un desorden casual porque las actitudes de los diversos grupos son diferentes; pero algunos personajes unen los grupos entre sí, sin que el orden descienda á la timidez de una simetría absoluta. Las figuras están dominadas por una poderosa arquitectura, en cuyo fondo se abre una claravoya por la que se vé el cielo. Sobre su plano azul se destacan las figuras de los dos filósofos principales, Aristóteles y Platón, la razón y la sensibilidad, y la línea media que desciende de la claravoya, pasa entre los dos sin atreverse á conceder el primer lugar á uno ni á otro.

Las actitudes y la expresión son, si cabe, más profundas

aquí que en la Cena, en la que pintan sentimientos pasajeros y no, como aquí, toda la filosofía y hasta el alma de un hombre. « El cinismo de Diógenes está expresado por su postura; la doctrina obscura y descorazonante de Heráclito, por su continente triste; la indiferencia del pirronense, por su manera tranquila é irónica de mirar por encima de la espalda del joven aspirante, que escribe con ardor las pala-



La virgen de la silla — Rafael.

bras que oye. El divino Platón enseña con el dedo la patria del ideal: el positivista Aristóteles parece moderar el gesto de entusiasmo de su maestro. Sócrates, que razona teniendo en la mano derecha el índice de la izquierda, tiene aspecto de contar por los dedos las deducciones que obtiene, una por una, de su interlocutor Alcibiades. En el grupo de los discípulos de Arquímedes se vé el alumno atento y recogido que sigue el teorema del geómetra; el escolar que, más penetrante, tiene de antemano la demos-

tración, y el que deseando explicarsela á otro encuentra en él una inteligencia tardía, acusada por la inercia de su cara y por una mano abierta que no ha encontrado todavía nada que coger (1) ».

Las Vírgenes de Rafael se distinguen por la pureza del tipo, por la suavidad de los contornos, por la elegancia de la expresión y por la noble familiaridad de sus actitudes. Su gracia, desenvuelta con un desembarazo casi mundano; la amplitud de sus ropas, habilmente colocadas y el sello pagano de su belleza, revelan la juventud virginal de su tipo; pero estas vírgenes carecen de santidad y, sobre todo, de divinidad. Son unas vírgenes dignas de la sociedad refinada, pagana é incrédula á la que estaban destinadas. En esto está el secreto de las fáciles admiraciones que han merecido unánimemente en posteriores tiempos.

Miguel Ángel (1475-1554).

Miguel Ángel era florentino, tenía un espíritu entusiasta y una imaginación sombría, desenvuelta por la lectura del *Infierno* del Dante y por la influencia del feroz Savonarola. Puso al servicio del vigor de sus concepciones, la ciencia anatómica que le hacía señalar valientemente los músculos y los relieves sin temor de caer en la exageración. Las esculturas de la tumba de Julio II y las del sepulcro de los Médicis atestiguan esos rasgos esenciales de su temperamento artístico, así como las pinturas al fresco con las que decoró el techo de la Capilla Sixtina en el Vaticano. Su larga carrera nos le presenta incesantemente ocupado en trabajar y en expresar por medio del mármol, del pincel ó de la poesía las sombrías concepciones de su espíritu. El fin de su vida, casi centenaria, fué iluminado por la afección que mereció de él una mujer de una virtud y de un mérito superiores: Victoria Colonna.

El *Moisés* de Miguel Ángel conmueve poderosamente al

(1) Ch. Blanc, *Gramm. des arts du dessin. Peinture.*

espectador por la autoridad imponente y feroz de su cara ; por las proporciones sobrehumanas de su cuerpo ; por la amplitud de los paños ; por la extrañeza de un traje que no recuerda nada de humano y por la potencia colosal del conjunto.

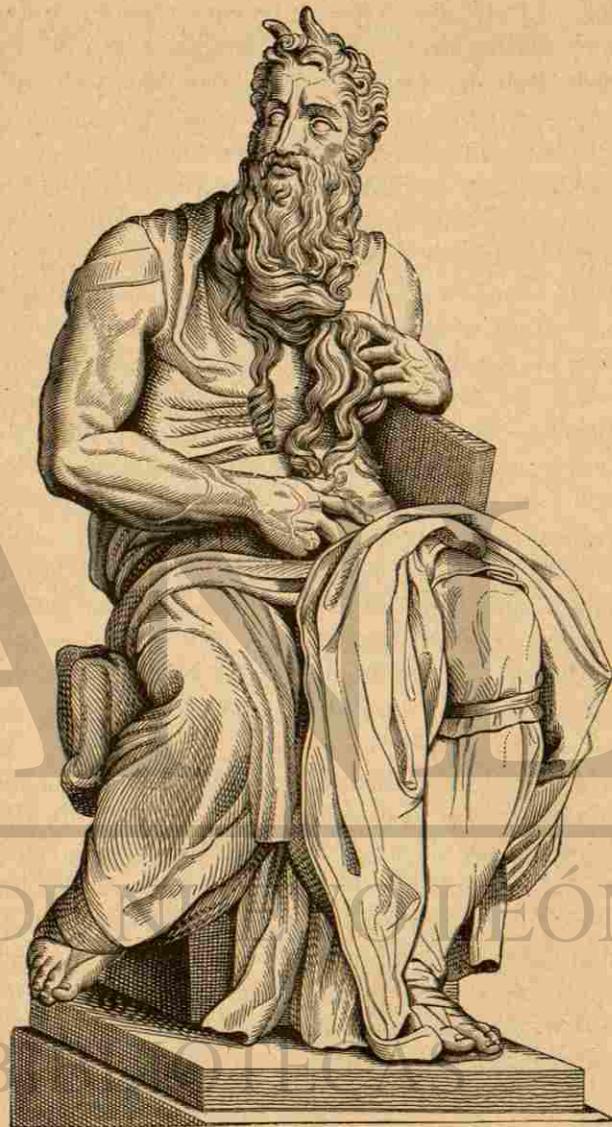
Entre las figuras simbólicas de la tumba de los Médicis, la Noche está concebida con una aficción tan verdad, que nos revela todas las torturas del escultor en presencia de la vida. Es una mujer sumida en el sueño, pero que, aun dormida, sufre, y su cuerpo poderoso está debilitado por el cansancio de la jornada y casi desfallecido por los combates de la existencia. Miguel Ángel había compuesto para ella la cuarteta siguiente, en la que alude, sin nombrarlas, á las desdichas de su patria oprimida :

« Me es dulce dormir, y más dulce todavía ser de mármol en este tiempo de desdicha y de oprobio. No ver nada ; no sentir nada es una gran felicidad para mí. No me despiertes, pues ; te lo suplico ; habla bajo. »

El Louvre posee el Cautivo, de Miguel Ángel. Destinado á la tumba de Julio II, debía representar un Arte, de luto, ó una Provincia conquistada ; pero cualquiera que fuese su significación, expresa para nosotros lo que el autor le hizo expresar : el dolor y la vergüenza.

No duerme, como lo prueba el esfuerzo de sus brazos, pero la fatiga ha repartido su languidez por todos sus miembros. Está abismado en su dolor. Sus párpados cerrados suponen una mirada hacia el sufrimiento interior ; la desesperación ha inclinado hacia atrás su cabeza y la parte superior del cuerpo ; la mano izquierda se introduce en el cabello, sobre aquella cabeza que sufre ; el otro brazo se apoya sobre el pecho, asilo del dolor y de la desesperación de la esclavitud. Sus piernas se doblan y sus rodillas se juntan por efecto del sufrimiento. La actitud, en su conjunto está impregnada de una lentitud rítmica que evita el desagrado de los gestos violentos y que produce un gran efecto decorativo.

El sentimiento que domina al infortunado no se exhala



Moisés de Miguel Ángel.

en quejas ó en gritos : no busca consuelo ; no quiere envi-

lecerse con la amenaza impotente; tiene el pudor del sufrimiento. El vencido no lucha; ha comprendido su derrota, pero su laxitud prueba que ha intentado lo imposible. El dolor está encerrado en el fondo de su ser y el escultor ha conseguido, sin embargo, hacerle visible por un milagro de su genio: las partes del cuerpo en las que se expresa el dolor moral del hombre son las que el artista ha querido que atraigan nuestra atención: el movimiento de los brazos nos demuestra que son víctimas de un sufrimiento secreto. La cabeza parece retroceder ante la injuria; los ojos no osan mirar al mundo, testigo de su derrota; un movimiento involuntario lleva su mano izquierda al cabello y su derecha al pecho; pero como si temiera dejar percibir su pena, el cautivo no termina el movimiento empezado; no arranca sus cabellos; no desgarrá sus ligaduras, no las toca apenas.

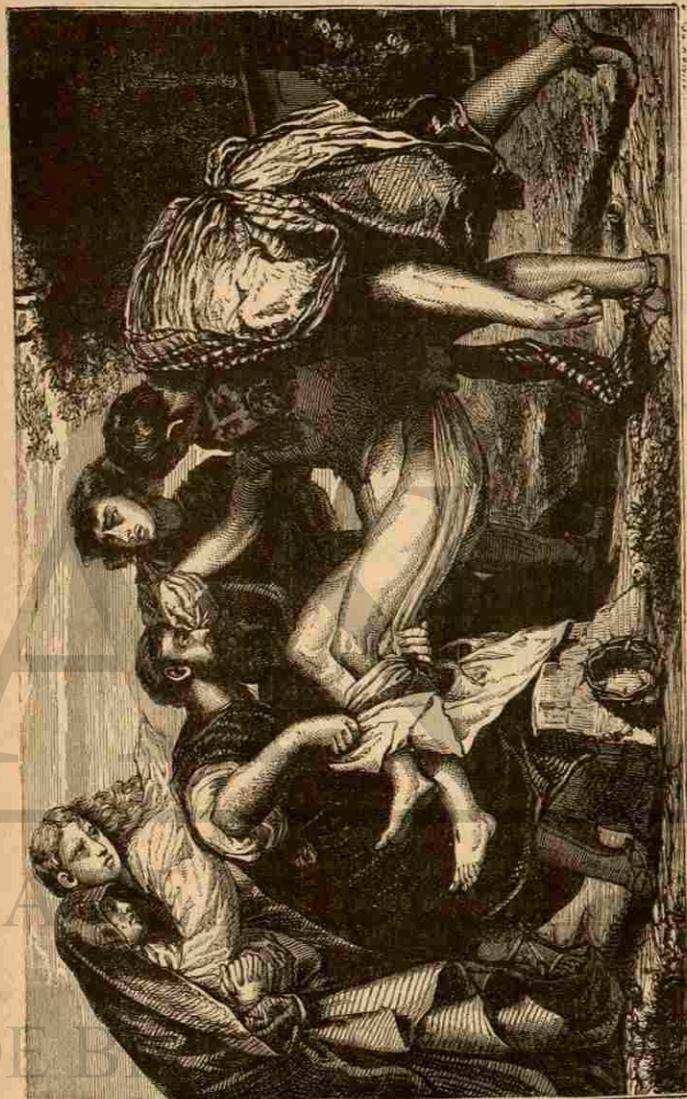
Y no decimos nada de la belleza de esta figura; de la elegancia y de la flexibilidad de sus fuertes miembros; de la depresión ocasionada por la fatiga sobre sus carnes; de la ciencia anatómica que brilla, por ejemplo, en la axila izquierda; de la habilidad pictórica y del fuego que han guiado al cincel en las partes inferiores.

Todas esas cualidades, habituales en Miguel Ángel, desaparecen sin embargo, ante aquella sobria elocuencia; aquella distinción conmovedora, de aquel sublime silencio del dolor del vencido. Una gasa de duelo parece cubrir todos sus contornos, dulcificar los relieves, animar las luces y esconder su cara. Este mármol es el orgullo del Louvre y si en alguna ocasión un símbolo de la derrota ha merecido la admiración de los pueblos, éste posee hoy el tierno secreto de todos los corazones franceses.

Escuela veneciana.

En medio del común ardor por las artes, una ciudad italiana se distinguía por la originalidad de su escuela:

Venecia. Allí, á mitad del siglo XV, la familia de los



El entierro — Ticiano.

Bellini había introducido la influencia del Renacimiento y por primera vez, mostró el colorido veneciano. Uno de

esos pintores, Juan Bellini, unía á esas cualidades una elevada fe y pintó vírgenes de inefable pureza divina. Después de ellos, el Giorgino desenvolvió el brillo del colorido, pero estaba reservado al Ticiano llevar á su apogeo la gloria de esa escuela.

El Ticiano (1475-1576).

Ambicioso y envidioso, escéptico y epicúreo, el Ticiano, á falta de grandeza moral imprimió en sus obras el movimiento dramático y el calor de un colorido sólido. La *Muerte de San Pedro Martir*, que el Senado veneciano prohibió, bajo pena de muerte, sacar de Venecia, esta hoy en el Louvre.

En un ángulo de un bosque, un asesino se ha precipitado sobre el Santo, al que ha vuelto de espalda, cabeza abajo, colgándole de un árbol y va á darle de puñaladas: el santo eleva los ojos al cielo del que descienden, trayéndole una palma, dos ángeles orlados de rayos. El compañero de San Pedro, asombrado por aquella aparición y sin inquietarse por la muerte que á él mismo le amenaza, muestra en su cara y en sus brazos levantados todas las señales del estupor. Un personaje á caballo huye por la derecha aterrado por aquella asechanza sobre la cual pone sus ojos el Señor. Por primera vez en estas obras de estilo italiano, el paisaje es magnífico: aquel trozo de bosque está copiado de la naturaleza, prescindiendo de todo convencionalismo. Además la escena está llena de sabor dramático y la violencia de los actos está expresada por la turbulencia de las actitudes. Pero á pesar de la mirada del mártir; á pesar de los ángeles y del asombro del compañero, este lienzo carece de sentimiento religioso y representa un asesinato mejor que un martirio.

El Veronés (1528-1588).

Después, el Veronés continuó dignamente las tradiciones de la escuela y menos sólido que el Ticiano, se mostró en cambio más pomposamente decorativo que él, y mas brillante y más fresco en su colorido. En sus caras, que son retratos contemporáneos, como en las del Ticiano, puso más penetración y más individualidad. *Las Bodas de Cannáa*, inmenso lienzo de ciento treinta figuras, contiene los retratos de Francisco I, de Carlos V, de las reinas de Francia y de Inglaterra, de Soliman II, del Ticiano, y el suyo propio.

El sentimiento de lo bello.

Tal es en su conjunto la escuela italiana del Renacimiento. Para comprenderla y gustarla es preciso aceptar sus defectos y sus convencionalismos y consentir que, excepto los venecianos, descuidaran el paisaje y no buscaran al hombre contemporáneo en la intimidad de la vida real. Para ellos el hombre es todo y en él lo esencial es el cuerpo más que el alma. Esa escuela no procura lo patético. La obra en que sobresale es la pintura del cuerpo humano en su salud vigorosa y con la belleza ideal semejante al tipo griego, al que pertenecen las actitudes y los amplios ropajes. Esa escuela podría ser definida de este modo:

« Una costumbre de pensar alta y grandemente; un arte que consiste en elegir las cosas para embellecerlas y rectificarlas: que vive en lo absoluto más bien que en lo relativo: que observa la naturaleza como es y se complace en mostrarla como no es. Todo se refiere más ó menos á la naturaleza humana y se subordina y se calca sobre ella, sin ver que ciertas leyes de proporción y ciertos atributos, como la gracia, la fuerza, la nobleza, la belleza, sabiamente estudiados en el hombre y reducidos á cuerpo de doctrina,

se aplican también á lo que no es el hombre. Hicieron una especie de universo humanizado... La naturaleza existe vagamente enderredor de un personaje absorbente... En virtud de las leyes del estilo histórico, convinieron en reducir las perspectivas, achicar los horizontes y escasear los árboles. El cielo debía ser menos accidentado; la atmósfera más límpida; y el hombre, alto de estatura y bello de cara, á fin de ser más soberano en el papel que se le hacía representar (1). »



XXIII

EL RENACIMIENTO EN FRANCIA

La monarquía.

En el siglo XVI la monarquía francesa dominó todas las resistencias feudales. La casa de Anjou estaba extinguida; la de Borgoña arruinada; la de Bretaña absorbida; la de Borbon quedó sola. Desde entonces el feudalismo aspiró á combatir lejos y al lado del rey, puesto que no podía hacerlo dentro y contra la monarquía; y á la sazón la Italia era una presa tan envidiable á causa de su riqueza y del brillo de sus artes, como fácil de apresar, por sus divisiones.

Los acompañantes de Carlos VIII, de Luis XII y de Francisco I, volvieron de Italia maravillados de los esplendores artísticos de la civilización italiana y el genio francés, que á pesar de algunas obras y de algunos nombres, dormía en cuanto á las artes, se despertó por las maravillas del Renacimiento italiano. La cultura, la elegancia, el

(1) Fromentin. *Los maestros de otro tiempo*. La escuela holandesa.

ingenio y la galantería de la corte influían dichosamente en el Renacimiento francés, perfeccionando su gusto é imprimiendo en sus obras, hasta en las que inspiraba directamente Italia, un carácter nacional de finura y de gracia francesas. Los príncipes y los reyes protegían y alentaban á porfía las artes, y el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, Luis XI, Luis XII, Francisco I, Enrique II y Catalina de Médicis, son nombres que se recomiendan al agradecimiento de los aficionados al arte francés.

[Pero si los artistas franceses admiraron el arte italiano en cuanto combinaba los recuerdos antiguos con elementos modernos y propios de Italia, no se condenaron al papel de serviles imitadores. En arquitectura y en escultura hicieron innovaciones con la ayuda de las tradiciones del pasado francés y de los sentimientos contemporáneos.]

Los castillos.

La arquitectura del Renacimiento, por su espíritu galante y de coquetería, brilla en la construcción de palacios y castillos. Nuestros arquitectos importaron de Italia detalles superficiales que representaban en el momento un papel secundario, tales como perfiles, pilastras y frisos adornados con arabescos. En las partes esenciales conservaron las tradiciones nacionales y respondieron á las necesidades de la sociedad señorial de su país. Los planos fueron diferentes; las habitaciones no eran distribuidas del mismo modo; los huecos no se abrían lo mismo; y los techos guardaban la pendiente rápida y el ángulo agudo que conviene á nuestro clima. Los artistas observan siempre esta ley suprema de su arte; la adaptación de la forma á las necesidades y á las costumbres.

Así vemos las mansiones señoriales cambiar, como sus dueños, de carácter. Las guerras interiores han desaparecido y las costumbres se han suavizado; por esto los castillos pierden su carácter de fortalezas y, guardando todavía

se aplican también á lo que no es el hombre. Hicieron una especie de universo humanizado... La naturaleza existe vagamente enderredor de un personaje absorbente... En virtud de las leyes del estilo histórico, convinieron en reducir las perspectivas, achicar los horizontes y escasear los árboles. El cielo debía ser menos accidentado; la atmósfera más límpida; y el hombre, alto de estatura y bello de cara, á fin de ser más soberano en el papel que se le hacía representar (1). »



XXIII

EL RENACIMIENTO EN FRANCIA

La monarquía.

En el siglo XVI la monarquía francesa dominó todas las resistencias feudales. La casa de Anjou estaba extinguida; la de Borgoña arruinada; la de Bretaña absorbida; la de Borbon quedó sola. Desde entonces el feudalismo aspiró á combatir lejos y al lado del rey, puesto que no podía hacerlo dentro y contra la monarquía; y á la sazón la Italia era una presa tan envidiable á causa de su riqueza y del brillo de sus artes, como fácil de apresar, por sus divisiones.

Los acompañantes de Carlos VIII, de Luis XII y de Francisco I, volvieron de Italia maravillados de los esplendores artísticos de la civilización italiana y el genio francés, que á pesar de algunas obras y de algunos nombres, dormía en cuanto á las artes, se despertó por las maravillas del Renacimiento italiano. La cultura, la elegancia, el

(1) Fromentin. *Los maestros de otro tiempo*. La escuela holandesa.

ingenio y la galantería de la corte influían dichosamente en el Renacimiento francés, perfeccionando su gusto é imprimiendo en sus obras, hasta en las que inspiraba directamente Italia, un carácter nacional de finura y de gracia francesas. Los príncipes y los reyes protegían y alentaban á porfía las artes, y el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, Luis XI, Luis XII, Francisco I, Enrique II y Catalina de Médicis, son nombres que se recomiendan al agradecimiento de los aficionados al arte francés.

