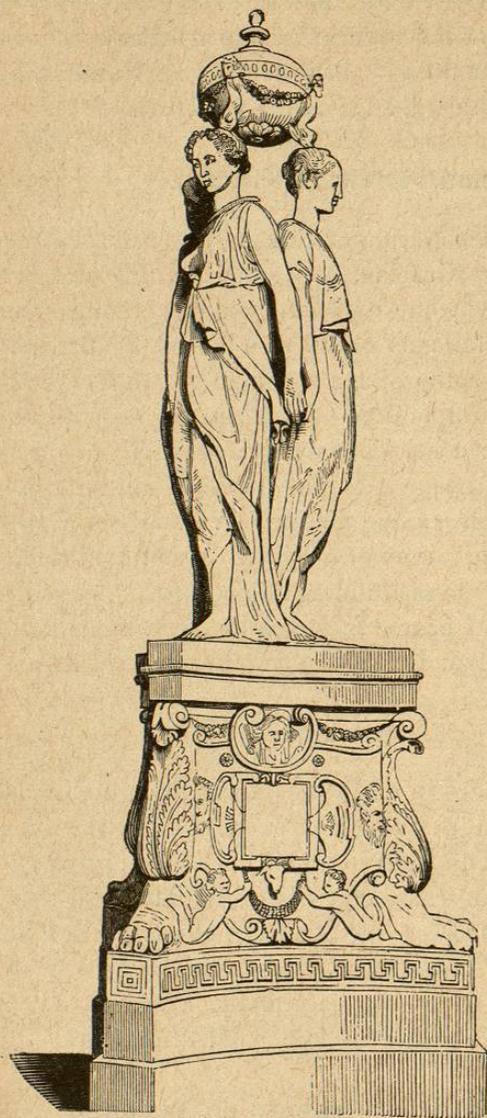


Los sucesores de Van-Eyck y de Memling, emprendieron



Les tres Gracias de Germán Pilón.

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

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, alguuvas 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.

Aproximamos 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 remanados 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 palpitante 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 Anunciaciões, 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 enderredor 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.

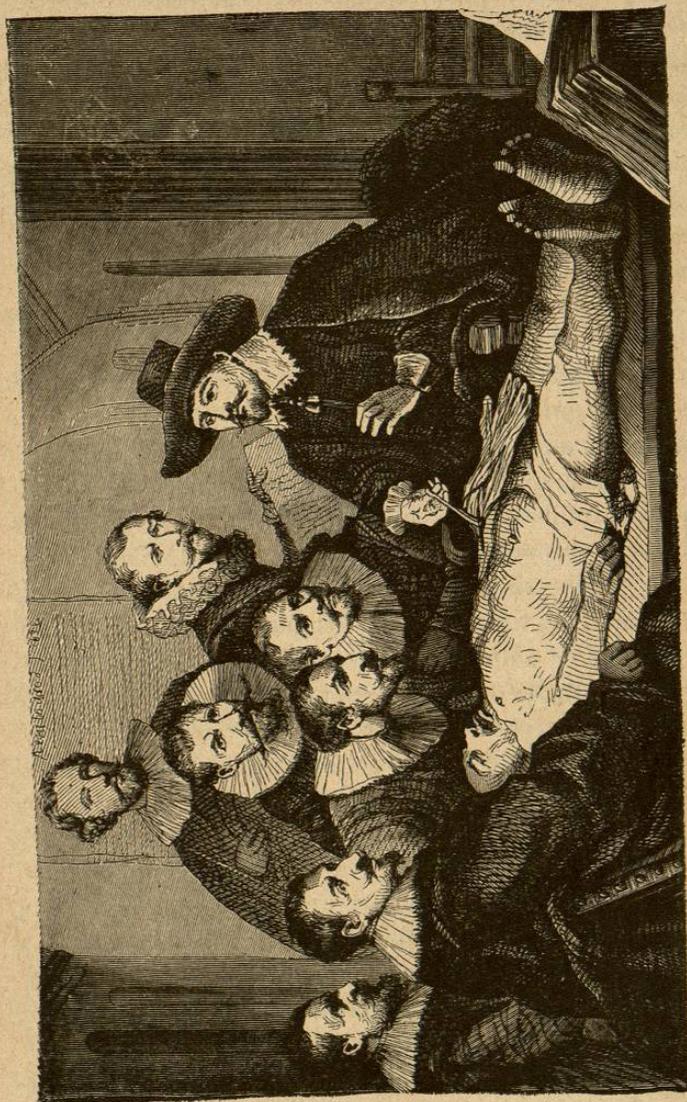
Un solo arte podía convenir á este pueblo de burgueses, práctico, trabajador, poco inclinado á los ensueños, menos aficionado todavía al misticismo, cuyo culto excluía las imágenes y que amaba el ahorro; el arte que hiciera su retrato. En efecto; la pintura holandesa es el retrato de los hombres en Rembrandt; 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.