

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 estatuitas, 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.

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.

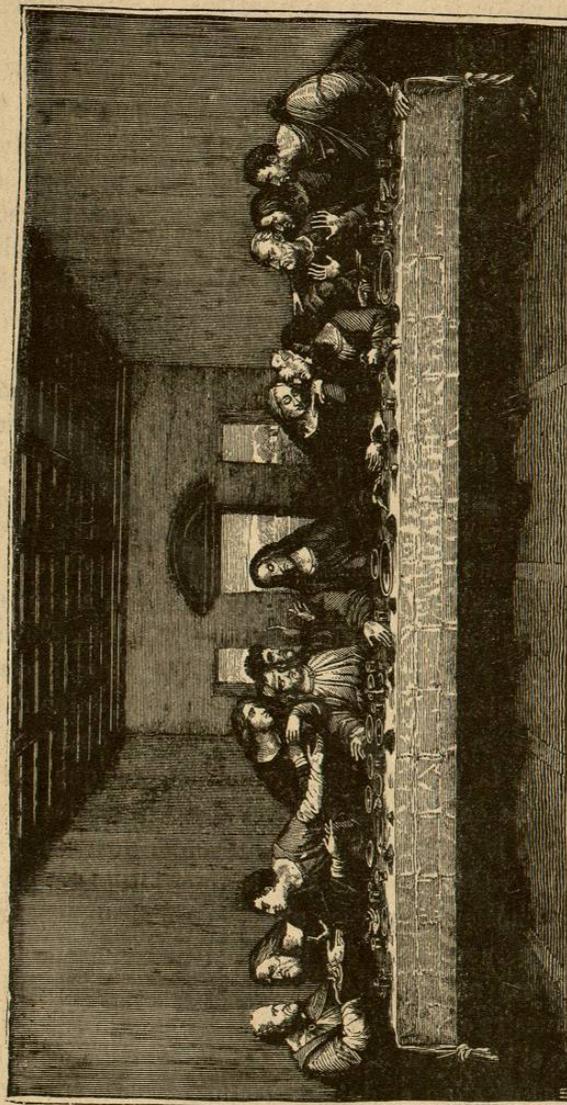
Leonardo de Vinci (1452-1519).

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 Joconda es el retrato de doña Lisa, mujer del señor Jocondo. 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 mas 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 estan 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 jóven 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 aflicción 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.

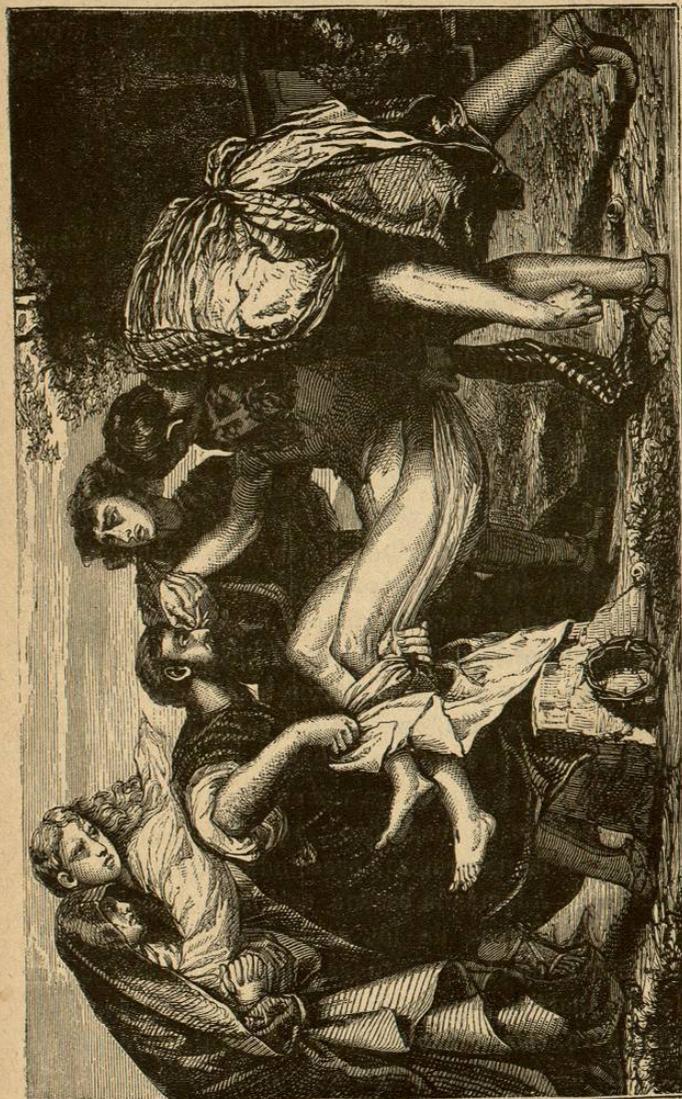
Y no decimos nada de la belleza de esta figura; de la elegancia y de la flexibilidad de sus fuertes miembros; de la depresión ocasionada por la fatiga sobre sus carnes; de la ciencia anatómica que brilla, por ejemplo, en la axila izquierda; de la habilidad pictórica y del fuego que han guiado al cincel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