[Pero si los artistas franceses admiraron el arte italiano en cuanto combinaba los recuerdos antiguos con elementos modernos y propios de Italia, no se condenaron al papel de serviles imitadores. En arquitectura y en escultura hicieron innovaciones con la ayuda de las tradiciones del pasado francés y de los sentimientos contemporáneos.]

Los castillos.

La arquitectura del Renacimiento, por su espíritu galante y de coquetería, brilla en la construcción de palacios y castillos. Nuestros arquitectos importaron de Italia detalles superficiales que representaban en el momento un papel secundario, tales como perfiles, pilastras y frisos adornados con arabescos. En las partes esenciales conservaron las tradiciones nacionales y respondieron á las necesidades de la sociedad señorial de su país. Los planos fueron diferentes; las habitaciones no eran distribuidas del mismo modo; los huecos no se abrían lo mismo; y los techos guardaban la pendiente rápida y el ángulo agudo que conviene á nuestro clima. Los artistas observan siempre esta ley suprema de su arte; la adaptación de la forma á las necesidades y á las costumbres.

Así vemos las mansiones señoriales cambiar, como sus dueños, de carácter. Las guerras interiores han desaparecido y las costumbres se han suavizado; por esto los castillos pierden su carácter de fortalezas y, guardando todavía

el sello de los antiguos recuerdos feudales, adoptan una envoltura nueva, en relación con aquella sociedad elegante, caballeresca, un poco pedante y amanerada. Los encantadores castillos de Blois, Gaillon, Azay-le-Rideau, Chenonceaux, Amboise, etc., ofrecen brillantes ejemplos de este arte. El mas instructivo es, acaso, el castillo de Chambord.

Fué mandado construir por Francisco I, y como la corte francesa se despojaba en este momento de su violencia feudal para dedicarse á los placeres, es todavía el castillo fortificado de la edad media y es ya un palacio de recreo. Que el arquitecto fuese el Primatice, ó que fuese el francés Trinqureau, el estilo es francés. El plano es el que la tradición daba á los castillos. En el centro la torre del homenaje flanqueada por otras cuatro en los ángulos; rodeada en tres de sus lados por un patio cuadrado y cerrado por muros provistos igualmente de torres en sus ángulos. El cuarto lado da al exterior. En el centro de la torre principal, una escalera de dos brazos comunica con todos los departamentos y permite á dos personas subir y bajar al mismo tiempo sin encontrarse. La antigua torre central del castillo de guerra se ha transformado, para facilitar las intrigas secretas de una corte galante.

En el exterior reaparece el doble carácter que hace tan curioso este castillo. Las torres y los muros de cerramiento estan coronados por una cornisa y buardas, ó galerías de piedra con aberturas. Por lo demás, la silueta es completamente francesa con su elegancia copetuda. « Es una multitud de copetes cónicos terminados por cupulinas que se elevan sobre las torres; esquilonas; inmensos tubos de chimenea ricamente esculpidos é incrustados de pizarra; un bosque de puntas y de claravoyas de piedra; nada en fin que se parezca á la morada señorial italiana, sino, por el contrario, una intención evidente de recordar el castillo francés, provisto de torres cubiertas por agudos techos y poseyendo su torre central, su plataforma, sus escaleras

bifurcadas, sus corredores secretos, su subterráneo y sus fosos (1). »

En la segunda mitad del siglo XVI, Filiberto Delorme construyó el castillo de Anet y las Tullerías; Pedro Lescot las alas occidental y meridional del Louvre. Amboz dieron ancha cabida á los elementos extranjeros y desarrollaron al mismo tiempo el carácter nacional de graciosa elegancia.

La escultura.

En escultura, al terminar el siglo XV, los franceses habían vuelto los ojos hacia el arte flamenco y como él habían observado la realidad y buscado la verdad de las figuras. El sepulcro de Francisco II, en Nantes, prueba que su autor, Miguel Colombe, se dirigió por un camino más y más nacional, por la observación del tipo, la delicadeza y la sobriedad de su estilo.

Juan Goujón (1545-1572).

La influencia italiana inclinó á Juan Goujón hacia los modelos extranjeros. Entre las obras mas célebres de este maestro figuran la Diana, del castillo de Anet, las Ninfas de la fuente de los Inocentes, y las Cariátides del Louvre.

Diana está sentada en una prominencia del suelo y acaricia con la mano á un ciervo arrodillado á su lado. Sus piernas se dibujan á lo largo; su torso se yergue paralelo al cuello del ciervo; su brazo izquierdo, extendido, se apoya en el arco y el derecho abraza muellemente el cuello de la bestia. Un galgo está acostado á los pies de Diana. Las formas esbeltas, la elegancia de las piernas, la forma de los brazos, las proporciones del busto y los rasgos de la cara nos dan un testimonio irrecusable de la

(1) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture*. Château, p. 188.

sinceridad de la inspiración del escultor que ha buscado el carácter francés de la belleza sin imitar servilmente las formas italianas ni las del Primatice.

La línea de la espalda, la del pecho y el tipo de la cara hacen de esta figura una duquesa del siglo XVI, descendiente, aunque degenerada, de las santas de nuestras catedrales góticas.



Fuente de los Inocentes — Juan Goujón.

Las Ninfas de la fuente de los Inocentes son maravillas de destreza en el oficio. El espacio, estrecho y largo, escaseaba entre las pilastras y era preciso para guardar la armonía y no interrumpir las líneas que los bajos relieves tuviesen poco saliente. En estos incómodos intervalos las ninfas se mueven con holgura. Sus ropajes ligeros dibujan con coquetería todas sus formas y las desnudes parecen más delicadas por el contraste con los pliegues numerosos del ropaje. Por lo esbeltas y finas, son francesas. Para obviar los inconvenientes del poco saliente de que disponía, el escultor encontró recursos en su conocimiento de las delicadas leyes del bajo relieve. Por ejemplo; se atrevió á colocar una ninfa de tal modo, que vuelta de perfil tendría que sacar fuera del hueco la mitad del cuerpo

y el lado derecho de la espalda; pero supo hacer huír tan suavemente el dorso vuelto, que apenas la vista reconocería la superchería del escultor, como no fuera para admirarla. De este modo ha conciliado las condiciones, frecuentemente opuestas, del decorador y del escultor.

Germán Pilón (1535-1590).

Su contemporáneo Germán Pilón es autor del célebre grupo de los Tres Gracias, que soportan una urna de bronce dorado en la que está depositado el corazón de Enrique II. Están talladas en un solo bloque de mármol. Son tan graciosas como el asunto exige y como se podía esperar de un contemporáneo de Goujón, pero sus formas más llenas y también más convencionales toman un carácter de fuerza y de grave dignidad que está en armonía con su destino fúnebre y que distingue á Pilón de su predecesor. Sus retratos, como el de Birague, son admirables por su verdad y por la profundidad de observación; cualidades que hacen destacarse fuertemente en la escuela nacional á este maestro, imitador de las formas del Primatice.

La pintura.

En la pintura francesa, al lado de un artista como Juan Clouet que, siguiendo las costumbres de la escuela francesa del siglo XV y de Juan Fouquet, rivaliza en precisión y en verdad, en el retrato, con la escuela flamenca, aparecen numerosos pintores que obedecen al ascendiente de los italianos de la decadencia, venidos á la corte y se calcan en ellos y no en la naturaleza. Para un Juan Cousin, ¡cuántos medianos discípulos del Primatice!

Expansión del renacimiento en Europa.

El siglo XVI extendió el renacimiento italiano hasta Flandes y Alemania.

Los sucesores de Van-Eyck y de Memling, emprendieron

el viaje de Bélgica y de Italia y allí admiraron el color de los venecianos, envidiaron la gracia de Rafael, copiaron la potencia de Miguel Ángel y perdieron las mejores cualidades de su tierra para ejecutar imitaciones del arte italiano. Algunos, sin embargo, aunque raros, se conservaron obstinadamente flamencos y conservaron el precioso depósito de la tradición nacional y se le transmitieron á Rubens que le amplificó y le completó.

En Alemania, Alberto Durero se sustrajo apenas, gracias á su



Les tres Gracias de Germán Pilón.

En Alemania, Alberto Durero se sustrajo apenas, gracias á su

edad y á su originalidad, á la influencia del arte italiano. Las fantasías lúgubres de su invención; el realismo grandioso de los personajes sacados de la familiaridad más vulgar, el carácter religioso de sus concepciones; todo en él es germánico. En cuanto á la seguridad, al vigor y á la finura de detalles que son célebres en sus grabados, nadie en Europa le hubiera podido ofrecer modelos.

Como él, Holbein es extraño en su imaginación, pero afecta más bien una alegría macabra en su *Alfabeto de la Muerte* y consigue lo patético por lo horrible, en su *Cristo muerto*. Como retratista, el autor del retrato de Erasmo y de tantos otros, tiene una sinceridad y una precisión que nos asombran tanto más, cuanto que algunos trazos y sombras apenas indicados le bastan para fijar sobre el lienzo un parecido, un individuo, un tipo, un alma.

Sin embargo, sufrió más que Durero la influencia de Italia; y esta misma escuela alemana, á pesar de su originalidad, manifiesta la gloria y muestra las irradiaciones de la escuela italiana casi tanto como la escuela francesa, pero mucho menos que las escuelas flamenca y española: influencia que es un honor para los que la ejercieron, y que fué para los imitadores una condición de boga, un peligro y, en suma, una debilidad.

XXIV

EL SIGLO XVII FUERA DE FRANCIA

El arte flamenco.

En el siglo XVII, la Flandes, en la que triunfó el catolicismo, se sometió á un régimen de dulzura y la civiliza-

Los sucesores de Van-Eyck y de Memling, emprendieron

el viaje de Bélgica y de Italia y allí admiraron el color de los venecianos, envidiaron la gracia de Rafael, copiaron la potencia de Miguel Ángel y perdieron las mejores cualidades de su tierra para ejecutar imitaciones del arte italiano. Algunos, sin embargo, aunque raros, se conservaron obstinadamente flamencos y conservaron el precioso depósito de la tradición nacional y se le transmitieron á Rubens que le amplificó y le completó.

En Alemania, Alberto Durero se sustrajo apenas, gracias á su



Les tres Gracias de Germán Pilón.

En Alemania, Alberto Durero se sustrajo apenas, gracias á su

edad y á su originalidad, á la influencia del arte italiano. Las fantasías lúgubres de su invención; el realismo grandioso de los personajes sacados de la familiaridad más vulgar, el carácter religioso de sus concepciones; todo en él es germánico. En cuanto á la seguridad, al vigor y á la finura de detalles que son célebres en sus grabados, nadie en Europa le hubiera podido ofrecer modelos.

Como él, Holbein es extraño en su imaginación, pero afecta más bien una alegría macabra en su *Alfabeto de la Muerte* y consigue lo patético por lo horrible, en su *Cristo muerto*. Como retratista, el autor del retrato de Erasmo y de tantos otros, tiene una sinceridad y una precisión que nos asombran tanto más, cuanto que algunos trazos y sombras apenas indicados le bastan para fijar sobre el lienzo un parecido, un individuo, un tipo, un alma.

Sin embargo, sufrió más que Durero la influencia de Italia; y esta misma escuela alemana, á pesar de su originalidad, manifiesta la gloria y muestra las irradiaciones de la escuela italiana casi tanto como la escuela francesa, pero mucho menos que las escuelas flamenca y española: influencia que es un honor para los que la ejercieron, y que fué para los imitadores una condición de boga, un peligro y, en suma, una debilidad.

XXIV

EL SIGLO XVII FUERA DE FRANCIA

El arte flamenco.

En el siglo XVII, la Flandes, en la que triunfó el catolicismo, se sometió á un régimen de dulzura y la civiliza-

ción se extendió allí, proporcionando el bienestar material y las dichas de la abundancia.

Entonces haciendo independiente su originalidad de la imitación italiana, Flandes engendró pintores que enaltecieron el genio flamenco, unos tomando á los italianos algo de su color; otros, á los holandeses una buena parte de su caústica finura.

Rubens (1577-1640).

Rubens, en los primeros años del siglo XVII visitó la Italia y estudió, sobre todo, á los venecianos, admirando sus cualidades de coloristas. Después volvió á Amberes, su patria y empezó su brillante carrera.

El favor de los príncipes le fué á buscar en su taller para encargarle hasta misiones diplomáticas. Fecundo y fácil, no conoció jamás los descorazonamientos ni las indecisiones. No cesó de producir, como quien juega, aquellos lienzos grandiosos en los cuales los personajes, de formas ordinarias y comunes, se entregan á movimientos violentos, y en los que empleó colores poco numerosos, que combinados sin refinamiento comunican al lienzo su vibración y su sonoridad.

La obra maestra de Rubens es la Comunion de San Francisco de Asis, en el Museo de Amberes. Allí, dejando su retórica, algunas veces hinchada, habló un lenguaje sencillo y sublime.

« Un hombre que va á morir y que comulga; un sacerdote que le ofrece la hostia; frailes que le rodean, le asisten, le sostienen y lloran; tal es la escena. El santo está desnudo; el sacerdote con casulla de oro apenas mezclado con carmin; los dos acólitos del sacerdote, con estola blanca; los frailes con sayal sombrío, oscuro, grisáceo. Como fondo una arquitectura estrecha y sombría en cuya parte alta hay un dosel rojizo, una claravoya de cielo azul y en este trozo de luz, que cae justamente encima del

santo, tres angelitos rosados que vuelan como pájaros celestiales y forman una corona radiante y hermosa.

En resumen; una vasta tela bituminosa, en la que todo es oscuro, y en la que tres accidentes solamente se destacan de lejos con una perfecta evidencia: el santo con su lívida delgadez, la hostia hacia la cual se incorpora, y en lo alto, un rayo de luz, rosa y azul, emanada de las dichosas eternidades; sonrisa del cielo, entreabierto para el que le necesita.

Ni pompas, ni decorado, ni turbulencias, ni gestos violentos, ni bellos trajes; nada que no sea la vida del claustro en su momento más solemne.

Un hombre agoniza extenuado por los años y por una vida de santidad. Ha dejado su lecho de ceniza, se ha hecho llevar al altar y quiere morir recibiendo la hostia por miedo de lanzar el último suspiro antes de que haya tocado sus labios. Hace esfuerzos para arrodillarse y no lo consigue. Todos sus movimientos están paralizados; el frío de los últimos momentos se ha apoderado de sus piernas; sus brazos tienen esa actitud hacia dentro que es señal cierta de la muerte próxima. Está inclinado fuera de su eje y caería, doblándose todas las articulaciones, si no estuviera sostenido por las axilas. No tiene nada vivo más que su vista húmeda, clara, vidriosa... dilatada por el éxtasis de las supremas visiones... Enderredor del moribundo lloran y los que lo hacen son hombres graves, robustos, probados, resignados. No hay dolor más comunicativo que este enternecimiento de hombres de mucha fortaleza y mucha fe. Los hay que se contienen; los hay que estallan. Todas estas magníficas cabezas son retratos: su tipo es admirable por la verdad. Todo ese grupo de hombres diversamente emocionados, dueños de sí mismos ó gimiendo, forma un círculo enderredor de aquella cabeza del santo y de la pequeña hostia blanquecina sostenida, como un disco lunar, por la pálida mano del sacerdote. Os juro que es inesplicablemente bello... Cuando se ha mirado mucho

tiempo esta obra sin rival, en la que verdaderamente Rubens se transfigura, no se puede mirar más á nadie, ni á nada, ni á los demás, ni á Rubens mismo (1). »

David Teniers (1582-1649).

David Teniers es el más holandés de los pintores flamencos. Como los holandeses, pinta escenas de taberna, de alegría y de vida fácil é indolente. Rico y elegante, busca en sus escenas el placer de engañar un gusto estragado y de divertir los espíritus cansados, por medio del espectáculo de los trabajos manuales, de la vida rústica ó de los placeres del mesón.

Aproximáos á su *Taberna cerca de un río*, en el Louvre, y os llamará la atención ver con que complacencia ha reproducido el pintor episodios, cada uno de los cuales nos presenta un aspecto de la vida oculta de las gentes sencillas. Á la izquierda, una taberna : delante de la puerta, al aire libre, están instalados seis compañeros que beben, esperando la chuleta que llega de la cocina ; hablan, bromean, y uno de ellos está ocupado en una necesidad todavía mas natural. En medio y en primer término los utensilios de la posada, cacerola, cántaro, marmita, abandonados con la negligencia del descuido ; aquí y allá, accesorios concebidos con el mismo espíritu. Por la derecha descende un río cuya corriente avanza, desaparece y vuelve á aparecer : en el lecho del arroyo, pescadores con los calzones remangados que tiran de las redes que acaban de tender : durante este día cálido, la pesca da provecho y produce placer. Detrás de ellos hay, en tierra, unos hombres que compran el pescado, sumergido en una cubeta. En la ribera opuesta un castillo rodeado de frescos bosquecillos y en la pendiente un pastor que apacienta dulcemente su ganado. En el fondo, sobre una altura lejana, el fino campanario de

(1) Fromentin. *Los maestros de otro tiempo*. (Revista de ambos Mundos, 15 de Enero de 1876.)

una aldea y algunos tejados en un fondo impregnado de frescura : al rededor, grupos de árboles de rizadas copas á los que viene á acariciar con sus rayos un raudal de sol escapado á través de las nubes irradiantes. Por todas partes la alegría de vivir sencillamente, sin refinamiento, sin ambición, sin esfuerzo de espíritu, en el seno de la pródiga naturaleza.

Semejantes tendencias no son á propósito para los palacios blasonados : así se comprende el éxito que obtuvo Teniers entre sus conciudadanos y la repulsión que inspiró á Luis XIV.

El arte español, Velásquez (1599-1660).

Expresar la pasión, sorprender la realidad, hacer palpar la vida ; este fué el caracter distintivo de la escuela española, que nació en el siglo XVII, bajo la protección de los reyes y de los sacerdotes. En ese sentido, Velásquez es el más español de los pintores. Su maestro fué la naturaleza.

Ni el estudio de lo antiguo, ni el viage á Italia, ni la admiración por Rubens dieron nobleza á su estilo. Acomodó en tipos de una orgullosa trivialidad los héroes y las escenas del orden más augusto. Los dioses del Olimpo son para él hombres ; los hombres son mozos de mulas : por su tipo, hacen creer que estudiaba sin cesar esos aspectos. Así, representó á Apolo, viniendo á denunciar á Vulcano la infidelidad de Venus, como un aprendiz de herrador que en el taller de un veterinario de aldea, viene á dar una noticia á su maestro. En cambio, la expresión es sencilla y enérgica : Vulcano se entrega á una viva pantomima para expresar su asombro ; los otros herreros cesan de martillar, adoptan un continente candoroso y se apoyan en sus martillos. El fuego de la fragua de Vulcano y la luz del día, de Apolo, forman un fuerte contraste. El aire circula en torno de los objetos y bajo el rayo de sol, los

cuerpos modelan su anatomía exacta y recortan sus perfiles con una precisión sorprendente. Colorista y realista, expresivo y trivial, Velásquez aparece por entero en este lienzo del Museo de Madrid. Esas cualidades han hecho de él un retratista poderosamente sincero.

Murillo (1618-1682).

Murillo es el pintor de los asuntos religiosos, el fácil autor de esos innumerables lienzos que llenan las iglesias y los conventos de España y que deben su éxito á la conformidad de su estilo con la naturaleza apasionada y familiar de la fe religiosa entre los españoles. ¡Cuántas Anunciaci-ones, Concepciones y Santas Familias habrá pintado! Mientras Velásquez se apoderaba de las cualidades más nobles de orgullo y de fuerza de sus contemporáneos, Murillo veía en ellos el lado vulgar, las costumbres banales, los gustos comunes.

Se guardó bien de enseñar jamás los piés de la Virgen en las Asunciones y Concepciones. Temió hacer surgir un pensamiento profano y escandalizar á los españoles por una desnudez que hubiera encantado á los italianos. Á pesar de esas precauciones devotas, sus Marías no tienen la virginidad divina : sus bellos cabellos, sus ojos húmedos, sus manos redondas inspiran otros sentimientos que los de la piedad y la veneración, á pesar del invariable consorcio del blanco y del azul que simbolizan en ellas el cielo y la pureza. Una escolta de querubines rosados juegan con la túnica de la Virgen, admiran su gloria, suben y bajan, se sostienen sobre las nubes y hacen flotar bandas blancas en derredor de ellos. Son encantadores, pero tales querubines resultan amorcillos.

En cambio, el *Niño Jesus* de Murillo tiene un carácter verdaderamente sobrehumano. Su cabeza, rodeada por una aureola invisible, está iluminada de divinidad. Su mirada,

abierta y penetrante, brilla con una vivacidad sobrenatural y su dulzura anuncia al Buen Pastor en este niño-Dios.



La Concepción de Murillo.

El arte holandés.

La escuela holandesa empieza en los primeros años del siglo XVII, es decir, con el pueblo holandés mismo, hecho libre y rico por una revolución.

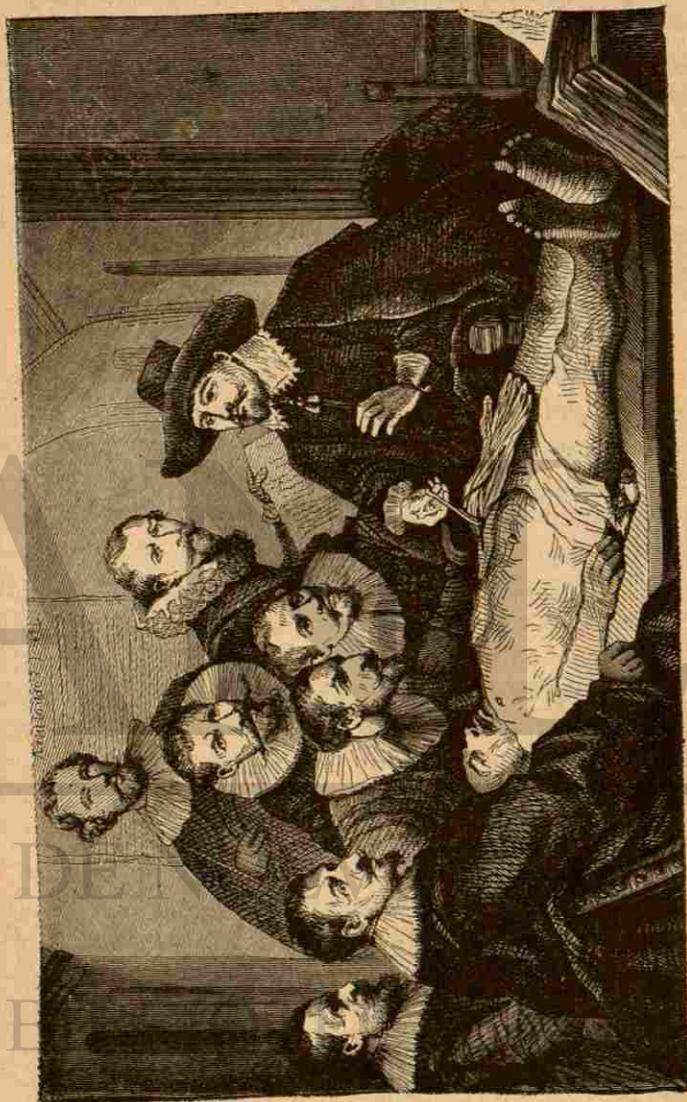
Un solo arte podía convenir á este pueblo de burgueses, práctico, trabajador, poco inclinado á los ensueños, menos aficionado todavía al misticismo, cuyo culto excluía las imágenes y que amaba el ahorro; el arte que hiciera su retrato. En efecto; la pintura holandesa es el retrato de los hombres en Rembrandt; el de los lugares en Ruisdael; el de las costumbres, las calles, las plazas, los campos, el mar y el cielo, en Terburg, Metzú, y Van de Velde. No se podía ofrecer á un arte un campo mas limitado ni mas vasto: alegría de sol, tristeza de tempestades, exuberancia de campos y soplos de aire; la fiesta de las ciudades con la cerveza y la taberna; la gravedad del hogar con las alegrías de la familia. Era un universo en abreviatura, y esta escuela de género abordó todos los asuntos de su dominio, flores y marinas, paisajes y animales, interiores y fiestas parroquiales. En todo esto empleó una ciencia del dibujo y un calor en los colores que se han hecho inimitables. No busca ni el « asunto » ni la anécdota. Por encima de todo, sabe observar, reproducir fielmente con un agrado que cambia de manera y de estilo al cambiar de objeto: su ley fué la sinceridad; su principio el ser verídica.

Rembrandt (1608-1669).

El claroscuro es lo típico en Rembrandt. El claroscuro es el arte de pintar el aire que envuelve los objetos, las medias tintas y las distancias; sumergir las cosas en la sombra, hacer transparente la obscuridad y facil de percibir la semi-obscuridad; y de evitar los negros de tinta.

Es la forma misteriosa por excelencia, la más envuelta, la más rica en pensamientos sobreentendidos; la más adecuada para expresar las sensaciones íntimas. Presta á las cosas el encanto de la discreción que se esconde é invita á las curiosidades. Tiene el atractivo de lo indefinido, de lo soñado. Aquel era el medio más apropiado para la manera

de sentir de Rembrandt y el único capaz de expresar toda el alma del pintor.



La lección de anatomía de Rembrandt.

Pero la manera como ha tratado el claroscuro es par-

ticular y está completada por un extraño modo de componer y de trabajar; modo que merece un exámen profundo por medio de un ejemplo. Examinemos los *Discípulos de Emmanuel*, puesto que los tenemos en el Louvre. Cuatro personajes: Cristo que parte el pan; un discípulo á la izquierda; uno de espalda que hace la señal de la cruz al reconocer á Cristo, y otro á la derecha, visto de perfil, en el momento en que, yendo á comer, deja su servilleta y mira con asombro la transfiguración: detrás un servidor que lleva un plato y mira con sorpresa al discípulo que hace la señal de la cruz.

La sala, de gran elevación, está llena de tinieblas en su altura y en su fondo. De la cara de Cristo emana una fosforescencia que baña, como un rayo de luna las caras del criado y de un discípulo, las manos divinas, el mantel y la mano del otro discípulo. Todo el resto es de un negro intenso, nada opaco, porque las formas indecisas se inician en la sombra, pero enérgico. En suma; en medio de un inmenso espacio negro, una cabeza blanca, la de Dios, que se refleja en algunos objetos inmediatos. Esta luz que exhalan las facciones de Dios manifiesta su divinidad.

Pero á fin de obtener ese efecto milagroso, ha sido preciso mentir deliberadamente y suponer que un tal foco de luz no esclarecería las sombras y no irradiaría.

Aquella figura de Cristo es única; lleva las señales del suplicio y de la muerte en la delgadez de las formas, en la indecisión de la actitud, en la palidez de las mejillas, en la lividez de los labios, en la torpeza de las manos que rompen el pan: es un muerto helado todavía por el frío de la tumba. No vive más que por un movimiento vago de los labios, por sus grandes ojos oscuros, tan dulces, tan profundos, en los que reside la bondad que abraza al mundo, y en fin, por aquel nimbo frío que emana de su frente. Ningún pintor ha producido un Cristo en ese momento con una verdad y una sublimidad parecidas.

Rembrandt es un colorista, pero no á la manera de los

flamencos ó de los españoles, pues carece de su opulencia de paleta: es un dibujante exacto, pero no del modo espontáneo y fino de un Holbein; se mete en los limbos del claroscuro, pero no de ese claroscuro ligero que es la palpación sensible de la atmósfera; es un luminarista, que concibe la luz fuera de todas las leyes adoptadas, la achaca un sentido extraordinario, la dedica grandes sacrificios y la debe el haber sido, con sus lagunas y defectos un pintor original y grande entre todos.

Pintura de género.

Entre veinte maestros holandeses en los asuntos de género, los más célebres son Van-Ostade y Terburg.

Van-Ostade, como muchos de sus contemporáneos, se dedicó á pintar alegrías triviales, y tipos populares. Describió la dicha de jugar, de fumar, de beber, de vivir al aire libre. Ved sus *Jugadores de bolos*; con qué finura de observación los ha dibujado el pintor!; uno, juega con entusiasmo; el otro mira con temor el golpe del adversario; un tercero, mero espectador, contempla el juego con complacencia; un cuarto, gran charlatán, discute las jugadas; y más allá una muger gruesa que da el pecho á su hijo; luego, un padre de familia sentado á la mesa con todos los suyos, se levanta para brindar. Detrás un trozo de aldea, con su aire de honestidad y sus caminos estropeados. El aire envuelve todas los objetos y los colores se armonizan para encantar la vista con sus dulces tintas.

Otro maestro de género, en la escuela holandesa, es Terburg, el perfecto dibujante, el práctico infalible, el colorista inimitable. El salón cuadrado del Louvre posee su *Lansquenete*, en el cual es el dibujo tan verdadero que se borra, se confunde con los objetos de un modo imperceptible, desvanece sus contornos y, sin embargo, da á su modelo un relieve perfectamente justo, en el que el trabajo del pincel es tan completo, que en parte alguna se ve señal

de la pintura ni de su dependencia de los materiales y, sin embargo, la factura no parece limada ni minuciosa; están en ella los tonos tan finamente marcados en sus relaciones, que el aire parece haberse hecho palpable y se le ve bañar los objetos, desvanecerlos á medida que se alejan y envolverlos sin opacidades ni transparencias inverosímiles.

Es la última palabra del oficio.

El paisaje.

Entre todos los paisajistas que son honra de la escuela holandesa, Ruysdaal ha obtenido un sitio aparte, por el poder del sentimiento con que ha sabido interpretar la naturaleza. Ha sabido hacer expresar algo y algo grave á todos los sitios que ha reproducido.

Así, sus *Rocas cubiertas de árboles*, del museo del Louvre, oponen á la majestad feroz de los sitios agrestes la debilidad del hombre. Un torrente se despeña en cascada exuberante y sonora en un remolino que ocupa todo el primer término; en su caída salta las rocas y arrastra los troncos de los árboles. Sobre un brazo del torrente, á la izquierda, un puentecillo sostiene á tres personajes que hablan; por encima, á la izquierda y encima de las rocas, salen algunos árboles secos y una débil choza está colocada á plomo sobre el torrente. Por la derecha un brazo del torrente se lanza entre un gran conjunto de rocas. Por detrás se eleva un pico abrupto, sobre cuyos flancos crecen pinos que se sobreponen á unas ruinas de castillo, emblema de la brevedad de las obras más arrogantes del hombre, ante la eternidad de la naturaleza. Por encima se extiende el cielo cargado de nubes sombrías que amontonan por el espacio sus flancos amenazadores, dando al aire tanta turbulencia y horror como hay en la tierra y proyectando sobre ésta las semi-obscuridades de la tempestad, á través de las cuales se dibujan con valentía el follaje y las rocas. Estas nubes vivientes tienen suspendida sobre nuestras

cabezas, en primer término, la amenaza de su cólera.

Esta obra maestra nos ofrece en resumen el talento de Ruysdaël; su claroscuro, sus cielos y, sobre todo, la grandeza elocuente de su sentimiento.

Tal fué, considerada en sus principales maestros, esta escuela holandesa del siglo XVII, que es, acaso en la que se marca más completamente el don de pintar y la habilidad en el oficio. Su estilo forma un contraste casi completo con el del siglo XVII en Francia.

XXV

EL ARTE EN ESPAÑA (1)

Creemos que el autor de este libro no ha concedido el puesto que de derecho le correspondía al arte español en una historia del arte, cuando por tantos motivos se distingue. Por el carácter de esta obra no podemos, como quisiéramos, extendernos en hacer una historia detallada del arte español desde sus comienzos y hemos de limitarnos, á pesar nuestro, á los maestros españoles conocidos por su universalidad y su genio.

Cualidades del arte español.

Por la posición de España en cierto modo aislada del resto del continente, por la invasión de los vándalos, godos y moros que rompieron la tradición romana, por el poco conocimiento de la antigüedad y del clasicismo; puede decirse que el arte español no ha tenido otros maestros

(1) Este capítulo no figura en el original francés.

de la pintura ni de su dependencia de los materiales y, sin embargo, la factura no parece limada ni minuciosa; están en ella los tonos tan finamente marcados en sus relaciones, que el aire parece haberse hecho palpable y se le ve bañar los objetos, desvanecerlos á medida que se alejan y envolverlos sin opacidades ni transparencias inverosímiles.

Es la última palabra del oficio.

El paisaje.

Entre todos los paisajistas que son honra de la escuela holandesa, Ruysdaal ha obtenido un sitio aparte, por el poder del sentimiento con que ha sabido interpretar la naturaleza. Ha sabido hacer expresar algo y algo grave á todos los sitios que ha reproducido.

Así, sus *Rocas cubiertas de árboles*, del museo del Louvre, oponen á la majestad feroz de los sitios agrestes la debilidad del hombre. Un torrente se despeña en cascada exuberante y sonora en un remolino que ocupa todo el primer término; en su caída salta las rocas y arrastra los troncos de los árboles. Sobre un brazo del torrente, á la izquierda, un puentecillo sostiene á tres personajes que hablan; por encima, á la izquierda y encima de las rocas, salen algunos árboles secos y una débil choza está colocada á plomo sobre el torrente. Por la derecha un brazo del torrente se lanza entre un gran conjunto de rocas. Por detrás se eleva un pico abrupto, sobre cuyos flancos crecen pinos que se sobreponen á unas ruinas de castillo, emblema de la brevedad de las obras más arrogantes del hombre, ante la eternidad de la naturaleza. Por encima se extiende el cielo cargado de nubes sombrías que amontonan por el espacio sus flancos amenazadores, dando al aire tanta turbulencia y horror como hay en la tierra y proyectando sobre ésta las semi-obscuridades de la tempestad, á través de las cuales se dibujan con valentía el follaje y las rocas. Estas nubes vivientes tienen suspendida sobre nuestras

cabezas, en primer término, la amenaza de su cólera.

Esta obra maestra nos ofrece en resumen el talento de Ruysdaël; su claroscuro, sus cielos y, sobre todo, la grandeza elocuente de su sentimiento.

Tal fué, considerada en sus principales maestros, esta escuela holandesa del siglo XVII, que es, acaso en la que se marca más completamente el don de pintar y la habilidad en el oficio. Su estilo forma un contraste casi completo con el del siglo XVII en Francia.

XXV

EL ARTE EN ESPAÑA (1)

Creemos que el autor de este libro no ha concedido el puesto que de derecho le correspondía al arte español en una historia del arte, cuando por tantos motivos se distingue. Por el carácter de esta obra no podemos, como quisiéramos, extendernos en hacer una historia detallada del arte español desde sus comienzos y hemos de limitarnos, á pesar nuestro, á los maestros españoles conocidos por su universalidad y su genio.

Cualidades del arte español.

Por la posición de España en cierto modo aislada del resto del continente, por la invasión de los vándalos, godos y moros que rompieron la tradición romana, por el poco conocimiento de la antigüedad y del clasicismo; puede decirse que el arte español no ha tenido otros maestros

(1) Este capítulo no figura en el original francés.

que la naturaleza y un robusto amor de la realidad. Si á esto se añade el fervor religioso que tan profundas huellas ha dejado en todas las manifestaciones intelectuales de España, se inducirán las más eminentes cualidades del arte español, en los pasados tiempos, que son el realismo y la religiosidad.

Influencia de la religión.

Estas cualidades han hecho que la pintura española, sea la que más ha brillado como pintura religiosa constituyendo lo más importante del arte cristiano. Siempre austera católica España, cultivó poco los asuntos mitológicos y los artistas españoles se abstuvieron de las Venus, Dianas, ninfas, y otras desnudeces que hubiesen escandalizado á las almas devotas, y pasaban su vida trabajando para las catedrales y los conventos. Sus asuntos estaban en su mayor parte sacados de la Biblia, del martirologio ó de la leyenda dorada de los santos; fuera de esto, no les quedaba más que los tipos nacionales ó la naturaleza desnuda de toda figura que pudiera parecer héretica. Por esto la inmensa cantidad de asuntos místicos y el no menor número de retratos de gitanos, mendigos, y desgraciados que han trasladado á sus lienzos los maestros españoles, mientras sus compañeros los italianos pintaban en los suyos las más rientes y deliciosas escenas del paganismo.

Mejor que pudiéramos hacerlo nosotros, Ceferino Araujo en su obra *Los museos de España*, dará clara idea de la influencia que ejerció la religión en la pintura española.

«Obligados nuestros artistas, dice, á luchar con la austeridad de los monjes, la escrupulosidad de los teólogos y la tacañería de los cabildos y aun la de los potentados, tienen necesariamente sus obras que resentirse de estas influencias: siendo tan cierto y averiguado este estado de cohibición en que se encontraban, que no hay archivo de

convento ni de catedral en que no se hallen documentos con los contratos más denigrantes, las condiciones más absurdas; y á la terminación de las obras mil cuestiones y pleitos, ya sobre el precio estipulado, ya sobre las condiciones artísticas de los trabajos. Torigiano, El Greco, Tristán, Berruguete, Juan de Juanes, todos, en fin, pasaron su vida en estas enojosas contiendas con adversarios poderosos.

Al paso que á los artistas extranjeros todos los caminos les eran expeditos y su fecunda imaginación tenía ancho campo en que esplayarse, puesto que la historia sagrada, la profana, la mitología, la alegoría, las costumbres, todo era de su dominio, los españoles se hallaban reducidos al estrecho círculo de la Pasión de Cristo ó las vidas de los Santos; y se veían tan estrechados, que se les permitía emplear muy poco los desnudos y si estos eran de mujer, nunca. Para tales asuntos y en semejantes condiciones, los accesorios no podían ser muy importantes, así es que ni lontananzas de paisaje, ni grandes monumentos de arquitectura, ni cortinaje, ni alfombras, ni jarrones, ni muebles espléndidos busquéis en los cuadros españoles, pues no encontraréis más que un fondo absolutamente negro, ó si no muy rebajado, indicando un cielo más oscuro que si fuera de noche, ó el rincón de una pobre y desnuda celda. Murillo que es el más espléndido, hará penetrar un rayo de luz que de más alegría, pero no mayor riqueza.

No siendo de familia real, ó de personajes muy principales, son escasísimos los retratos que se encuentran; y de damas, excepto las reinas y princesas, puede decirse que no se hicieron: los fondos de estas efigies no son más ricos que los de los cuadros. Ved todos los retratos de Pantoja; todos los de Velásquez ó Carreño. En el cuadro de las *Meninas* tenéis un salón de palacio con las paredes blanqueadas, algunos cuadros con marcos negros, y una puerta de cuarterones.

Esta sobriedad austera, esta pobreza, ¿eran reflejo de la realidad?... Veamos por otra parte la pintura de naturaleza muerta, que nosotros llamamos *bodegones*, y encontraremos lo mismo; una cazuela, un jarro, un puchero, de barro ordinario todo; un plato de Talavera ó un búcaro, es un lujo extraordinario, y al lado de esto un tomate, un chorizo, un panecillo y un papel de cominos; cuando se ven unas manzanas y un conejo ó un besugo, es que el bodegón, sin duda, representa la cocina de la casa real.»

El clero no dejaba al artista el libre vuelo de la inspiración y de antemano indicaba como se habían de pintar los asuntos religiosos, señalaba los atributos, trajes, etc., de los santos, los asuntos más dignos de trasladarse al lienzo y las libertades que el artista podía permitirse en lo relativo á los desnudos y á otras muchas particularidades.

A título de curiosidad y para que se vea hasta que punto llegaba esta fiscalización, si así puede llamarse, del clero en los asuntos artísticos, copiaremos lo que acerca del desnudo dice Interián de Ayala en su obra *El pintor cristiano y erudito*:

« Son por lo común, dice, los ojos de los hombres muy resbaladizos ó inclinados al mal: lo que si quisiera yo probar, y confirmar con pruebas sacadas de diferentes partes, con sentencias de los sabios antiguos, ó bien con testimonios de la Sagrada Escritura; paréceme que no haría otra cosa, sino perder el tiempo, y abusar del ocio de mis lectores. Bastante, si no me engaño, y si no queremos engañarnos, nos ha enseñado á todos y á cada cual en particular nuestra propia experiencia, en cuantas caídas, ó peligros hemos incurrido por falta de cautela, y circunspección en mirar cosas provocativas. Por esto el pintor que quisiese seguir mi dictamen, y lo más acertado, no sólo no pintará hechos torpes y deshonestos, aunque estos sean tomados de la

Sagrada Escritura, sino que en pintar y esculpir las imágenes sagradas, guardará también toda honestidad y decoro, evitando en cuanto sea posible toda desnudez. »

« Ciertamente los cristianos griegos, que no sólo en los tiempos antiguos, si también en el día, tienen un gran respeto y veneración á las imágenes sagradas; no solamente las pintan con mucho decencia, y honestidad, sino que, como advirtió Gillelmo Durando, y otros después de él no las pintan regularmente sino de medio cuerpo, para precaver de este nodo la ocasión de algún pensamiento impuro, ó impertinente. Y por lo que respecta á pintar las imágenes desnudas, lo aborrecen esto en tanto grado, que los moscovitas, que sin embargo le seguir obstinadamente el cisma de los griegos, son muy tenaces en observar los ritos que heredaron de sus mayores; abominan enteramente las imágenes de los santos que estan desnudas: singularmente si la desnudez (aunque sea sólo de alguna parte) es de las inferiores del cuerpo. Ni debe esto causarnos admiración; porque los moscovitas (según lo atestigua Antonio Posevino, quien ciertamente estuvo bien enterado de sus costumbres), « son tan circunspectos, y tan nimios en esta parte, que llevan muy mal el ver una cruz pendiente de la cintura, y que llegue casi hasta los lomos: por juzgar que esto es demasiado indecente, y ageno de la veneración que se debe tener á la Santísima Cruz. » Los mismos también (para imágenes desnudas) se ofenden en gran manera, dice el citado Posevino, de los vestidos cortos de los italianos, españoles, franceses y alemanes, por exponer á la vista aquellas partes que deberían cubrirse con más cuidado. »

« Siendo esto así, y conforme á lo que exige el debido decoro, y honestidad, con todo no soy tan rígido, ni pido á los pintores que observen un método tan exacto, y escrupuloso en pintar las imágenes sagradas. Quisiera si seriamente, que se pusiera límites, y freno á cierto escandaloso modo de pintar. Porque, pregunto, ¿ qué utilidad se

puede sacar de las imágenes, no solamente de santos y santas sino de la Santísima Virgen, que vemos á cada paso, así en las casas, como en los templos, en las cuales se deberían cubrir y corregir muchas cosas, si hiciéramos el debido aprecio de la santidad y pureza? Por esto sabiamente dijo Antonio Catharino: « lo que es más sensible y abominable en nuestros tiempos es ver en templos y oratorios magníficos, pinturas tan lascivas, que allí es donde se puede contemplar lo más torpe que ocultó nuestra naturaleza: pinturas que sirven para excitar movimientos no de devoción sino de lascivia aun en la carne más mortificada. » Se ven también á cada paso, y se contemplan muchachos ya grandecitos pintados enteramente desnudos que según la mente y voluntad de los pintores representan ser unos ángeles; mas sin embargo por el mal, é immodesto abuso que hacen de su arte, no parecen sino unos provocativos é inmodestos cupidillos. Vemos igualmente con bastante frecuencia imágenes de la Santísima Virgen; esto es, de aquella Señora que es ejemplar de toda pureza y castidad; como pía y elegantemente escribió San Ambrosio, que su vida es la enseñanza de todos: vemos digo muchas de sus imágenes, no enteramente desnudas, (que no ha llegado á tanto la audacia y desenfreno de los pintores católicos), pero sí pintadas caído su cabello rubio, desnudo su cuello y hombros, y aun sus purísimos y virginales pechos y otras veces con los pies enteramente descubiertos; de suerte que ninguno podrá persuadirse que sea este un ejemplar y dechado perfectísimo de vírgenes y de todo pudor virginal; antes bien creerá que es un retrato de alguna diosa de los gentiles y aun que es la misma Venus de Gnido. Por esto dijo muy bien y sabiamente un erudito católico: « acordémonos que las imágenes de Cristo son ejemplares de perfecta honestidad y religión, no de una depravada liviandad; y por tanto importa mucho que resalten en ellas todo pudor y modestia; qué tiene que ver con la Santísima Virgen, dechado perfecti-

simo de honestidad, aquel adorno casi propio de una mujer liviana; Y qué con los santos mártires y confesores de Cristo unos adornos más que profanos? » Pero para qué me canso? Es tan constante, que al mismo Cristo como de edad de dos ó tres años, le vemos todos los días pintado y esculpido enteramente desnudo, que sería necedad querer manifestarlo con ejemplos. Que cosa haya en esta desnudez que mueva á piedad y edificación, véanlo los inteligentes: yo por lo que á mi toca, nada encuentro en esto que pueda excitar la piedad y devoción; antes se muy bien que este modo de pintar y de esculpir sirve no pocas veces de tropiezo á los débiles y flacos. »

Lo trascrito anteriormente bastará á dar una idea aproximada de las grandes dificultades que se oponían al libre ejercicio de las facultades de los pintores españoles. Esta circunstancia no debe nunca perderse de vista tratándose de juzgar las producciones de aquellos. Sin tenerla muy en cuenta todas las apreciaciones carecerían del necesario fundamento histórico en que la crítica debe siempre fundamentarse.

Si los asuntos de los pintores españoles no han sido tan humanos como los de las otras escuelas, en cambio, mirando sólo con los ojos del arte, cuanto sentimiento y cuanta pasión ardiente, que fervor religioso tan virilmente expresado, que color el suyo, que no se repite sino se ha nacido bajo el sol de Sevilla en el país de las flores, que conocimiento de su arte tenían esos colosos que se llaman Velásquez, Murillo, Zurbarán y Ribera.

Si la finalidad del arte consiste en expresar con la mayor belleza posible un sentimiento cualquiera, pintaran lo que quisiesen esos maestros, no desmerecerán á los ojos del que aprecie las circunstancias, el medio y las creencias.

Lo mismo da una Venus que una Virgen, si el pintor pone en el lienzo algo de lo que lleva en el corazón y la cabeza.

Divisiones.

La escuela española de pintura puede resumirse en cuatro grandes pintores : Velásquez, Murillo, Ribera y Zurbarán.

« Velásquez, dice Gautier, representa el lado aristocrático y caballeresco; Murillo la devoción amorosa y tierna, el ascetismo voluptuoso, las Vírgenes rosadas y blancas; Ribera el lado sanguinario y feroz, el lado de la inquisición; Zurbarán los mortificaciones del claustro, el aspecto cada-
vérico y monacal, el estoicismo espantable de los mártires. Que Velásquez os pinte una infanta, Murillo una Virgen, Ribera un verdugo, Zurbarán un monje y tendréis la España de otro tiempo. »

Aunque la división por escuelas ha sido muy censurada por los críticos, la adoptamos nosotros por no poder seguir un orden cronológico, y dividiremos la pintura española en cuatro escuelas : Toledo, Valencia, Sevilla y Madrid.

Escuela de Toledo.

Las más antiguas pinturas españolas se encuentran en Toledo y remontan al año 1400 : son las de Fernán González y las de Juan Alfón que pintaba el año de 1418 los retablos de la capilla antigua del sagrario y los de la de los Reyes nuevos de Toledo. Estos pintores son casi bizantinos, pero por sus colores brillantes colocados sobre fondos de oro, por sus formas rígidas, por la manera gótica de arreglar sus paños, se les creería anteriores.

Más adelantaron en su arte Antonio del Rincón, pintor de los reyes Católicos; y Pedro Berruguete, que lo fué de Felipe el Hermoso, y padre del gran Alonso, adornando la catedral de Toledo con sus obras.

Uno de los más notables de la escuela de Toledo, es Domenico Theotocopulo, llamado el Greco, que llegó á que sus obras se confundiesen con las del Ticiano su

maestro hasta el punto de que alarmado el Greco por esta parecido, dió en una manera seca y dislocada en sus últimos tiempos. Son célebres sus cabezas.

Distinguiéronse además en la escuela de Toledo, Luis Tristán y Juan Bautista Mayno.



BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO

Escuela de Valencia.

La escuela de Valencia cuenta desde luego con un nombre glorioso en la pintura española : Juan de Juanes, el pintor que quizás se haya mejor apropiado las cualidades de Rafael.

« No consta que Juanes empleara jamás sus pinceles en asuntos profanos y hasta es tradición que, émulo en sus prácticas piadosas de Luis de Vargas y del célebre Fra Angélico de Fiesole nunca emprendía una obra que hubiera de tener culto en el templo sin prepararse antes con la sagrada comunión. »

« El estilo de este gran pintor es majestuoso y noble, especialmente en sus imágenes del Salvador, que con razón prefiere Stirling á las del mismo Leonardo de Vinci. En sus retratos se acercó mucho á Rafael, y quizá superó al Broncino. »

Muchos cuadros se conservan de él, pero puede formarse completa idea de su genio por los cuadros que con el título de *Predicación y martirio de San Esteban* posee el museo de Madrid.

Ilustran la escuela de Valencia después de Juanes, los dos Ribalta, padre é hijo y uno de los más grandes pintores españoles Ribera, (Españoleto). Imitador de Caravaggio á quien sobrepujó hizo un género de pintura *realista* de grandes efectos dramáticos; gustaba de pintar los horribles estragos del tiempo y del dolor físico, sobresaliendo en este género de una manera asombrosa, sin embargo también se dulcifica su pincel para alcanzar la pura belleza

cuando, como en la *Adoración de los pastores*, trata un asunto delicado : la figura de la Virgen en dicho cuadro tiene toda la fresca blancura de las madres jóvenes, el óvalo delicado, la mirada límpida y la sonrisa del más bello tipo español. Entre los cuadros más notables que se conservan hoy de este gran pintor *realista*, citaremos para no ser prolijos; el *Sueño de Jacob*, el *Martirio de San Bartolomé*, y la *Adoración de los pastores*. Este pintor sobresalió también como grabador.

A Ribera suceden en la escuela de Valencia los dos Espinosa y Esteban Marck.

Escuela de Sevilla.

La escuela de Sevilla ha sido la más fecunda y las más numerosa de todas. Murillo, Velásquez, Zurbarán, pertenecen á ella y á partir del viejo Sanchez de Castro se enenatran innumerables nombres, Luis de Vargas, Pedro de Villegas, Marmolejo, Pedro Campana, los dos Herrera, Pedro de Moya, Francisco Antolínez, Meneses Osorio, Juan de las Roelas, Pacheco, etc., etc.

Zurbarán, exceptuando Velásquez y Murillo de quienes ya ha hablado el autor, es el más notable de entre los pintores de la escuela sevillana.

« Sobresale en todas sus obras, dice Madrazo en su *Catálogo del Museo*, un profundo estudio de la naturaleza y un modo enteramente personal de entender el claroscuro, uniendo á la energía del Caravaggio (á quien sobrepuja en la verdad, y sobre todo en la elevación y dignidad del sentimiento moral) un arte singularísimo para acusar la aniquilación de ciertas tintas en las grandes masas de sombra, según nos lo da la fotografía.

Diríase que este precioso auxiliar del colorista había sido familiar á Zurbarán. Pero, observa muy oportunamente un sagaz crítico moderno (M. Ch. Blanc, *Hist. des peintres*, etc.),

que este gran pintor no fué sólo un prosélito del naturalismo de su época : tuvo, dice, la pasión de lo real y al mismo tiempo la aspiración al ideal católico, peculiar de un pueblo como el español, seducido por la gala de la materia y propenso al más austero ascetismo. Esta dualidad engendró en la mente de Zurbarán las cualidades que más le distinguen, á saber, una expresión profundamente religiosa y espiritualista y un amor casi exaltado hacia los accesorios espléndidos, en que rivaliza con los mismos maestros venecianos, incluso el *magnífico* Pablo Veronés. »

A la escuela de Sevilla pertenece también Alonso Cano que por su triple talento de arquitecto, escultor y pintor le dieron, y le dan aún, el nombre del Miguel Angel español, Juan de Sevilla y otros nos menos notables.

Escuela de Madrid.

La escuela de Madrid que cuenta en sus comienzos con Alonso Berruguete y Gaspar Becerra se ilustra y honra con Claudio Coello y Goya.

Claudio Coello fué un artista de verdadero mérito que defendió todavía en el reinado de Carlos II, aunque por muy corto tiempo, las sanas tradiciones de la escuela nacional, y su cuadro *La Santa Forma* puede figurar sin oscurecerse al lado de las obras de los grandes maestros.

El Señor Madrazo en su *Catálogo* dice con motivo de este cuadro lo siguiente. « Representa la procesión que se celebró en el monasterio del Escorial el año 1684 para la colocación de la Santa Forma milagrosamente salvada en la catedral de Golcomia en Holanda, de la sacrilega profanación cometida en 1592 por los zuinglianos; y el momento elegido por el artista fué el de dar el preste la bendición á los circunstantes con la misma Sagrada Ostia, estando casi todos arrodillados, y figurando en el lienzo, de tamaño natural, más de cincuenta retratos, entre ellos

los del rey y altos dignatarios de palacio y de la corte, sin advertirse en el desempeño de una obra tan complicada y llena de pormenores y accidentes admirablemente acusados, ni monotonía, ni sequedad, ni olvido alguno de leyes de la perspectiva lineal y aérea. »

Francisco de Goya y Lucientes el pintor español después de Velásquez, más universalmente conocido, es digno de que le dediquemos mayor espacio y examen más profundo, dejando esta tarea á un entendido crítico que traza así la silueta del gran pintor ; « A la edad de 13 años, dice, empezó á estudiar, bajo la dirección de Luzán en Zaragoza. Pasó luego algunos años en Roma, y volvió á España en 1769 hecho ya pintor de más genio que ninguno de sus contemporáneos. Créese que fijó su residencia en Madrid hacia el año 1775. El célebre pintor Mengs, encargado por Carlos III de dar nueva vida á la fábrica de tapices de Santa Bárbara, le designó para que pintase los ejemplares de los referidos tapices, juntamente con otros artistas y los trabajos que para este fin ejecutó desde el 1776 fijaron la atención del pintor áulico y de la elegante sociedad de la corte. Entró en la Academia de San Fernando en 1780 : creció su reputación con los frescos que ejecutó en la iglesia del Pilar de Zaragoza, con el lienzo de *San Bernardino de Siena* que hizo para la de San Francisco el grande de Madrid, con sus cuadros de costumbres y sus retratos históricos ; y en 1795 fué nombrado director de dicha corporación cuando ya el rey Carlos IV le había hecho su pintor de cámara. Admitióle á su trato particular la reina María Luisa y á su amistad íntima la célebre duquesa de Alba y estas distinciones le abrieron las puertas de otras ilustres casas, para las cuales ejecutó obras que le valieron mucho y le proporcionaron vivir con holgura y hasta con esplendidez. Fernando VII, al recibir la corona, le confirmó en su empleo de pintor de la real cámara ; disgustado de la vida de Madrid, obtuvo en 1822 licencia para trasladarse á Francia, y después de haber estado en

París, fijó su residencia en Burdeos, donde pasó tranquilamente sus últimos días. Sólo un año antes de morir hizo una rápida excursión á Madrid, para obtener del rey licencia ilimitada ; y entonces hizo su retrato, existente en este museo (el de Madrid) el pintor de cámara don Vicente López. — Cultivó Goya diferentes ramos del arte, pero sobresalió principalmentee en el género profano, pintando las escenas de la vida real que pasaron por sus ojos al disolverse la antigua nacionalidad española, bajo el bochorroso reinado de Carlos IV, con una espontaneidad, una ironía y una viveza de expresión, nunca subrepujadas por otros pintores. Naturalista como Velásquez, fantástico como Ogarth, enérgico como Rembrandt, y delicado también á veces como Ticiano y Veronés, y aun como Watteau y Lancret, apareció este gran genio descollando entre los degenerados pintores de su tiempo como un gigante roble entre enfermizos arbustos, y como un misterioso y terrible profeta del arte del porvenir, puramente realista y destructor de toda convencional belleza. Sobresalió por lo tanto como pintor de retratos y como pintor de sucesos populares, y su pincel, vengador de la belleza moral, grandemente escarneada en su tiempo, ni perdona la mueca ni la caricatura para hacer odiosa y repugnante la figura del vicio, de la lascivia, de la codicia, de la hipocresía, de la ignorancia ; ni conoce lisonjas para los poderosos desprovistos de talentos y virtudes. Si la dama que le sirve de modelo es una Mesalina, si el valido á quien retrata no sostiene siquiera el paralelo con los Leicester y los Valenzuelas, no hay miedo de que la dama salga de su pincel simpática á los ojos de la gente honrada, ni que el privado obtenga de su mano atractivos que le adornen. Lo déforme ó ridículo de la naturaleza humana se clavaba en la retina de Goya como una saeta : podían pasar para él inadvertidas la verdad y la nobleza ; la fealdad física ó moral nunca. Por esta causa fueron poco felices las composiciones de asuntos religiosos y místicos que se comprometió á ejecutar algunas veces.

Pintó, en efecto, para la catedral de Toledo un prendimiento de Cristo en que lo menos apreciable es la figura del Salvador; para la iglesia de San Antonio de la Florida de Madrid la cúpula y los demas frescos que la adornan, en que los milagros del Santo aparecen tan familiarmente tratados como pudiera serlo un espectáculo de volatineros ambulantes y en que hay ángeles de ojos de fuego y cútis de camelia, pero ángeles que parecen hermosas meretrices; pintó así mismo según dejamos dicho algunos frescos en las cúpulas en la iglesia del Pilar de Zaragoza: y tanto en unas como en otras obras demostró paladinamente que no era su inspiración la historia sagrada ni la piadosa leyenda. No hay nada más frío y soso que los pasajes de la vida de San Francisco de Borja, que ejecutó para la catedral de Valencia, ni cosa más inadecuada que el carácter que dió á las Santas Justa y Rufina pintadas para la sacristía de la catedral de Sevilla. En cambio; que propiedad, que vida, que fecundidad de recursos se advierte en sus retratos! La *Familia de Carlos IV* existente en este museo, es una obra en que se reúnen todas las grandes dotes de Velásquez y de Rembrandt. La celebridad de Goya no procede solamente de sus finos y delicados tonos como fresquista; ni de sus cuadros al óleo ejecutados con la brillantez y lozania que pueden observarse en casi todos sus retrados; ni de sus cuadros de genero depositarios de una gran parte del caudal de su fecundísima vena, y en casi todos los cuales se advierte estar arrojado y extendido el color, ya con una mala brocha ya con el cuchillo, ya con la esponja, ya con la caña y también con la misma yema del dedo, que todos los procedimientos son buenos cuando es el verdadero genio quien los sugiere; lo que hace quizá á Goya son sus grabados al agua fuerte. Los frailes ociosos y pediguñeos, los eclesiásticos regalones, los intrigantes, los pleitistas, las mancebas de su tiempo, cayeron bajo la acerada punta de su sátira picante y mordaz, juntamente con los más encopetados y temidos personajes de

la estragada camarilla de María Luisa y de Godoy. No hay quien no tenga noticia de sus *Caprichos* y de su *Tauromaquia*, así como empiezan ya á hacerse populares también las interesantes series de los *Proverbios* y de los *Desastres de la guerra*, dados á luz por la Academia de San Fernando. Las cualidades que más recomiendan á Goya como pintor, desde que despojándose totalmente de la fria rutina de los Maellas y demás *manieristas* de su tiempo, consiguió crearse un estilo propio, son, aparte un enérgico sentimiento de la vida real y común, la sobriedad de las tintas y un grande acierto en la elección del diapason para sus cuadros: él, mejor que otro pintor alguno de los tiempos modernos, puede servir de ejemplo para demostrar en que consiste la cualidad de colorista, y como con muy escasos colores en la paleta, puede el pintor desarrollar una gran riqueza y una esplendorosa escala de tonos. Las obras más notables de Goya como fresquista son las que ejecutó en la iglesia del Pilar de Zaragoza, en San Antonio de la Florida de Madrid y en el palacio del Almirantazgo; como pintor de historia al óleo, las que hizo para San Francisco el Grande y San Antonio Abad; como pintor de retratos todas sus obras son dignas de ologio. »

Á la escuela de Madrid pertenecen también: Pantoja de la Cruz, Carducho, Antonio Pereda, Francisco Collantes, Juan Carreño y Antonio Arias.

Época presente.

El arte español que con Goya, y durante un cuarto de siglo, había encontrado la brillantez y la originalidad de otro tiempo, se eclipsó y desapareció de nuevo al mismo tiempo que el gran artista.

Por espacio de medio siglo durmió la pintura española; pero en el presente los nombres de Fortuny, Zamacois, Rosales, Casado del Alisal, Gisbert, Domingo y Marqués,

Pradilla, Moreno Carbonero, Plasencia y tantos otros la colocan en primer lugar y dará á España nuevos timbres de gloria.

XXVI

EL SIGLO XVII EN FRANCIA, ANTES DE LUIS XIV

Significación de Francia en Europa en el siglo XVII.

En el siglo XVII, la Francia representa un papel preponderante en Europa. Bajo Enrique IV echa las bases de su poderío; bajo Luis XIII, Richelieu hace sobreponerse en el interior el poder del rey á las turbulencias de los grandes y á las revueltas de los protestantes y en el exterior á la preponderancia de la casa de Austria. Los tratados de Wesfalia y de los Pirineos consagran la superioridad europea de Francia y bajo Luis XIV, se eleva hasta el punto de intentar conquistas que son preparadas por las victorias de Turena y de Condé. Á favor de este estado de cosas, el monarca agrupa enderredor de su trono á los señores sometidos y los trasforma en cortesanos: en medio de los placeres, una sociedad refinada estudia el corazón humano para mejor ponerle al servicio de sus intrigas; inventa ó restablece un ceremonial y un conjunto de reglas que satisfacen su vanidad y fijan las gerarquias; adquiere conciencia de la grandeza monárquica y traduce este sentimiento por una aspiración de nobleza en todas las cosas, que desarrolla la galantería, la pompa, el lujo y el buen gusto.

El espíritu clásico.

De allí nace el espíritu clásico. Se le podría definir como una costumbre de observar sobre todo el alma humana;

una tendencia á ordenar los pensamientos según un plan y unas proporciones prescritas por reglas teóricas; un respeto á lo que se tiene por tradicion antigua y es el espíritu francés con su claridad oratoria; y en fin, una preocupación de nobleza en las maneras y en el tono que es signo de un profundo sentimiento de superioridad.

Relación entre la literatura, el arte y los sentimientos de la sociedad.

La naturaleza y arte se combinan con la sociedad para presentar sus caracteres esenciales: autores de tragedias ó de comedias, novelistas, poetas de todos los géneros, prosistas de toda especie, se cuidan ante todo de observar los resortes del alma, como los moralistas ó los predicadores, y de ponerlos en juego. El Poussin da una lección cristiana, sobre la fragilidad de las cosas humanas, en sus *Pastores de la Arcadia*, y Lesueur persigue en sus personajes, ante todo, las diversas expresiones de los sentimientos. En este tiempo nace el duque que hará de la observación de las almas de los cortesanos, las delicias de su vida y al que la muerte de un rey ofrecerá ancho campo para los más picantes y deliciosos descubrimientos en el alma de los diferentes señores. El siglo de las tres unidades de Aristóteles y del Arte Poética imitada de Horacio, es el de la concentración administrativa, de todos los órganos de un país, en una sola mano, el siglo de la etiqueta y de las preocupaciones y también el siglo en que Perrault coloca la serie de columnas corintias del Louvre; Mansart desarrolla la pomposa y grave fachada de Versalles y Le Nôtre dibuja á compás los jardines y corta los árboles en forma de bóveda de palacio.

Bajo este rey, que se descubría por galantería hasta delante de una doncella de labor, sin abandonar jamás su aire de solemnidad, y que se pasaba la vida sobre el trono en ceremonias oficiales, se compuso una tragedia que trasformó el Aquiles de Homero en un príncipe de la san-

Pradilla, Moreno Carbonero, Plasencia y tantos otros la colocan en primer lugar y dará á España nuevos timbres de gloria.

XXVI

EL SIGLO XVII EN FRANCIA, ANTES DE LUIS XIV

Significación de Francia en Europa en el siglo XVII.

En el siglo XVII, la Francia representa un papel preponderante en Europa. Bajo Enrique IV echa las bases de su poderío; bajo Luis XIII, Richelieu hace sobreponerse en el interior el poder del rey á las turbulencias de los grandes y á las revueltas de los protestantes y en el exterior á la preponderancia de la casa de Austria. Los tratados de Wesfalia y de los Pirineos consagran la superioridad europea de Francia y bajo Luis XIV, se eleva hasta el punto de intentar conquistas que son preparadas por las victorias de Turena y de Condé. Á favor de este estado de cosas, el monarca agrupa enderredor de su trono á los señores sometidos y los trasforma en cortesanos: en medio de los placeres, una sociedad refinada estudia el corazón humano para mejor ponerle al servicio de sus intrigas; inventa ó restablece un ceremonial y un conjunto de reglas que satisfacen su vanidad y fijan las gerarquias; adquiere conciencia de la grandeza monárquica y traduce este sentimiento por una aspiración de nobleza en todas las cosas, que desarrolla la galantería, la pompa, el lujo y el buen gusto.

El espíritu clásico.

De allí nace el espíritu clásico. Se le podría definir como una costumbre de observar sobre todo el alma humana;

una tendencia á ordenar los pensamientos según un plan y unas proporciones prescritas por reglas teóricas; un respeto á lo que se tiene por tradicion antigua y es el espíritu francés con su claridad oratoria; y en fin, una preocupación de nobleza en las maneras y en el tono que es signo de un profundo sentimiento de superioridad.

Relación entre la literatura, el arte y los sentimientos de la sociedad.

La naturaleza y arte se combinan con la sociedad para presentar sus caracteres esenciales: autores de tragedias ó de comedias, novelistas, poetas de todos los géneros, prosistas de toda especie, se cuidan ante todo de observar los resortes del alma, como los moralistas ó los predicadores, y de ponerlos en juego. El Poussin da una lección cristiana, sobre la fragilidad de las cosas humanas, en sus *Pastores de la Arcadia*, y Lesueur persigue en sus personajes, ante todo, las diversas expresiones de los sentimientos. En este tiempo nace el duque que hará de la observación de las almas de los cortesanos, las delicias de su vida y al que la muerte de un rey ofrecerá ancho campo para los más picantes y deliciosos descubrimientos en el alma de los diferentes señores. El siglo de las tres unidades de Aristóteles y del Arte Poética imitada de Horacio, es el de la concentración administrativa, de todos los órganos de un país, en una sola mano, el siglo de la etiqueta y de las preocupaciones y también el siglo en que Perrault coloca la serie de columnas corintias del Louvre; Mansart desarrolla la pomposa y grave fachada de Versalles y Le Nôtre dibuja á compás los jardines y corta los árboles en forma de bóveda de palacio.

Bajo este rey, que se descubría por galantería hasta delante de una doncella de labor, sin abandonar jamás su aire de solemnidad, y que se pasaba la vida sobre el trono en ceremonias oficiales, se compuso una tragedia que trasformó el Aquiles de Homero en un príncipe de la san-

gre dedicado á perseguir damas, impetuoso aunque político, y que sabía vivir. Se propagó un arte consagrado á registrar en grandes lienzos las liberalidades y las virtudes del monarca ó á adular su vanidad con alegorías mitológicas. Aquel fué el tiempo de la ópera de Quinault, de la Academia de las Incripciones y de los Lebrun de Versailles.

Esta fuerte unidad del arte en el siglo XVII estuvo sostenida por la fuerte protección de los príncipes y por la dirección que ellos le imprimieron. El arte presenta en esta época un marcado carácter oficial : Rubens pinta y se echa á perder para María de Médicis ; los poetas trágicos, hasta el mismo independiente Le Poussin, trabajan para Richelieu ; Lafontaine versifica para Fouquet : todos los artistas, hasta el receloso Puget, trabajan para Luis XIV.

El siglo XVII antes de Luis XIV.

Pero esta unidad no compromete la variedad, la original independencia de los talentos en tiempo de Luis XIII ; las artes no se proponen fines de adulación ó de servil imitación en favor de la monarquía, sino que guardan algo de la aspereza del siglo XVI ; Rotrou, Corneille y Pascal son de la generación de Poussin y de Lesueur. En este momento, mejores pintores van á Italia y se quedan allí, excepto Lesueur, pero su originalidad francesa está formada y no se altera por esa expatriación.

Nicolás Poussin (1593-1665).

Nicolás Poussin adoptó, lejos de la corte cuyas intrigas le desagradaban, una vida tranquila, rodeada de respeto y de amistad, gracias á su carácter elevado y á la bondad de su alma. Sus cuadros son la imagen de su espíritu. El *Diógenes arrojando su escudilla*, es una de las más grandes páginas que escribió aquel pensador.

En primer término, un hombre se inclina sobre un



Diógenes. — Poussin.

arroyo de agua clara y bebe en el hueco de la mano. Diógenes, de pie, le mira y tira la escudilla con la cual se

disponía á coger agua. Ha comprendido que la escudilla le era innecesaria y que no había llegado todavía al último grado de sencillez en sus costumbres, por lo cual toma ejemplo del mendigo. Está ampliamente vestido con una túnica : su frente ancha y desnuda se inclina con atención pensativa sobre el bebedor : está miserable, pero guarda en su porte la propiedad y la nobleza. En segundo término una pradera muestra á la derecha su sendero con sinuosidades regulares y anchas ; á la izquierda un macizo de zarzales pintados con colores sombríos : de entre ellos, surgen algunos árboles cuyo tronco y follaje negros se destacan sobre la claridad posterior.

Allí un río pacífico y de superficie límpida como la de un espejo : sobre sus orillas las manchas blancas de un rebaño de carneros y un pastor que, inclinado sobre el agua, parece contemplar la belleza de las ondas. Sobre las colinas que se pierdan á lo lejos, otras manchas blancas, que son bañistas que se regocijan en el agua y se echan muellamente en ella ó bien se apoyan en tierra con los codos, hablando amigablemente. Algunos árboles dispuestos sin confusión elevan sus redondas copas y extienden sus brazos sin desorden. Más lejos, allá, donde el cielo refleja en el agua su blanca palidez, dos estatuas de mármol blanco, tan blancas como los carneros y como el cuerpo de los bañistas, se miran en las ondas. Á la izquierda la ribera escarpada termina en una plataforma coronada de altos edificios que desenvuelven el esplendor de sus frontones y la grandeza de sus líneas arquitectónicas. Toda esta serenidad de las aguas ; todo este brillo de los mármoles desciende á la tierra desde las alturas de un cielo lleno de rayos de sol, bañado por la luz y rutilante de alegría pacífica. De todas partes se desprende una impresión de felicidad, de nobleza, de sabiduría y, en una palabra, de grandeza, que expresan con la misma intensidad en sus diferentes lenguajes, aquel filósofo soñador, aquel pastor apoyado en su cayada, aquel cristal de las aguas, aquellos

templos griegos, aquellos macizos de follaje, aquellas insondables y serenas profundidades del cielo en el horizonte.

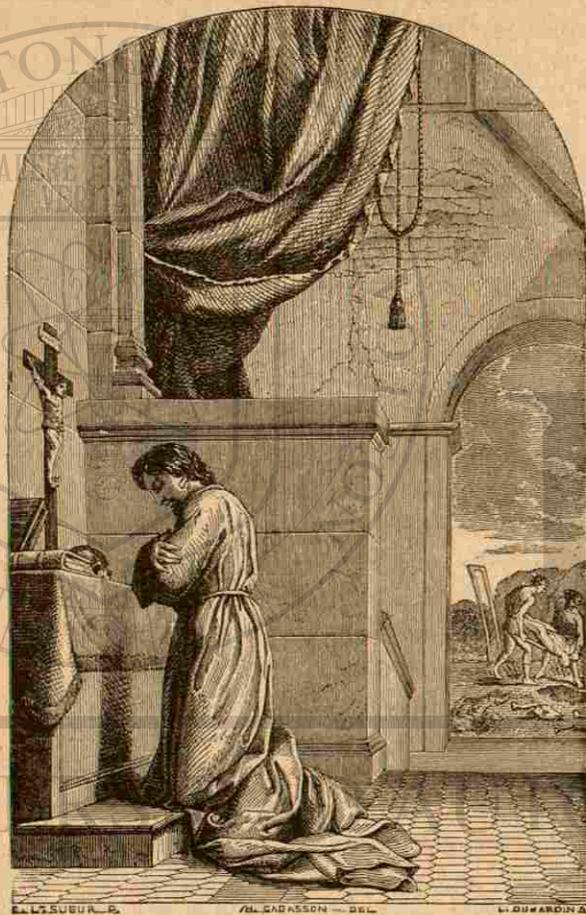
Como Ruysdael, Poussin llena su paisaje con los sentimientos de su alma, pero al contrario que el gran holandés, el francés coordina en un conjunto ficticio elementos arrancados por él de diversas partes de la naturaleza ; corrige los árboles y las aguas que ajusta á su propio espíritu y deja el cuidado de desprender la lección contenida en su paisaje á un grupo humano. Su pensamiento reina en absoluto sobre la naturaleza y es en ella legislador.

El Lorrain (1600-1678).

El Lorrain que, como él, vivía en Italia, comprendió el paisaje de un modo muy diferente. Es el pintor de la luz y del sol extendido sobre las cosas. En sus cuadros hace suceder la sombra á la claridad, de manera que se hacen valer la una á la otra ; los primeros planos, negros ; los segundos, alumbrados ; los terceros, sombríos ; los cuartos, brillantes ; los quintos, todavía, ennegrecidos, y los siguientes bañados en luz hasta que al fin los últimos se desvanecen en los esplendores del horizonte que absorben sus contornos y los confunden en su brillo. Los rayos alumbran las yerbas, las astas de los ciervos, las copas de los árboles y las cimas de las florestas, permitiendo así al pintor dejar á la sombra implantarse en tal ó cual macizo que debe servir de descanso. En fin, la naturaleza de los árboles está observada y reproducida con la sinceridad de un amigo respetuoso, con potencia de gigante, con la fluidez de los habitantes de la ribera, con la robustez de los que habitan en el fondo de los valles, con el porte vigoroso de los que frecuentan los bosques, y hasta con la vivaz pequeñez de las yerbas.

Lesueur (1617-1655).

Lesueur fué el único, entre sus poderosos rivales, que no vió jamás la Italia y mostró lo que podía el genio francés



San Bruno orando. — Lesueur.

en este momento de la historia. El pintor de la Vida de San Bruno es por excelencia el artista del candor en la fé, de la sencillez del corazón, de la ternura del alma y de la sua-

vidad angelical. Mirando su Anunciación, quedaréis asombrados de ver con que pocos recursos ha sabido expresar tantos sentimientos bellos; comprenderéis el sentido moral de una línea ascendente, repetida y dulcemente inclinada; la persuasiva elocuencia de una actitud de humildad y, sobre todo, la conveniencia suprema y el conmovedor lenguaje de los colores menos brillantes y de las tintas mas comunes, cuando se funden en una discreta armonía con los sentimientos y los gestos.

Si queréis hacer justicia á su observación del corazón humano, poneos delante del cuadro de San Pablo, predicando en Efeso, y examinad la inspiración, en la actitud, en la vista y en los cabellos del apóstol, la docilidad, en el oyente que escribe, la penetración en el que levanta la mano detrás del predicador, las piadosas resoluciones en el que junta las manos, el inefable ardor y la embriaguez del néofito en el que se arrodilla delante del santo, la cólera contra los errores paganos, en el hombre que rompe violentamente su libro, el ardor menos violento, pero mas práctico, en el viejo cargado de libros que se adelanta temblando hacia el fuego; el fervor de celo servil, en el esclavo que activa el fuego bajo los papeles. Proseguid esta revista con las demás figuras y deduciréis que Lesueur fué un pintor psicólogo, hábil en observar las formas variadas en que se expresa un mismo sentimiento, segun la edad, la condición y el carácter.

XXVII

EL SIGLO XVII BAJO LUIS XIV 1

Louis XIV

Cuando Luis XIV subió al trono llevó con él gustos de

(1) Gaillardin : Luis XIV.

grandeza, de galantería y, sobre todo, una necesidad de reglamentar y de dominar que se hizo extensiva á las artes, regimentándolas, por decirlo así, bajo las órdenes de su superintendente artístico, de Lebrun. Aquel rey enseñó á los jefes de los Estados lo que puede proporcionar de riqueza y de medianía, de monotonía y de permanencia, un protector que no se contenta con recompensar y quiere inspirar y dirigir. Dió en Francia el primer ejemplo, pero no el último, de la debilidad inevitable de todo arte del Estado.

El monarca, para satisfacer su amor á la magnificencia, construía sin cesar y adornaba de una manera digna de la opinión que tenía de sí mismo, palacios y castillos en todos los sitios: los rodeaba de jardines que poblaba de estatuas: arquitectos, pintores y escultores, á pesar de su número y de su celo, no bastaban apenas para los caprichos reales. El más vasto de aquellos palacios y también el más característico es el de Versalles.

Versalles.

Se ha criticado en el palacio de Versalles la uniformidad de la construcción exterior. Aquel cuerpo de edificio cuadrado y sus dos largas alas de una arquitectura estrecha, sin contraste y sin oposición, se confunden viéndolas desde alguna distancia y parecen no formar más que un largo y monótono muro. Tenía además en el interior una disposición torpe de departamentos que perjudicaba las comunicaciones. Á pesar de este defecto, la riqueza de las decoraciones, multiplicadas en el interior por el arquitecto Mansart, y por fuera, en los jardines, aquel pueblo de estatuas, aquella mezcla de jardincillos, de estanques, de bosques alineados ó escalonados con tan hábil diversidad, le hacían, en su conjunto, el primer palacio del mundo. Los techos tenían también una magnificencia desconocida hasta entonces: los adornos de plomo que los coronaban

eran dorados, y en las fiestas, como en la del nacimiento del duque de Borgoña, resplandecían con el fuego de las iluminaciones. El rey habitó este palacio desde 1682, y allí exhibía su poder ante los embajadores, recibéndolos cubierto de pedrería y sentado en un trono de plata maciza.

Á cada momento, en los jardines, cambiaba por amor al progreso, las fuentes, las estatuas y los monumentos de mármol, disponiendo sin resistencia y sin ajuste, de los artistas y de las rentas. Al subir á sus habitaciones y atravesar las galerías, pasaba por enmedio de su gloria, expuesta y clasificada por hazañas guerreras ó políticas, en las pinturas de Lebrun.

La gran galería tiene 40 toseas de largo y 36 pies de anchura. En ella estaban expuestos en nueve grandes cuadros y en otros doce, obra de Lebrun solo, todas las maravillas de los diez y ocho primeros años del reinado, desde el día en que el joven monarca había tomado el gobierno del Estado hasta la paz de Nimega.

El que junto á esto las diez y siete arcadas de espejos, enfrente de las diez y siete ventanas y las pilastras de mármol y las arcadas, comprenderá la admiración de los contemporáneos hacia esta magnificencia, superior á todas las de Europa.

« No hay nada igual á la belleza de la galería de Versalles, escribe Sévigné; esta especie de belleza real es única en el mundo (1). »

Girardón (1628-1715).

Los jardines, las alamedas y los bosques arreglados á un plan grandioso, con una simetría geométrica y en forma de arquitectura viviente, por el talento de Le Nôtre estaban poblados de estatuas de Girardón y de Puget. El

(1) Gaillardin: *Luis XIV.*

primero esculpió el grupo de Apolo servido por las ninfas, cuyo efecto decorativo es magnífico. El dios, magestuoso, sentado sobre una roca, tiende magestuosamente el brazo á una ninfa que, con respeto, vierte agua sobre su mano, en tanto que otra enjuga sus espaldas con mano cariñosa : otras dos, arrodilladas á izquierda y derecha, le prestan los cuidados que exige la pierna, tendida con descuido y casi con grandeza hacia las dos sirvientas. Este grupo, completado por otras dos figuras secundarias, está compuesto con exactitud, las líneas de los cuerpos no se contrarían unas á otras, y no se confunden : se hacen notar por el contraste y se destacan por el aislamiento. Aquel dios tan graciosamente sentado sobre el trono, recuerda á todos por su grandeza al dueño del palacio y aquella diligencia, aquella nobleza en el servilismo de las ninfas era una imagen de la corte.

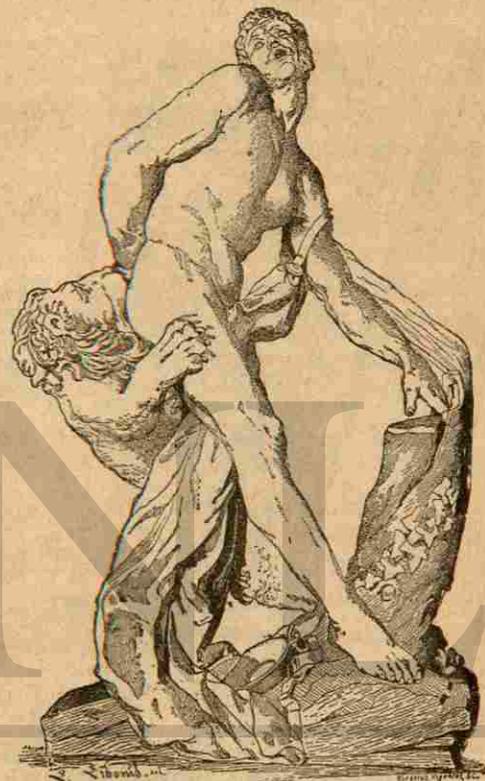
Puget (1622-1694).

Puget contribuyó á la decoración, con su Milón de Crotona, que está hoy en el Louvre. En este escultor pueden verse manifestados, con brillo propio, algunos caracteres de la escultura francesa. El poderoso atleta ha tratado de entreabrir un tronco de encina; su mano, cogida, está presa como con un torno : un león se ha deslizado por detrás, le ha asaltado y le muerde en los riñones hundiendo sus garras en el muslo y evitando el ataque del brazo derecho. Milón, necesariamente atraído hacia atrás por el león, encoge las piernas con violencia y los músculos que están encima de la rodilla se contraen con el esfuerzo : su torso está retorcido por el dolor; su espalda se repliega por el sufrimiento; su cabeza vuelta hacia atrás grita en vano y su cuello se hincha. La potencia dramática de la expresión arrancó á la reina María Teresa, cuando se descubrió el mármol delante de ella, esta exclamación : « ¡ Ah pobre hombre ! »

La robusta musculatura del atleta está estudiada con exactitud, por ejemplo, en las rodillas : con facilidad de cincel que hace el trabajo como coloreado, como, por ejemplo, en el brazo izquierdo. Estas cualidades en su arte justifican estas palabras de Puget :

« El mármol tiembla delante de mí. »

Los contornos, expresivos por el dolor que experimentan, están perjudicados, desgraciadamente, por los ropajes amplios que, detrás de las piernas de Milón, sirven de apoyo al mármol. Esta estatua contiene el germen ó el desarrollo de todos los caracteres del talento de Puget : la grandeza por la fuerza más bien que por la nobleza; la violencia dramática, verbo del escultor,



Milón de Crotona. — Puget.

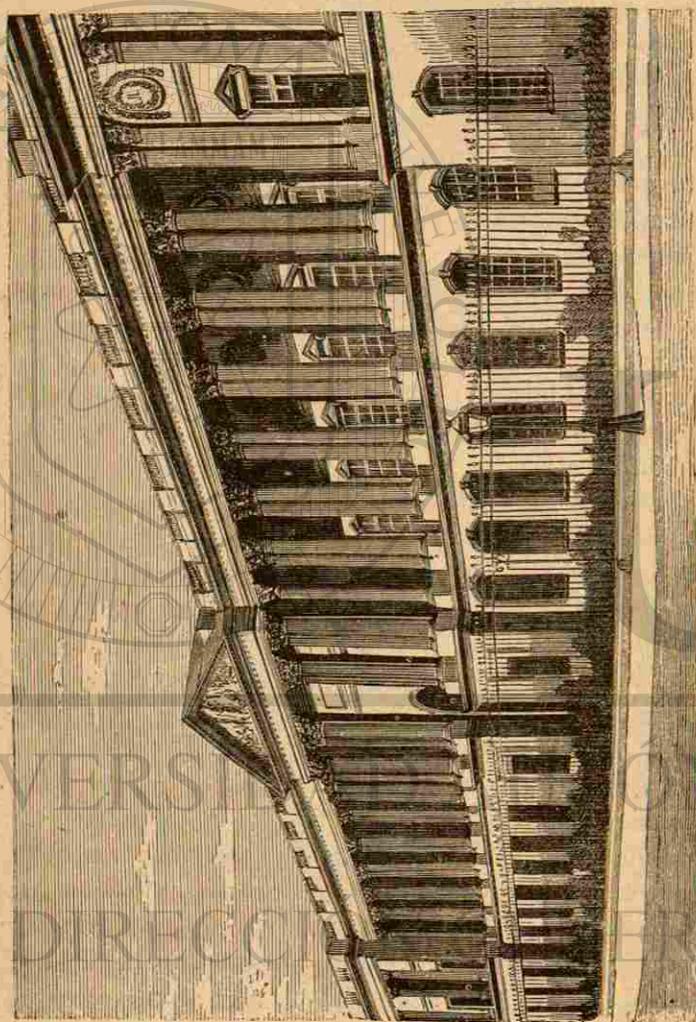
and the median care of the line and of the ponderation. Añadid que Puget buscó en el bajo relieve las cualidades pictóricas de la perspectiva y del gran número de personajes y que se sustrajo de este modo de lo antiguo, si no de lo verdadero.

Nunca quiso someterse á la subordinación de Lebrun, investido por Luis XIV de una especie de jefatura sobre

las bellas artes. Por eso vivió lejos de la corte y murió casi en el olvido.

Claudio Perrault (1613-1680).

Si de Versalles se va á París, se ve que el monumento



Colonnata del Louvre. — Perrault.

que honra más á Luis XIV es, á más de los Inválidos,

obra maestra de Mansart, la columnata del Louvre obra de Claudio Perrault. Está frente á la iglesia de San Germán de Auxerrois y se compone de 52 columnas y pilares, de orden corintio, acoplados de dos en dos. En el piso bajo una desnudez voluntaria, y en el primer piso, sobre esta base severa y elevada, se desarrollan las columnas sobre una fachada de más de 160 metros y con una altura de 27. Tres antecuerpos, uno en medio y los otros dos en las alas interrumpen solamente la línea de la fachada, sin detener el desarrollo. La impresión de grandeza producida por este acoplamiento vigoroso de columnas y por la repetición por 24 veces de aquellos soportes dispuestos en la misma fila, se apodera de los ojos y del espíritu con tanta más fuerza, cuanto que la desnudez de la parte baja avalora la gracia corintia y la profundidad de las estrías. Parece que la imaginación del arquitecto ha sido inspirada por una reminiscencia ó una imitación voluntaria de las cariátides del Erectión, colocadas también sobre un alto basamento. Nobleza, atemperada por la gracia; tal es el sentido de esta obra en la cual los recuerdos antiguos están interpretados libremente por un genio francés y clásico.

Cuando se quiere formar idea del conjunto del arte francés en el siglo XVII, se puede dejar el espíritu bajo la impresión última de este monumento.

XXVIII

EL SIGLO XVIII (1)

Nuevas tendencias.

El siglo XVIII reacciona con violencia contra las costumbres del reinado de Luis XIV. Cuando murió el Gran

(1) Véanse los estudios de los hermanos Goncourt sobre el arte en el siglo XVIII.

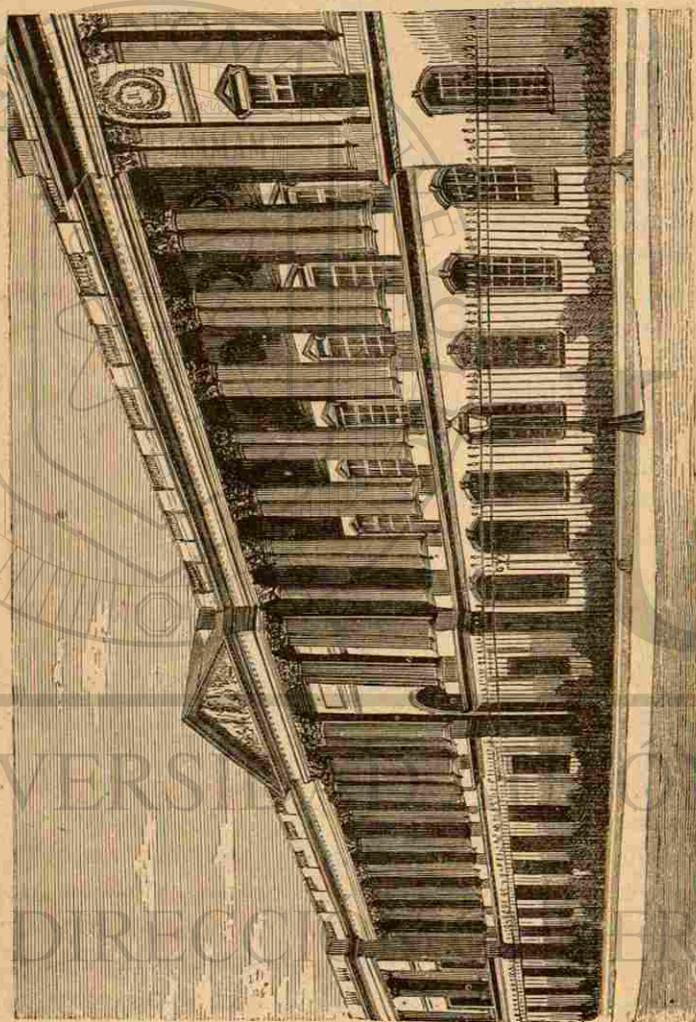


BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO

las bellas artes. Por eso vivió lejos de la corte y murió casi en el olvido.

Claudio Perrault (1613-1680).

Si de Versalles se va á París, se ve que el monumento



Colonnata del Louvre. — Perrault.

que honra más á Luis XIV es, á más de los Inválidos,

obra maestra de Mansart, la columnata del Louvre obra de Claudio Perrault. Está frente á la iglesia de San Germán de Auxerrois y se compone de 52 columnas y pilares, de orden corintio, acoplados de dos en dos. En el piso bajo una desnudez voluntaria, y en el primer piso, sobre esta base severa y elevada, se desarrollan las columnas sobre una fachada de más de 160 metros y con una altura de 27. Tres antecuerpos, uno en medio y los otros dos en las alas interrumpen solamente la línea de la fachada, sin detener el desarrollo. La impresión de grandeza producida por este acoplamiento vigoroso de columnas y por la repetición por 24 veces de aquellos soportes dispuestos en la misma fila, se apodera de los ojos y del espíritu con tanta más fuerza, cuanto que la desnudez de la parte baja avalora la gracia corintia y la profundidad de las estrías. Parece que la imaginación del arquitecto ha sido inspirada por una reminiscencia ó una imitación voluntaria de las cariátides del Erectión, colocadas también sobre un alto basamento. Nobleza, atemperada por la gracia; tal es el sentido de esta obra en la cual los recuerdos antiguos están interpretados libremente por un genio francés y clásico.

Cuando se quiere formar idea del conjunto del arte francés en el siglo XVII, se puede dejar el espíritu bajo la impresión última de este monumento.

XXVIII

EL SIGLO XVIII (1)

Nuevas tendencias.

El siglo XVIII reacciona con violencia contra las costumbres del reinado de Luis XIV. Cuando murió el Gran

(1) Véanse los estudios de los hermanos Goncourt sobre el arte en el siglo XVIII.



BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO

Rey, la alegría era tan general que los cantos populares le siguieron al sepulcro. El desarreglo de las costumbres estalló sin reserva y se hizo un honor de la desvergüenza en la licencia y en el escándalo. Estos vicios se desarrollaron por la restauración de las fortunas en tiempo de la Regencia y por el ejemplo de los príncipes y del rey, pero la grosería en el tono y la vulgaridad en las maneras, parecían haber invadido solamente á la Regencia. Pronto el ingenio, la finura y el buen tono recobraron sus derechos sobre la sociedad francesa, derechos solamente oscurecidos durante algunos años y en el círculo de algunas personalidades.

La afición al bienestar, á las comodidades y hasta al lujo se extendieron desde ese momento. Aquel fué el siglo de los *hoteles* distribuidos con habilidad para proporcionar á los dueños libertad, aislamiento y comodidad. Entonces la decoración y el mueblaje adoptan las sinuosidades de la línea curva, evitando la seriedad de la línea recta y multiplicando los adornos de su estilo *grutesco* (1).

El gusto que nació de esta galantería y de este lujo procuró embellecer, refinar y prodigar los motivos de decoración. Se formó, no en la corte, sino en la ciudad, en el mundo galante y de las letras, y adquirió conciencia de sí mismo y de su fuerza por la aparición de los salones, á los que periódicamente iban los artistas á solicitar los sufragios de ese buen gusto.

Watteau (1684-1721).

El más poético y el más delicado entre los pintores de la galantería exquisita del naciente siglo XVIII, es Antonio Watteau; y su obra maestra en ese género es el *Embarque para Citera*, que está en el Louvre.

La composición es variada y sigue una ley de gradación.

(1) *Rocaille*, pintura ú obra hecha de piedrecitas y conchas (N. del T.).

en el cual la poesía transfigura los gustos y la sociedad del siglo XVIII en su comienzo.

Boucher (1703-1770).

Boucher parece, después de Watteau, débil y pálido, pero colocad sus cuadros en un salón del siglo XVIII, en medio de los muebles y de los accesorios de aquel tiempo, rodeados de conchas de los atributos del amor sobre los muebles; de las florecillas de la decoración; de listas blancas y doradas en los bordados; y percibiréis cuanto debían contribuir al brillo de la ornamentación las carnes rosadas y mórbidas de las figuras de Boucher. Describió escenas míticas, pero sus dioses no son los de Homero, sino que están calcados en los del espiritual y muelle Ovidio. Cuidó mucho las pastorales, pero sus pastores encintados son señores que juegan con el cayado y sus pastoras, damas que se han disfrazado para divertir su ocio y despertar de su fastidio. Fué el favorito de M^{me} de Pompadour. « Este hombre lo tiene todo, decía de él Diderot, menos la verdad. »

Houdón (1741-1828).

La escultura cuenta con un gran nombre, Houdón, el exacto y profundo retratista que esculpió la estatua de Voltaire de la Comedia francesa. En aquella cara enflaquecida se descubre la frente ancha del sabio, la vista fatigada del trabajador, la mirada sonriente del satírico, las fosas nasales dilatadas del narrador, el labio superior fino y mordaz y el labio inferior y la mandíbula del publicista sarcástico; y en el conjunto y en aquel peinado sacerdotal de la cabellera, la extraña majestad del patriarca de Ferney.

Si han faltado al arte del siglo XVIII las cualidades que adornan al siglo XVII y al XIX, la culpa es de las costumbres y de la sociedad: el arte ha llenado dignamente

la sola misión que le fué posible; la de satisfacer con talento los gustos y el espíritu contemporáneos.



XXIX

BIBLIOTECA PUBLICA DEL ESTADO

LA REVOLUCIÓN Y EL IMPERIO

Modificaciones en las ideas hacia el fin del siglo XVIII.

La sociedad del siglo XVIII dejó desde 1750 de hacer alarde de galantería y de disfrazar la realidad, para dejarse llevar de un gran ardor por la naturaleza bajo todas las formas que ella le atribuía; la rusticidad, la simplicidad, la virtud de las primeras edades. Lloró las desdichas de la suerte, se hizo sensible y se pasmó ante los cuadros de Greuze, en los que el padre de una familia de aldeanos comenta la Biblia, rodeado de los suyos, ó un viejo pronuncia contra su hijo la maldición paternal más terrible que el trueno. Todo esto no era de extrañar en una sociedad que participaba de ese énfasis y de esa afición á virtudes dudosas.

El clasicismo. — David (1748-1825).

Al poco tiempo, una escuela nueva volvió la vista hacia la antigüedad clásica, mucho tiempo hacia olvidada. Su jefe fué David en los años que precedieron á la Revolución. Los revolucionarios se proponían, en el candor sublime de su fé, á las repúblicas antiguas, sus costumbres, su política, sus maximas, sus trajes. David que participaba de esa tendencia, profesó y practicó un principio de naturaleza, á gusto de sus contemporáneos pero capaz de

matar el arte. Los antiguos encontraron un tipo de belleza física y un género de tranquila expresión que son definitivos, apropiados á todos los pueblos de todos los tiempos y que, en una palabra, realizan la perfección absoluta é inmutable. Basta para igualarlos copiarlos respetuosamente. Como consecuencia, David pintó « *El juramento de los Horacios* » y el « *Robo de las sabinas* » academias cuyo dibujo es perfecto y que son desde entonces modelos escolares; pero aquellos miembros no estan copiados de la naturaleza; tienen el frío de lo inanimado; estan muertos. Aquellos gestos acompasados y aquellas actitudes rígidas, en su turbulencia estudiada, no nos muestran ni la serenidad de los griegos, ni la emoción de los modernos. Y lo peor es que sus desnudeces coquetas y algunas veces lujuriosas, no tienen la sencillez de los antiguos y no responden á las teorías del maestro.

Pero David estaba dotado de cualidades de primer orden. Tenía firmeza en el dibujo, vigor en la observación, y cuando, á pesar de sus teorías de escuela, se vió precisado á interpretar la naturaleza en su realidad contemporánea, demostró que hubiera podido igualar á los mejores. Enseñó también, llevado por su temperamento, que las grandes escenas de la vida moderna podían dar tema para cuadros muy bellos.

El retrato de M^{me} Recamier, la soberana de la moda antigua, es curioso en ese concepto. Está reclinada en un lecho de estilo antiguo; apoyados los brazos en los almohadones, vestida con una falda blanca y los piés desnudos. La sala está sin muebles, y en aquella habitacion vacía, sobre aquel muro desnudo, se destacan y brillan el cuello y la cabeza de la joven como una flor de gracia refinada por su sencillez.

El gran cuadro de la Coronación, hoy en el Louvre, reproduce con la fidelidad de un proceso verbal la ceremonia del 2 de Diciembre de 1804 en Nuestra Señora. Napoleón coge la corona que el Gran Duque de Berg lleva sobre un

almohadón de terciopelo y la coloca sobre la cabeza de Josefina, que está de rodillas delante de él, vestida con un traje blanco y un manto carmesi.

« Todas las figuras son retratos y David mismo está representado de pie en una tribuna pintando en unas tablas. Algunos de esos retratos son admirables y especialmente el del Papa y el de su Legado el cardenal Caprara. La composición del cuadro, la distribución de las figuras, agrupadas en un orden muy bello en planos sucesivos, está inspirada por un sentimiento en el que dominan la sabiduría y la solemnidad. La disciplina es absoluta. Hay que admirar el valor, la paciencia con que el artista ha cubierto ese vasto lienzo sin dar la menor muestra de cansancio. David estaba hecho sin duda para las obras de grande aliento, aunque no tanto como podían hacerlo creer las Sabinas y tanto cuadros helados, rebeldes al color y á la dulce vibración de la luz. Hay en el Sagrario ciertas partes en las que la seda blanca de los trages, la púrpura de los terciopelos y el oro bordado, forman un bello y harmónico concierto, tanto más, cuanto que el tono local no es jamás demasiado brillante y las claridades relativas de las caras se apagan convenientemente en la envoltura de las medias tintas transparentes (1). »

Gros (1771-1835).

Gros fué su discípulo y le mostró grande afición, pero no le imitó en sus gustos antiguos y marchó siempre por la vía que indican los cuadros del género del retrato de M^{me} Récamier y la Coronación. Por otra parte gustó del color luminoso y fresco que descubrió en los Rubens de Génova.

« La Partida de Luis XVIII, que está en Versalles, es una página histórica cuya significación es á la vez íntima

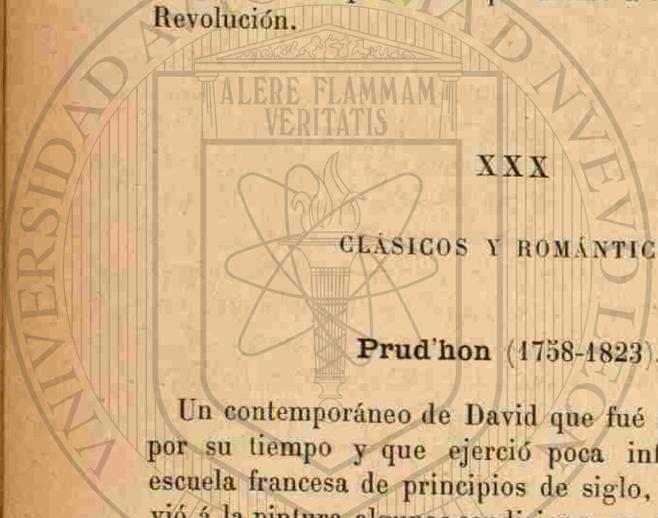
(1) P. Mantz : *Gaceta de las Bellas artes*, 1889.

y solemne. Napoleón ha dejado la isla de Elba, marcha sobre París y ya está en Fontainebleau. Es preciso huir. En la noche del 19 al 20 de marzo, Luis XVIII abandona las Tullerías acompañado por algunos fieles y por sus oficiales de servicio. Sale de su habitación y encuentra á dos guardias nacionales, de los que se despide. Luces discretas alumbran vagamente los corredores y las escaleras ; y el detalle y el conjunto dicen claramente que se trata de un drama. El efecto pictórico se acentúa por una especie de convención de realidad histórica en la que se demuestra el valor de Gros. En 1815, Luis XVIII tenía sesenta años, pero una obesidad precoz y enfermiza se había apoderado de él y el personaje, de cortas piernas, más que las elegantes desenvolturas de un Apolo lanzando sus flechas, presentaba las redondeces y las gorduras de un hidrópico dirigiéndose al hospital. Á más de esto, la cabeza de letrado, el perfil borbónico... y la amarga tristeza de un rey arrojado por un advenedizo. Gros, que tenía todas las audacias, no se detuvo ante ese conjunto de dificultades ; olvidó todo lo que había aprendido del arte antiguo, se decidió á no ocultar nada y puso de relieve el aspecto doloroso, así como la nota patológica que presentaba entonces el real personaje... Este no es el primer paso del arte moderno, porque en aquella fecha, el joven Gericault se había ya revelado por obras significativas ; pero es, entre las creaciones del tiempo, una en la que se afirma con más decisión la inquietud de las cosas nuevas... (1). »

Tal es, á grandes rasgos la pintura bajo la Revolución y el Imperio. Merece, por las cualidades de nobleza y de fuerza á que aspiraron sus dos maestros, la atención de los amantes del arte. Pero la falsedad de los sentimientos antiguos que la impregna hasta en numerosos lienzos de segundo orden, afea para nosotros esa escuela tan ambiciosa. Si las glorias del Imperio tuvieron pintores dignos

(1) Ibidem.

de ellas en David y Gros, asombra el ver que las grandezas de la Revolución no los tuvieron jamás, sobre todo en sus contemporáneos, durante esos quince años de tormenta, tan funestos para las artes de la paz. Es preciso recurrir á la generación siguiente para encontrar en la estatuaria un hombre capaz de cantar la embriaguez de los combates y el apostolado republicano que animó á los franceses de la Revolución.



XXX

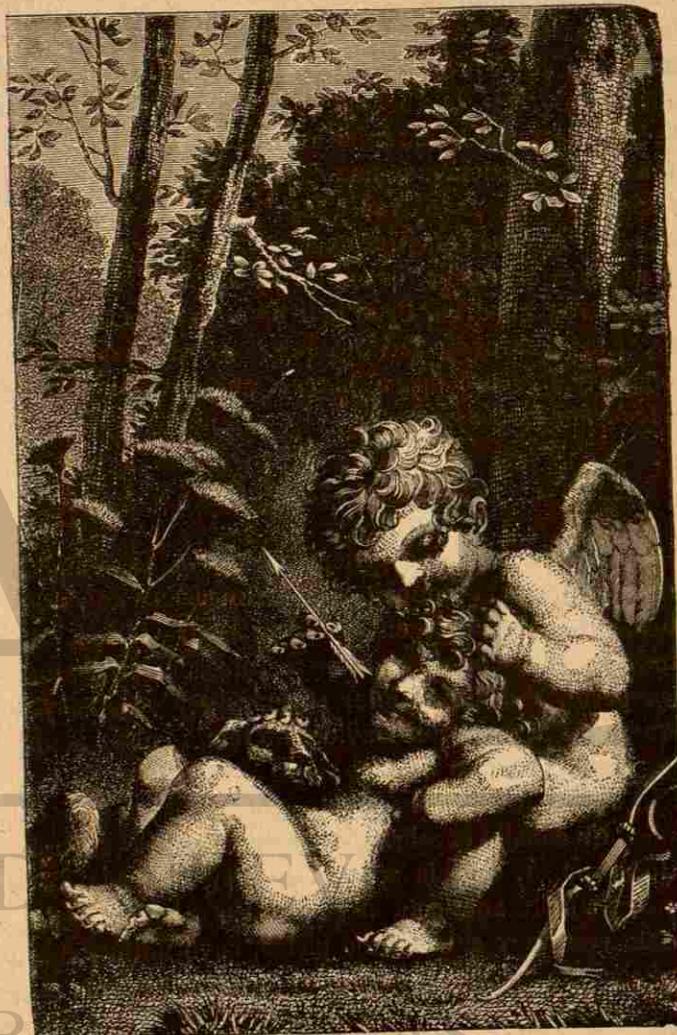
CLÁSICOS Y ROMÁNTICOS

Prud'hon (1758-1823).

Un contemporáneo de David que fué mal comprendido por su tiempo y que ejerció poca influencia sobre la escuela francesa de principios de siglo, Prud'hon, devolvió á la pintura algunas condiciones ya olvidadas. Se inspiró en el Corregio y en su blandura, supo pintar las carnes, descubrió el papel preponderante del azul en la luz que descende del cielo de día y de noche, bañó los contornos en la atmósfera, se cuidó poco de los detalles y del vigor de la musculatura y prefirió la delicadeza de las carnes y el modelado sumario de los miembros y de las grandes masas de luz y de sombra.

Una de sus obras maestras es la Justicia y la Venganza divina persiguiendo el Crimen. La escena se desarrolla de noche, á la luz de la luna, y el principal papel se desenvuelve en esta luz lunar. Un hombre acaba de dar de puñaladas á un semejante. La víctima, que es un joven con toda la gracia de los veinte años, está caído en el extremo del cuadro y su cabeza está en el primer término. La curva

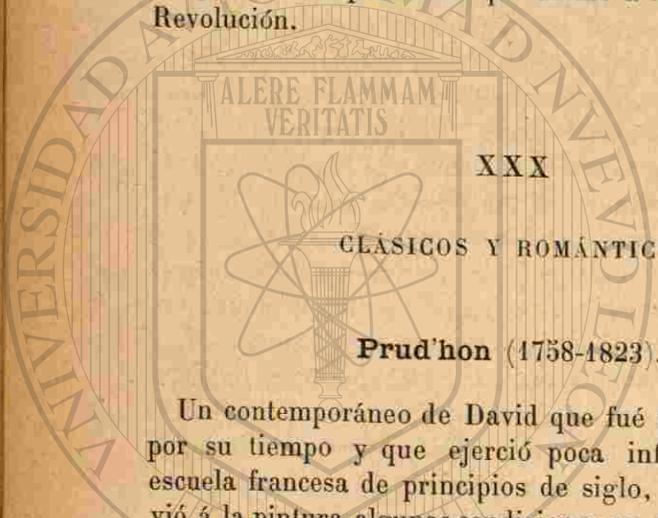
de su cuerpo está blandamente arqueada y su desnudez de cadáver está alumbrada de lleno por un rayo de luna



El amor. — Prud'hon.

que marca sobre ella palidez de la muerte. Ante la claridad de esta luz, testigo de su crimen, el criminal huye, encor-

de ellas en David y Gros, asombra el ver que las grandezas de la Revolución no los tuvieron jamás, sobre todo en sus contemporáneos, durante esos quince años de tormenta, tan funestos para las artes de la paz. Es preciso recurrir á la generación siguiente para encontrar en la estatuaria un hombre capaz de cantar la embriaguez de los combates y el apostolado republicano que animó á los franceses de la Revolución.



XXX

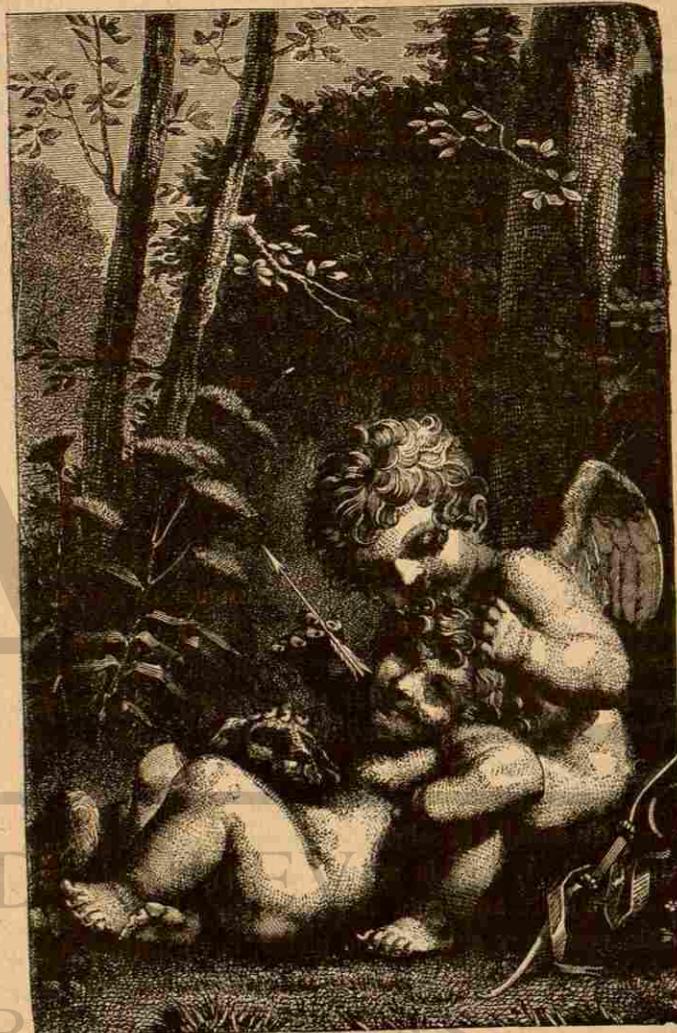
CLÁSICOS Y ROMÁNTICOS

Prud'hon (1758-1823).

Un contemporáneo de David que fué mal comprendido por su tiempo y que ejerció poca influencia sobre la escuela francesa de principios de siglo, Prud'hon, devolvió á la pintura algunas condiciones ya olvidadas. Se inspiró en el Corregio y en su blandura, supo pintar las carnes, descubrió el papel preponderante del azul en la luz que descende del cielo de día y de noche, bañó los contornos en la atmósfera, se cuidó poco de los detalles y del vigor de la musculatura y prefirió la delicadeza de las carnes y el modelado sumario de los miembros y de las grandes masas de luz y de sombra.

Una de sus obras maestras es la Justicia y la Venganza divina persiguiendo el Crimen. La escena se desarrolla de noche, á la luz de la luna, y el principal papel se desenvuelve en esta luz lunar. Un hombre acaba de dar de puñaladas á un semejante. La víctima, que es un joven con toda la gracia de los veinte años, está caído en el extremo del cuadro y su cabeza está en el primer término. La curva

de su cuerpo está blandamente arqueada y su desnudez de cadáver está alumbrada de lleno por un rayo de luna



El amor. — Prud'hon.

que marca sobre ella palidez de la muerte. Ante la claridad de esta luz, testigo de su crimen, el criminal huye, encor-

vando la espalda, doblando las rodillas, hundiéndose el puño en el seno, volviéndose para mirar, con el espanto de los remordimientos, aquel cadáver que resplandece en la noche. Su cara, que se dibuja en claroscuro, es una maravilla de expresión y de color. Pero huye en vano : dos divinidades, la Justicia y la Venganza, le han visto ya; se deslizan con rápido vuelo á través de los aires; una de ellas extiende su mano sobre la cabeza del criminal y sus dedos crispados van á cogerle violentamente por los cabellos. Apenas cometido el crimen, el castigo, suspendido ya sobre la cabeza del criminal, va á caer sobre él.

En otros cuadros, Prud'hon tuvo ocasión de mostrar mejor los tesoros de ternura que llenaban su corazón y la riqueza y frescura de su pincel; por ejemplo en *Psiquis robada por los Amores*.

Gericault (1790-1824).

Perteneciente á una generación nueva, Gericault trajo preocupaciones desconocidas de los maestros de su época. Se inspiró sobre todo en Rubens y se atrevió con los movimientos bruscos, los gestos heroicos, el arrebató. Por otra parte, consiguió pintar con más generosidad y más riqueza en la pasta que David y no temió cubrir abundantemente sus lienzos de material.

Su Oficial de Cazadores llama la atención por estas cualidades. Un caballo encabritado, cuyos músculos se contraen bajo el ginete, eriza la crin, echa al aire las patas delanteras y la ondulante cola al viento. Un caballero fastuosamente vestido y cubierto de pieles, cuyo uniforme brilla, que saca su sable y guarda un continente tranquilo en este galope desordenado; tales son las condiciones de esta primera obra de Géricault, obra que atrajo sobre él la atención y la reputación.

Su famoso cuadro *La balsa de la Medusa*, que es innecesario describir, le revela como cuidadoso de procurar el

efecto dramático, patético y de horror : el asunto, el momento, los diversos grupos, el tinte oscuro del conjunto, la violencia de los gestos; todo concurre á producir el efecto, aunque algunas veces por procedimientos melodramáticos.

Murió demasiado joven, treinta y cuatro años, para dar la medida de su talento; hubiera conocido á Delacroix y hubiera sido más capaz que nadie de recibir su influencia y de contribuir al brillo de la escuela romántica.

Clásicos y románticos.

En este momento, los románticos desplegaron violentamente su bandera revolucionaria. Hablaron en nombre de todos los sentimientos violentos del arte gótico, de las literaturas extranjeras, de Goethe, de Shakespeare, de las formas turbulentas, del calor del colorido, de la exuberancia de todas las cosas. Nada de reglas estrechas; nada de respeto ciego hacia la antigüedad. Seamos vehementes, sinceros, arriesgados; seamos nosotros mismos. Reproducamos la poesía de los tiempos pasados; hagamos vivir la historia y sus dramas, los de nuestra edad media francesa, sobre todo, tan llena de vida y tan pintoresca. En todas las artes se inicia un dichoso despertar : la historia nace ; el teatro se renueva ; la poesía lírica lanza todos sus tonos : la arquitectura gótica excita el entusiasmo ; la escultura se deshace de sus trabas ; la pintura encuentra en Delacroix su más completo innovador.

Ingres (1780-1867).

Enfrente de éste, como adversario terrible, se colocó un pintor de gran talento : Ingres. Pretendió continuar las tradiciones clásicas y aportó á la defensa de las teorías de David sus cualidades propias ; la exactitud y la fuerza de un dibujo sin igual ; el sentimiento de la elocuencia de las líneas harmónicas.

Pero entanto que David se dedicaba á los bajos relieves,

directamente latinos, Ingres se volvió á los maestros del siglo XVI, y sobre todo á Rafael.



San Sinfiriano. — Ingres.

Su obra más característica es la Apoteosis de Homero,

en la que Ingres agrupó, con un orden muy bello, enderredor del poeta primitivo, á todos los que son dignos de formar su corte en la historia del arte. Sus retratos, como el de Alejandro Tardieu, prueban que sabía resumir en una cara todo un carácter y la intensidad misma de la vida.

Sus obras maestras son dibujos; sus retratos al lápiz que eran su modo de vivir en Florencia y en Roma, serán sin duda en el porvenir su mejor y menos controvertido título de gloria.

Delacroix (1799-1863).

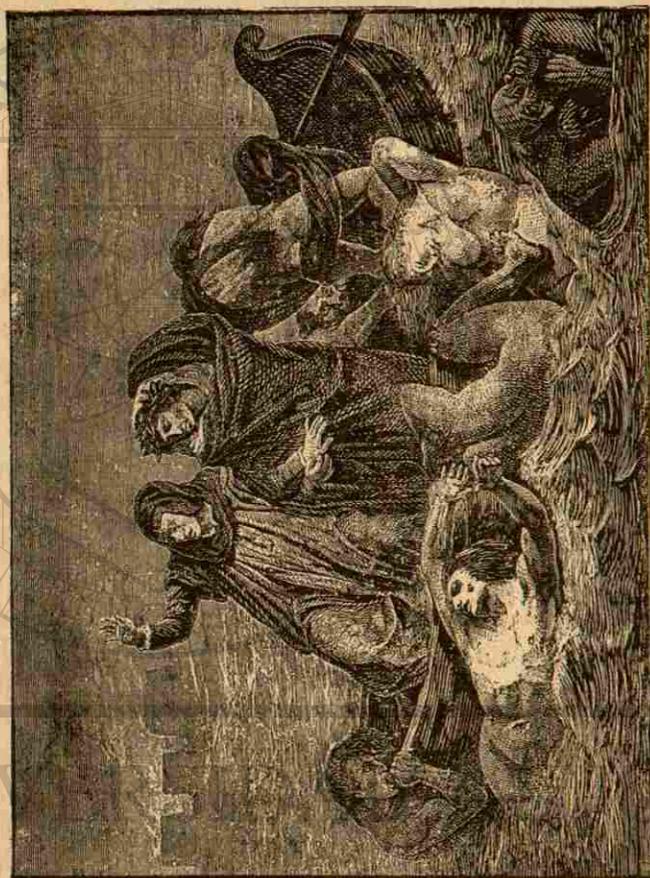
Las pinturas de Delacroix le muestran preocupado ante todo por los efectos de color. Es el primero que inventó y aplicó con éxito la ley de los colores complementarios que se exaltan por su proximidad. En sus cuadros el papel principal es el del color.

Así, en *Virgilio y Dante en los Infiernos*, los rojos del fondo y las tintas verdes de las aguas lívidas son un hallazgo para expresar el horror de estos lugares. En la *Libertad sobre la barricada*, la bandera tricolor, en la que el rojo y el azul se funden tan delicadamente en el blanco intermedio y brillan con tanto relieve en el fondo, traduce el pensamiento, el entusiasmo y el sentimiento del autor.

En la *Entrada de los Cruzados en Constantinopla*, la profusión del rojo enderredor de las figuras habla de la embriaguez de las batallas; las manchas blancas de las casas prodigadas en las profundidades, traducen la alegría de los descubrimientos, la fascinación ejercida por los esplendores del Oriente en los occidentales.

En el *Apolo lanzando á los monstruos*, que está en el Louvre, tanto como brillan el oro y la suntuosidad de los colores enderredor del dios sol, tanto se oscurecen los seres monstruosos que forman un círculo rodeando su gloria.

¿Qué decir de las cualidades de expresión dramática, de colera, de odio, de sufrimiento que el pintor romántico ha arrojado profusamente sobre sus lienzos? ¿Qué de esos hombres que recuerdan por la violencia de sus pasiones,



La barca del Dante. — Delacroix.

la bestialidad del tigre, del león ó del carnero? ¿Qué de aquella grandeza épica que expresa las cóleras de Atila ó la seducción ejercida por Orfeo?

Hay pocos artistas, entre los románticos, que en literatura, en pintura ó en escultura puedan ser comparados con este

maestro francés que recuerda á Shakespeare y al Verónes que no se parece á nadie.

Rude (1784-1855):

En medio de la tormenta romántica la escultura produjo un artista que bajo ciertos aspectos permaneció siendo hombre de tradiciones, pero despojó la escultura de admiraciones estrechas por el pasado; tal fué Rude, el autor del *Joven Pescador napolitano* y del grupo *El canto de partida*, en el arco de triunfo de la Estrella.

La originalidad de Rude es su mejor elogio. Pidió al principio al artista que fuese sensible, que fuese inspirado, que fuese tocado en el fondo del alma por el asunto que tratase. Después reclamó de él una observación de las formas, de la naturaleza y de la vida que constituyesen la última perfección. Midió con exactitud matemática las proporciones del cuerpo y dió á los escultores un ejemplo de respeto á la realidad que no debía ser perdido para la poderosa escuela de la escultura francesa.

El grupo *El canto de la partida* está animado de una vida irresistible: el ardor de los combates invade todos los corazones con la alegría de la partida; es un ardor varonil que no apagará derrota alguna y que sabrá llegar al fin de la empresa; este poderoso guerrero, cuyo torso está cubierto con una coraza, se lanza, á pesar de la madurez de su edad, con un fuego que admira, é imita á su hijo; levanta el brazo derecho hacia el cielo, elevando el casco, como para decirle cuán sublime es el ideal que se propone; la emancipación de la Francia y, con ella, de Europa y de la humanidad; jamás un entusiasmo más reflexivo y más generoso fué expresado por cuerpo más viril y apostura más robusta. ¡Con cuánta candorosa firmeza el adolescente, á quien sus acentos transportan, cierra el puño y contrae los músculos del brazo derecho! Detrás de ellos, la vejez sacude su torpeza y exhorta. Delante,

suenan la trompeta guerrera. Sobre sus cabezas el Genio



El canto de partida. — Rude.

de la Guerra, desplegando las alas, llama con grandes gritos á los combatientes; su mano izquierda les da la señal

y la derecha tiene el machete, mientras parece volar á grandes saltos.

El viento de las conquistas humanitarias de la Revolución empuja á estos personajes hacia el ideal más noble que los hombres de este tiempo hubieran podido proponerse. La ciencia y la inspiración concertaron sus esfuerzos para engendrar esta obra maestra.

XXXI

LA MÚSICA (1)

Italia ha sido para la música la patria de las melodías, Alemania la de la instrumentación, Francia la de la claridad dramática.

El siglo XVIII en Alemania.

El sentimiento religioso de la Reforma ha dado, á los trozos de órgano de Sebastián Bach, su elevación y su nobleza, animando así sus cantatas, sus motetes y sus coros. El estilo de Bach es severo y difícil de comprender.

El estilo de Haendel, por el contrario, en sus oratorios, sin perder la fe es más sencillo, expresa ideas menos complicadas y confusas: su oratorio el *Mesías*, es tan comprensible, que en la actualidad alcanza el mismo triunfo que cuando fué escrito, por su dulzura é inefable caridad.

Los dos, Bach y Haendel, han escrito con un sentimiento religioso apropiado á la Reforma de Lutero por la unión de la nobleza y de la familiaridad.

(1) El libro más apropiado, para desenvolver el sentimiento musical, por la precisión y la claridad de su crítica, es el estudio, que acerca del *Don Juan*, publicó el eminente maestro francés, Gounod.

Después que ellos, Haydn supo expresar con sus composiciones, como en la *Creación*, los sentimientos humanos: la alegría, el dolor, la sencillez, la pasión, el temor religioso; y su estilo siempre rítmico huye de las exageraciones y apasionamientos.

Los maestros en el siglo XVIII del drama lírico en Alemania son sin duda alguna Gluck y Mozart; ambos ofrecen una cualidad común: la verdad de la expresión, el cuidado de desenvolver el sentido de las palabras y comentar paso á paso el texto.

Gluck importó en Francia, poco ha conquistada por la música italiana, el género alemán; y la lucha que presenciaron París y la corte entre gluckistas y piccinistas se hizo célebre. La ejecución de *Ifigenia en Aulida* decidió la victoria en favor de los alemanes y de Gluck.

Mozart asombró á sus contemporáneos, desde la niñez, por la precocidad de su talento y — hecho notable — su madurez y su vejez colmaron las promesas de su infancia. Su obra maestra dramática es *Don Juan*, donde dió el más brillante ejemplo de la medida que deben guardar la melodía y la armonía. Todas las melodías son claras, nuevas y espontáneas. Todas expresan con ligereza y exactitud los sentimientos que contienen las palabras. Al mismo tiempo, el acompañamiento de la orquesta subraya su expresión, desarrolla su sentido y completa su pensamiento; pero jamás invade el terreno de la melodía, jamás se mezcla indiscretamente en la acción ó en el canto; jamás los confunde en el barullo ensordecedor de los instrumentos.

El Requiem compuesto por Mozart en el fin de su vida traduce el doble sentimiento que divide nuestras almas en la hora de la muerte. La tristeza inmensa de morir y la esperanza religiosa de revivir en Dios. Sin ofender á sus predecesores, se puede asegurar que Mozart se mostró aquí más humano que Bach, más profundo que Haendel y más elevado que Haydn.

El siglo XVIII en Francia.

La primera mitad del siglo XVIII en Francia nos muestra la ópera caminando sobre las huellas de Lulli; procurando después, con Rameau, encontrar la sencillez y la exactitud de su declamación musical. La ópera cómica no existe todavía más que bajo la forma de comedia con coplas compuestas, por el autor de la letra, sobre aires populares: el maestro del género por su gracia y su ternura es Favart, que pertenece más bien á la literatura que á la música.

En la segunda mitad del siglo, la influencia italiana de Piccini y la alemana de Gluck, producen algunos músicos como Grétry, autor de *Ricardo Corazón de León*, y que empieza con brillo la serie de los autores de óperas cómicas que no han cesado en Francia de divertir al público con sus canciones.

El siglo XIX en Francia.

Mehul, con su *Joré*, en el que se refuerza la instrumentación y se marca un tanto el color antiguo, continúa, fecundándola, la tradición de Grety. Boieldieu despliega todas las gracias de su fácil talento en la *Dama Blanca* y en el *Califa de Bagdad*. Paër prueba su talento cómico en el *Maestro de Capilla*. Después de ellos Auber, Herold y tantos otros, han sostenido la reputación de la ópera cómica francesa.

La grande ópera ha sido ilustrada sobre todo por Rossini y Meyerbeer. El primero unió á la gracia italiana, afeada frecuentemente por trinos y rasgos de mal gusto, la fuerza dramática é instrumental. Su obra maestra es el final del segundo acto de *Guillermo Tell*, en el que hizo jugar, con tanta claridad como pujanza, las masas corales é instrumentales.

Meyerbeer, nacido en Berlín, se hizo francés por sus

gustos y por su estilo. Original de ordinario en sus melodías ha sobresalido en traducir con vigor las pasiones del drama y ha empleado su talento en la instrumentación y en la melodía para pintar el fanatismo religioso (*Los Hugonotes*) el fanatismo popular, (*El Profeta*) y el ardor de los descubrimientos (*La Africana*). En sus obras se descubre al contemporáneo de los románticos y al admirador de Victor Hugo.

Berlioz trató de introducir en Francia la poesía de Shakespeare y la de Goethe, dándoles una forma musical. Poco comprendido por sus contemporáneos, obtuvo después de su muerte una justicia tardía.

Gounod, inspirándose en Mozart y en su estilo tradujo con un calor y una gracia desconocida en nuestra escuela, la pasión del amor, en el segundo acto de *Fausto* y en *Romeo*.

También Verdi compuso para Francia su opera *Aida*, la obra en que están resumidas y purificadas sus cualidades de melodista fácil y encantador y de colorista estimable.

El siglo XIX en Alemania.

La escuela alemana se glorificó á fin de siglo con el nombre de Beethoven. No hay género que este compositor no haya abordado : misas, óperas, oratorios, bailes, sinfonías, sonatas, música de piano, piezas para grupos de instrumentos, á todo ha llevado la originalidad de sus ideas y de sus sentimientos. Su obra maestra es quizás la *Misa solemne*, en la que aparece toda la austeridad y toda la fuerza de sus pensamientos, la amplitud de sus modulaciones, la riqueza patética de sus sentimientos.

Al lado de él, ¿ cuantos nombres se presentan que reclaman la atención! Weber y Mendelssohn en el teatro, y Schubert y Schumann con sus romanzas soberanas.

Su contemporáneo Wagner ha llevado hasta el extremo, con la lógica de un innovador, las tendencias de la escuela

nuevo y cualidades que el arte no había conocido todavía.

Por último, el siglo XIX da en nuestros días una definitiva prueba de esta verdad, que debería desprenderse de esta rápida revista de las artes : el imitador está condenado á la mediocridad, sólo aquel que sinceramente se esfuerze en expresar con los procedimientos de su arte, los sentimientos nuevos que cada época aporta, puede pretender la ejecución de una obra durable. En el arte, como en todo, lo esencial y lo más difícil es la originalidad.

El que quiera conocer á fondo una obra de arte, conseguirá su objeto si estudia antes la influencia que el tiempo y la raza ejercieron sobre el talento del artista.

En cambio de esto, la historia se complementa de una manera poderosa con el estudio del arte : una escultura, un monumento arquitectónico, un cuadro, resumen las principales ideas y los sentimientos esenciales de la época en que fueron creados. La pirámide de Cheops, el Partenón, la catedral de Reims cuentan la historia de un pueblo y de un siglo con una claridad y brillantez admirables.

El que comprende en todos sus elementos un monumento artístico, siente esclarecida su inteligencia, conoce mejor á los hombres y su corazón se eleva hacia las más nobles concepciones de la humanidad. De la obra maestra admirada ve emanar rayos de luz intensa que iluminan su espíritu y su alma, su ser entero. El día en que después de estudios y de esfuerzos perseverantes se llega á poseer el sentimiento de lo bello, se aprecia en todo lo que vale esta frase de Goethe : « Si se descubriese el Júpiter de Olimpia ó la Minerva del Partenón, la humanidad sería mejor. »

gustos y por su estilo. Original de ordinario en sus melodías ha sobresalido en traducir con vigor las pasiones del drama y ha empleado su talento en la instrumentación y en la melodía para pintar el fanatismo religioso (*Los Hugonotes*) el fanatismo popular, (*El Profeta*) y el ardor de los descubrimientos (*La Africana*). En sus obras se descubre al contemporáneo de los románticos y al admirador de Victor Hugo.

Berlioz trató de introducir en Francia la poesía de Shakespeare y la de Goethe, dándoles una forma musical. Poco comprendido por sus contemporáneos, obtuvo después de su muerte una justicia tardía.

Gounod, inspirándose en Mozart y en su estilo tradujo con un calor y una gracia desconocida en nuestra escuela, la pasión del amor, en el segundo acto de *Fausto* y en *Romeo*.

También Verdi compuso para Francia su opera *Aida*, la obra en que están resumidas y purificadas sus cualidades de melodista fácil y encantador y de colorista estimable.

El siglo XIX en Alemania.

La escuela alemana se glorificó á fin de siglo con el nombre de Beethoven. No hay género que este compositor no haya abordado : misas, óperas, oratorios, bailes, sinfonías, sonatas, música de piano, piezas para grupos de instrumentos, á todo ha llevado la originalidad de sus ideas y de sus sentimientos. Su obra maestra es quizás la *Misa solemne*, en la que aparece toda la austeridad y toda la fuerza de sus pensamientos, la amplitud de sus modulaciones, la riqueza patética de sus sentimientos.

Al lado de él, ¿cuantos nombres se presentan que reclaman la atención! Weber y Mendelssohn en el teatro, y Schubert y Schumann con sus romanzas soberanas.

Su contemporáneo Wagner ha llevado hasta el extremo, con la lógica de un innovador, las tendencias de la escuela

nuevo y cualidades que el arte no había conocido todavía.

Por último, el siglo XIX da en nuestros días una definitiva prueba de esta verdad, que debería desprenderse de esta rápida revista de las artes : el imitador está condenado á la mediocridad, sólo aquel que sinceramente se esfuerze en expresar con los procedimientos de su arte, los sentimientos nuevos que cada época aporta, puede pretender la ejecución de una obra durable. En el arte, como en todo, lo esencial y lo más difícil es la originalidad.

El que quiera conocer á fondo una obra de arte, conseguirá su objeto si estudia antes la influencia que el tiempo y la raza ejercieron sobre el talento del artista.

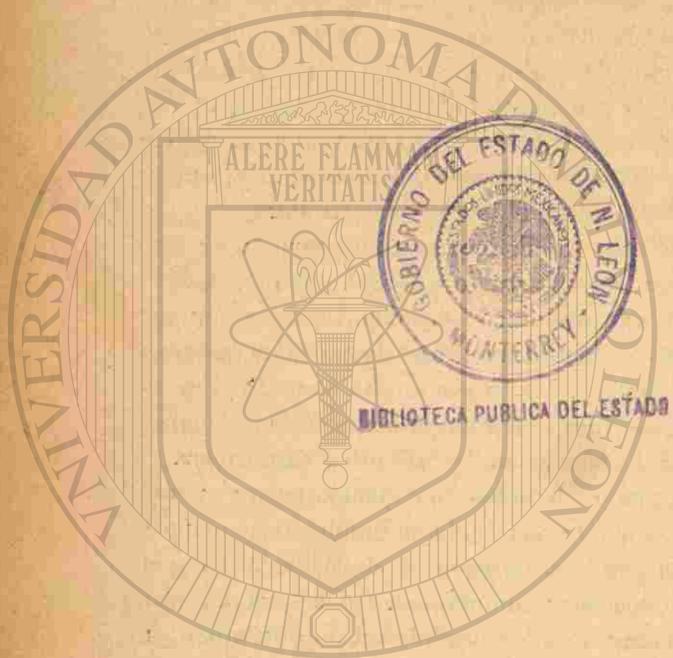
En cambio de esto, la historia se complementa de una manera poderosa con el estudio del arte : una escultura, un monumento arquitectónico, un cuadro, resumen las principales ideas y los sentimientos esenciales de la época en que fueron creados. La pirámide de Cheops, el Partenón, la catedral de Reims cuentan la historia de un pueblo y de un siglo con una claridad y brillantez admirables.

El que comprende en todos sus elementos un monumento artístico, siente esclarecida su inteligencia, conoce mejor á los hombres y su corazón se eleva hacia las más nobles concepciones de la humanidad. De la obra maestra admirada ve emanar rayos de luz intensa que iluminan su espíritu y su alma, su ser entero. El día en que después de estudios y de esfuerzos perseverantes se llega á poseer el sentimiento de lo bello, se aprecia en todo lo que vale esta frase de Goethe : « Si se descubriese el Júpiter de Olimpia ó la Minerva del Partenón, la humanidad sería mejor. »

alemana. Según él, el músico debe escribir él mismo los libretos y esta condición es indispensable para la sinceridad de su inspiración y para la independencia de su trabajo. Según él, el canto debe unirse á una declamación musical de palabras que guarda la hilación rápida de la acción y no se detiene en melodías que la hacen languidecer : en esto, á través de ciertas escenas de Mozart, Wagner se remonta hasta Lulli. Según él, en fin, la orquesta está encargada de explicar, desenvolver y cantar los sentimientos y de expresar el drama ; y sus mil voces, tan variadas, tan potentes á veces, á veces tan dulces, son las sólo capaces de traducir dignamente la rica diversidad de la acción y de las emociones dramáticas.

Estas teorías, sostenidas con brillo por sus obras y por sus críticas, se han recomendado á la admiración de la posteridad por la elevación de los sentimientos que llenan su música. Tannhauser, Lohengrin, Tristán y Parsifal nos asombran y nos suspenden por la pureza, por el misticismo, por la grandeza y por el espíritu épico, traído de las leyendas de la edad media, que las vivifica.

En nuestros días, el arte musical prospera en Francia y puede ésta jactarse de haber producido maestros diferentes y originales. Nunca el público ha buscado, con más placer que ahora la música bajo todas sus formas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Este libro es propiedad de la
BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO
La persona que lo posea sin permiso del Gobierno o
comercie con él, será penada por los Tribunales.

CONCLUSIÓN

La historia nos ha iluminado unas tras otras las artes de diferentes épocas y pueblos que sucesivamente se han elevado en el mundo, nos ha enseñado que la religión y las creencias explican las tumbas, los templos y la escultura de los egipcios y que la naturaleza guerrera de los asirios se muestra en sus palacios y en sus bajos relieves.

El genio griego compuesto de armonía y proporción, sometido á la influencia de la religión y de la literatura, ha dado nacimiento á la estatuaria de Fidias, Policleto y Praxiteles, á la arquitectura del Acrópolis. El romano deja ver en sus monumentos su amor á lo colosal y al lujo y que era un pueblo práctico sobre todas las cosas.

En este momento el cristianismo regenera el arte y según los lugares y los tiempos, inspira el arte bizantino, el románico y el gótico, tan diferentes los unos de los otros por efecto del medio, y de los cuales al último no se le puede comparar con nada ni rebajarle ante ninguno.

La influencia antigua, el amor de la naturaleza, las elegancias de la civilización, ejercen su influencia sobre un pueblo eminentemente dotado para las artes y engendran la larga lista de obras maestras italianas que desde Nicolás de Pisa se extiende hasta al Primaticci, á través de los siglos XIV, XV y XVI.

Causas análogas producen en otro pueblo un arte, aunque diferente, en mucho parecido al arte italiano: el arte francés, de los siglos XVI y XVII. Entonces el genio de Francia alcanza una de sus manifestaciones más originales con Poussin y Puget.

Sin embargo Holanda, orgullosa de su independencia y satisfecha de no parecerse á nadie, encuentra un ideal

ÍNDICE DE MATERIAS

GENERALIDADES.

| | |
|---------------------------------|---|
| I. — Las bellas artes..... | 1 |
| II. — La historia del arte..... | 5 |

ORIENTE.

| | |
|----------------------------|----|
| III. — Egipto..... | 8 |
| IV. — Asiria y Persia..... | 16 |

GRECIA.

| | |
|---|----|
| V. — El genio griego..... | 20 |
| VI. — El siglo de Fidias..... | 24 |
| VII. — La arquitectura..... | 29 |
| VIII. — El arte griego después de Fidias..... | 33 |

ROMA.

| | |
|---|----|
| IX. — El arte etrusco y el arte romano..... | 38 |
| X. — Carácter del arte romano. La escultura grecorromana..... | 41 |
| XI. — Los monumentos de la arquitectura romana..... | 46 |

EDAD MEDIA.

| | |
|---|----|
| XII. — El cristianismo, las catacumbas..... | 50 |
| XIII. — El arte bizantino..... | 54 |

| | |
|--|----|
| XIV. — El arte musulmán..... | 59 |
| XV. — El arte occidental..... | 63 |
| XVI. — El arte románico..... | 66 |
| XVII. — El arte gótico..... | 74 |
| ✓ XVIII. — Una catedral gótica. El castillo en la Edad media.. | 73 |
| ✓ XIX. ✓ Las artes secundarias en la Edad media..... | 82 |

RENACIMIENTO Y TIEMPOS MODERNOS.

| | |
|---|-----|
| ✓ XX. ✓ Caracter del Renacimiento..... | 86 |
| ✓ XXI. ✓ El primer renacimiento en Italia..... | 90 |
| ✓ XXII. ✓ El renacimiento clásico en Italia..... | 97 |
| ✓ XXIII. ✓ El renacimiento en Francia..... | 110 |
| XXIV. — El siglo XVII fuera de Francia..... | 117 |
| XXV. — El arte en España..... | 129 |
| XXVI. — El siglo XVII en Francia antes de Luis XIV..... | 144 |
| XXVII. — El siglo XVII bajo Luis XIV..... | 151 |
| XXVIII. — El siglo XVIII..... | 157 |

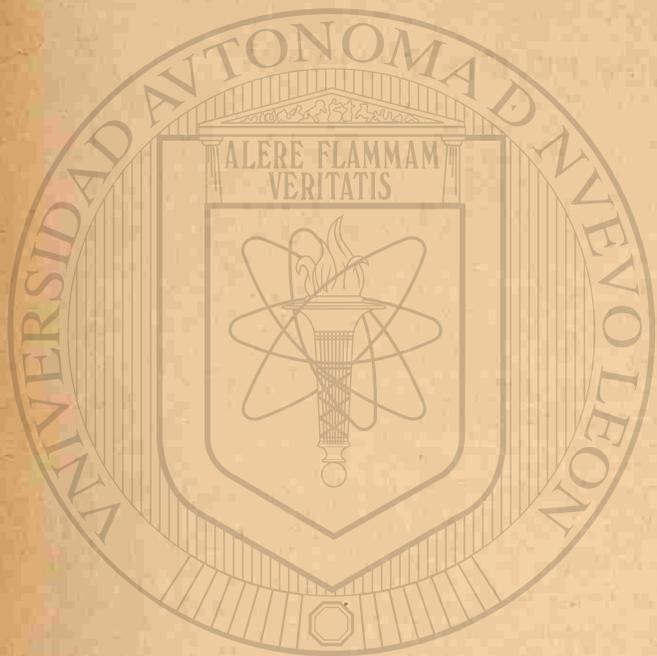
ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.

| | |
|--|-----|
| XXIX. — La revolución y el imperio..... | 162 |
| XXX. — Clásicos y románticos..... | 166 |
| XXXI. — La música en los siglos XVIII y XIX..... | 175 |
| Conclusión..... | 180 |

ÍNDICE DE LOS GRABADOS

| | |
|---|-----|
| Júpiter de Fidias..... | 26 |
| Frontón del Partenón..... | 27 |
| El Partenón..... | 32 |
| Combate de las Amazonas de Scopas..... | 35 |
| Hermes teniendo á Baco de Praxiteles..... | 36 |
| Gladiador..... | 43 |
| Santa Sofía de Constantinopla..... | 56 |
| Iglesia de Vezelay..... | 69 |
| Nuestra Señora de Paris..... | 76 |
| San Francisco de Asis. — Giotto..... | 93 |
| Santa Cecilia. — Donatello..... | 95 |
| La Cena. — Leonardo de Vinci..... | 99 |
| La Virgen de la silla. — Rafael..... | 102 |
| Moisés. — Miguel Ángel..... | 105 |
| El entierro. — Ticiano..... | 107 |
| Ninfa de la fuente de los Inocentes. — J. Goujón..... | 114 |
| Las tres Gracias. — Germán Pilon..... | 116 |
| La Asunción. — Murillo..... | 123 |
| La lección de anatomía. — Rembrandt..... | 125 |
| Diógenes. — Poussin..... | 147 |
| San Bruno. — Lesueur..... | 150 |
| Milón de Crotona. — Puget..... | 155 |
| Columnata del Louvre. — Perrault..... | 156 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| Fiesta galante. — Watteau..... | 160 |
| El Amor. — Prud'hon..... | 167 |
| San Sinforiano. — Ingres..... | 170 |
| La barca del Dante. — Delacroix..... | 172 |
| El canto de partida. — Rude..... | 174 |



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN.



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
CENTRO GENERAL DE BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN