

música. Pues bien, el maestro Bretón no habría por esto surgido como por ensalmo. Sin contar su ensayo lírico dramático *Guzmán el Bueno* en el que hay fragmentos admirables, el maestro Bretón, director durante muchos años, de los Conciertos clásicos de Madrid, se ha formado, se ha educado, para la alta composición musical y puede abordarla con esperanzas de éxito. Hé aquí un fenómeno explicado. Hogarth tiene también su explicación.

No hay necesidad de reseñar lo que fué Inglaterra durante la antigüedad y la Edad media, porque no hay quien ignore que Inglaterra como Prusia vinieron tarde á la obra de la civilización, si bien Inglaterra se adelantó á la gran potencia alemana. Pero durante toda la Edad media es tan áspera y ruda la corteza inglesa, que ni aún con las expediciones á Oriente se puede lograr que se deje atravesar. Sin embargo, el camino se hacía y se hacía tan aprisa que Inglaterra se adelantó á todos los pueblos de Europa por las vías del progreso.

Apenas su gran rey Enrique VIII, á quien no conocemos los pueblos católicos, más que como un corta cabezas de sus mujeres y un protestante por despecho, hubo sometido la Inglaterra feudal y levantado el poder de la burguesía, el arte se introduce en Inglaterra por importación, como en tantas otras partes. Los pintores flamencos visitaron á Inglaterra en los últimos años del siglo XV.

Vino el gran siglo, el siglo del desarrollo, de formación de Inglaterra, y en este siglo en que corrió peligro de perder Inglaterra todo lo que había andado con el casamiento de su reina con nuestro Felipe II, á pesar de tener que defenderse de la intolerancia católica y de la más feroz reacción, á pesar de haber tenido que luchar por su existencia, grandes artistas pasan á Inglaterra y despiertan el sentido estético del pueblo inglés dominado hasta entonces por el sentido de libertad práctica que quiere establecer á todo coste.

Favorece la fortuna á Inglaterra. Muere su reina María, y con su muerte se libra de la funesta influencia de Felipe II que regresa á España para heredar la corona real de su padre. Durante este tiempo ora es Holbein, el gran pintor alemán que vive veintiocho años en Londres, ora es Tomás Moro, el pintor de Felipe II y que también vino á enseñar de pintar en España á los castellanos, quienes desenvuelven el sentimiento artístico inglés.

Que el impulso dado por estos grandes pintores no fué seguido, es cierto, pero no se olviden las grandes luchas políticas de ese tiempo. No se olvide que Felipe II no pudo ver con paciencia la alegría de

sus antiguos súbditos al verse libres de él, que Inglaterra cuando principió á sentirse como nación y como gran potencia se vió asaltada por la «invencible armada,» y luego no se olvide que, si en todas partes la pintura principia por ser un arte aristocrático, con mayor razón hubo de tener tales principios en Inglaterra, en donde el pueblo era aún verdaderamente populacho. Y se mantuvo durante tanto tiempo en las altas regiones el arte pictórico porque protestante Inglaterra é intolerante en el siglo XVI la exclusión de la pintura de los templos que tanto favoreció el desarrollo de la pintura en los países católicos, fué forzosamente causa de postración, y por esto el arte pictórico inglés, el indígena representado por Hillard y Oliver en el siglo XVII, se limita al retrato, dejando á los extranjeros, á los holandeses, los cuadros de historia.

Afirmada la nación y la monarquía, Inglaterra tiene su pintor, por tal reclaman á Van Dyck á quien no consienten que se llame flamenco por haber nacido en Amberes, como no se tolera que Lorrain y Poussin se llamen pintores de la escuela francesa, cuando lo son de la italiana, ni que se lleve á nuestro Ribera á la escuela napolitana, cuando fué español y valenciano por sus cuatro costados.

Van Dyck, tan cierto es que es inglés, como que sus cuadros nos revelan ya la catástrofe de la monarquía inglesa del siglo XVII. Nunca se ha hecho revelación más positiva del porvenir. Al ver aquellos retratos de Van Dyck, en los cuales se ve cuanta había de ser la altanería y el orgullo de la monarquía inglesa, por lo que resulta de la representación pictórica de su jefe y de la aristocracia, se comprende que el pueblo postergado después de haber ayudado tanto á sus reyes contra ella, se indigne al verse menospreciado con tanta insolencia, y se disponga á la revancha. Suprímase de la historia del arte de Inglaterra á Van Dyck y no se comprenderá á Reynolds y á Gainsborough, pues estos dos pintores proceden de Van Dyck en línea recta.

Pero triunfan las cabezas redondas; triunfa el puritanismo, la monarquía cae decapitada. Viene la República, viene la dictadura; la clase media, llega á las altas alturas del poder; luego todo esto desaparece, vuelve la monarquía, vuelve la dinastía, se malogra la restauración, introdúcese una nueva dinastía, y como consecuencia de todos estos movimientos, la fusión de clases, de opiniones, de tendencias, etc. ¿No es, pues, este el momento en que ha de aparecer la pintura inglesa, el arte inglés? ¿Y este arte, puede tener otro principio que en su Hogarth,—1697-1764?

Cierto que no es Hogarth quien preside el siglo, sino Kent, y así había de ser, que alguien había de representar ese período de confusión y de extrañas imposiciones, por esto Kent, imagen de esta edad, se hace un hombre, porque es confuso en sus cuadros, confuso en sus esculturas y confuso en su vida. ¿Cómo había de acabar esto? Con una carcajada, es la carcajada mefistofélica, la que siempre pone fin á todas las anarquías. Quien soltó la carcajada fué Hogarth.

¿Le damos á Hogarth una significación que no tuvo, la significación de nuestro propio modo de pensar? Oigámosle á él mismo. Hé aquí lo que escribía á un su amigo. «Estoy resuelto, á hacer comedias en la tela, á pintar no asuntos clásicos sino personajes modernos, á darles un sentido útil y un carácter moral. No pintaré más retratos de burgueses. No pintaré más héroes imaginarios. Seré útil.» Hé aquí su primera comedia en la tela descrita por Bürger.

«La prostitución, producida por los caballeros y gentes de la antigua corte, anatematizada por los puritanos y á menudo encubierta por la elegancia y el lujo de las costumbres, había tomado un desenvolvimiento considerable que asustaba á las gentes severas. Daniel de Foë, el autor de *Robinson Crusoe*, habían ya protestado en varias novelas, que eran populares, contra los que descuidaban curar esta llaga dolorosa. Era pues, este un asunto de los más conmovedores; una de las tesis mejor dispuestas para apoderarse de los espíritus y afectarlos vívamente. Hogarth creó sobre el mismo texto su propio drama; en una serie de seis grabados de grande dimensión, hizo la historia de esas desgraciadas á quienes el atractivo de los placeres y el gusto de la pereza arrancan de los trabajos del campo para perderlas y para sumergirlas, de grado en grado, hasta las últimas profundidades de la miseria y del vicio...» «*El Harlot's progres* produjo tanta sensación como antes había producido el victorioso ataque contra Kent,» porque Hogarth se dió á conocer á los veintiocho años, con una caricatura contra Kent, que produjo el mismo efecto que la pedrada lanzada por David á Goliath.

A esta primera comedia ó drama ó tragedia aristofanesca, siguió la historia de los libertinos *Rake's progres* desarrollada también en seis grabados, á esta obra siguieron otros seis actos el *Matrimonio á la moda*, luego una pieza en un acto *Las actrices nómadas*, *Las elecciones parlamentarias*, etc. Cuando se comparan sus planchas del *Matrimonio á la moda* con otras en la que la vulgaridad de los tipos representa-

dos repugna, se ve que Hogarth era hombre para tratar los asuntos más delicados y con la mayor delicadeza de líneas, si pues de preferencia daba crédito á tipos y expresiones vulgares, es que rara vez los cómicos, y Hogarth realmente lo era, pueden sustraerse á la corriente fatal del realismo que lleva directamente á lo chabacano.

Hízose esto observar á Hogarth y el gran caltista contesta en un libro con el *Análisis de lo bello*, con lo que se adelantó á los que en nuestros días han escrito sobre la estética de lo bello creyendo hacer algo nuevo.

Pero era el buril y no el lápiz lo que pintaba y los pintores ingleses, llevados del orgullo de sus pueblos, han suprimido de la lista de sus colegas á Hogarth, á quien ha sido necesario reintegrar en su puesto por lo mismo que Hogarth es tan pintor en sus grabados como lo es Goya en los suyos.

Joshua Reynolds es para los ingleses y para los pintores el verdadero jefe de la escuela inglesa.

Reynolds nació en 1723 y falleció en 1792. Reynolds pintor, se retrata en la siguiente frase: «estoy perfectamente persuadido de que el placer que nos causan las perfecciones del arte, es un gusto que no adquirimos sino merced á un largo estudio y con mucho trabajo... La pintura no difiere en esto de las otras artes. Un gusto seguro para la poesía, un oído perfectamente justo para la música, no se adquieren sino á la larga.» Y esto lo fundaba en un hecho de observación propio que comprobó en muchos amigos en la flaca impresión que le causaron las obras de Rafael la primera vez que las vió en el Vaticano.

Cierto, esta educación del artista le es á él tan necesaria como á el público, como á el amador y por no haberla visto así los más grandes artistas han dado no pocos tropiezos en la carrera. Con Reynolds, pues, nos encontramos en frente de un pintor de talento, de un pintor que se ha formado, que se ha educado, y esto se ve desde luego en sus discursos académicos dignos de ser traducidos en nuestra lengua y de que los leyeran nuestros artistas.

Reynolds, pues, hubo de entregarse con pasión al estudio de los grandes pintores para conocer en qué consistía la belleza de Rafael, la gracia de Corregio, la expresión de Vinci, la grandiosidad de Miguel Angel y el esplendor de Ticiano y del Veroneso. Como estudiaba sus obras Reynolds el mismo lo ha contado, y bueno es repetirlo en los tiempos que hemos alcanzado para el arte, hoy que tan formalmente dicen los jóvenes de nuestros talleres y academias que no debe haber, que no hay más maestro que la naturaleza, como si la naturaleza no hubiese

siempre guardado sus secretos sólo para los que saben ver, lo que no es privilegio de todos sino de unos pocos.

«Cuando notaba, dice Reynolds, algún efecto extraordinario de claro-oscuro en un cuadro, tomaba una hoja de papel que ennegrecía por completo hasta darle la misma gradación de claro oscuro que presentaba el cuadro, dejando empero intacto el papel blanco para representar la luz y sin hacer caso alguno del asunto ni del dibujo de las figuras...» «Un corto número de pruebas me hizo ver que el papel resultaba poco más ó menos manchado siempre de la misma suerte, y me pareció descubrir que los maes-

tros venecianos en sus prácticas daban más de un cuarto del cuadro á la luz, incluso el claro y las clases secundarios, otro cuarto á las sombras lo más fuerte posibles y el resto á las medias tintas...»

Si Reynolds hubiese estudiado el dibujo como el color, no fuera hoy discutido. Ciertamente que como colorista se dejó llevar más que de los venecianos, sus favoritos de la moda del siglo XVIII, que quería colores claros y brillantes, algo que recordara el pastel y el esmalte, y de este colorín no están exentas las mejores obras del pintor inglés. Esta exageración de los efectos del color, de lo que no escapó pintor alguno del siglo XVIII, se nota más en Reynolds que



en otros pintores, porque en él se siente siempre el esfuerzo para llegar á aquella suprema elegancia de Van Dyck que tanto seduce á la aristocracia inglesa. También esto se debe á lo que hemos dicho, al poco dominio que tenía Reynolds del dibujo siendo de notar esto tanto más, cuanto que pocos pintores le han igualado en la expresión. Por esto sus retratos si no son iguales á los de Van Dyck por su elegancia, le son superiores por la expresión.

Reynolds no fué sólo un pintor de retratos, aunque fueron sus retratos la causa de su celebridad y sean los retratos lo que aún se la conservan. La pintura religiosa, como la histórica lo patentizan más de una vez, y ciertamente por lo que toca á la expresión, su *conde Ugolino* es una obra maestra, pero la composición es floja.

Al lado de Reynolds, disputándole sus éxitos en otro género, en el paisaje sobresalía, se encontraba Gainsborough,—1727-1788.—Hoy que se ha hecho justicia al pobre Wilson,—1713-1882,—se le hace

compartir á Gainsborough con el hombre á quien la miseria y el menosprecio de sus contemporáneos hizo soltar los pinceles el honor de haber principiado la escuela de paisaje inglés que tanto había de ilustrar Turner. Pero Gainsborough tenía por otro arte una pasión, todavía más fuerte que para la pintura, y sin embargo, en ese arte no ha dejado el paisajista inglés su nombre, ese arte es la música que le hizo perder muchísimo tiempo sin provecho ni de la pintura ni de la música.

Realmente superior en el paisaje Gainsborough, el cual siempre anima con sentidos y delicados grupos de figura y animales, de colorido brillante aunque nunca se hubiera elevado en ello tan alto como se complacía en decirlo su amigo y admirador Reynolds, enemigo de todo lo académico y de todo lo clásico, lo que le ganó el favor del público y lo que perdió á Wilson por haber caído del otro lado. Reynolds le censuró por haber siempre mirado la naturaleza con ojos de pintor y no con ojos de

poeta. Y sin embargo, ya en los mismos días de Gainsborough, como en los nuestros se acusa al maestro inglés de sobra de fantasía, que no parece sino que sea un defecto propio de la raza Shakespeariana el no tener fantasía sino á condición de poseerla extremada.

Frente á estos grandes nombres de la pintura inglesa hay que poner el de Jorge Romney,—1734-

1802,—tan poco conocido del continente como estimado en su isla, no ahora, sino ya en los mismos días de Reynolds y Gainsborough, y cuenta que entre Reynolds y Romney hubo siempre verdadera enemistad, y las corrientes siempre se inclinaron del lado del director de la Academia de Londres.

Hoy el juicio público, descontando los grandes



JORGE IV

méritos contraídos por Reynolds con sus discursos, se inclina á Romney en quien se reconoce un artista de primera fuerza, un colorista que ha sabido sustraerse á las exageraciones de color de su siglo y al *palidismo* inglés si se perdona la palabra, al manierismo de su época, y que ha comprendido el gran arte como los grandes maestros, á pesar de tener que ocupar más de la mitad de su vida pintando retratos, la gran pasión de la aristocracia y de la burguesía inglesa. Estas cualidades, que desde luego le reconocieron la crítica y grandes personajes ingleses, le valieron á Romney gloria y fortuna, pues durante

veinte años fué Romney tan mimado por la buena suerte, que apenas si hay vida más envidiable que la suya.

Hombre de genio y de talento, en todos los altos círculos de la inteligencia, ocupaba un puesto y era recibido como un par. Buen mozo, guapo, decidor, reemplazó por las mujeres más bellas de Inglaterra á su pobre esposa, de la que estuvo ausente durante treinta años y á cuyo lado no volvió sino en las horas tristes en que se sintió morir para encontrar en ella y en su sabio y evangélico hijo el consuelo y la paz. Aquella Emma Lyon de quien hemos ha-

blado tanto con el nombre de lady Hamilton, pasó de los brazos del pintor á los del lord inglés, y cuando la casualidad los reunía, Emma iba de unos á otros con algunos descansos en los del gran Nelson. Pero su sensibilidad no se embotó con el cambio de sus modelas, y la enfermedad nerviosa que había siempre molestado á Romney le sorprendió por última vez para no dejarle más en medio de trabajos considerables, destinados á llevar su nombre por todas partes. El destino castigó al hombre que no supo ó no pudo aprovechar su tiempo.

Otra celebridad, esta más local que universal, el norte americano West,—1738-1820,—completaba el cuadro de los grandes pintores ingleses del siglo XVIII. West americano, salió de su patria antes de que estallase la revolución, y como no volvió á ella no se le puede tachar de desleal. Nació monárquico y aristocrático por sus cuatro costados. Señaló de niño su afición á la pintura, no por amor al arte pictórico, sino porque con la pintura podía llegar á ser lo que él quería, esto es, el compañero y amigo de reyes y emperadores, y lo fué, pues West fué el pintor de Jorge III.

¿Poseía West cualidades superiores á Reynolds y Romney? No ciertamente. Pero poseía sobre ellos una vida morigerada, seria, honesta y distinguida. Hijo de un cuáquero fué siempre algo cuáquero. Sus virtudes públicas y privadas, le dieron entrada en los círculos más serios y honestos de Inglaterra y esta fué una de las bases de la prosperidad de West que no le abandonó un momento.

Cualidades propias, de artista, tenía todas las que puede reunir un hombre de talento cuando se consagra por entero á una cosa. Quiso ser pintor para sus fines de amor propio y lo logró estudiando y trabajando con una fe y una constancia realmente americanas. Si el genio le hubiese ayudado alcanzara de seguro West un primer puesto.

Bürger le ha negado el talento, pero en esto estuvo injusto el gran crítico, pues sin talento ¿qué hubiera hecho West? Su éxito en Roma, en donde se da á conocer con el retrato de lord Grantham, atribuido de buenas á primeras á Mengs, prueba lo contrario. ¿Qué sacó West de Italia? Bien poca cosa como colorista. Aún cuando estudió á los maestros boloneses, parmesanos y venecianos, West no llegó á comprenderlos. Pero sacó de ellos una cierta facilidad de composición, y un amor por los asuntos históricos y de carácter grandioso que no tuvieron sus compatriotas —los ingleses,—y este gusto por la pintura sería había de abrirle camino en el siglo, en el que tantos se perdieron por la frivolidad reinante. Los cuadros

representando á *Cromwell delante del parlamento inglés*, y la *Muerte del general Wolf*, son conocidos de toda Europa. West, en una época consagrada á los asuntos galantes y á los académicos, remontase á otras edades, y por algunos de sus cuadros, como los citados, es un precursor de la edad romántica. Esto es lo que le hace distinguir entre todos sus contemporáneos, y esto es lo que no le han perdonado aún los críticos de la escuela galante.

No queremos con esto constituirnos en defensores de West, de quien hemos de decir, que era descuidado en el dibujo, que no variaba lo suficiente sus modelos y que su colorido no tenía nada de brillante ni de simpático, era una medianía y como medianía, era insoportable, ocupando el primer puesto en Londres, pues aún cuando éste resultaba estar ocupado por el presidente de la Academia, por Reynolds, su cargo de pintor de Cámara le aseguraba la más alta representación. Pero esta medianía mereció el honor de reemplazar á Reynolds en su puesto de presidente de la Academia, y cuando su admiración por Napoleon fué causa de que tuviera que presentar su dimisión, fué reelegido por unanimidad en señal de aprecio. Cuando las medianías saben conocer por donde pecan los grandes hombres y aciertan en colocarse en los puestos que éstos abandonan, las medianías, quiérase ó no, hacen las veces de los grandes hombres. Esta es una historia que se repite todos los días.

Por otra parte, la nación que había sabido hacerse grande con su revolución política; la nación que había sabido adelantarse á todos los pueblos de Europa y establecer el sistema constitucional y parlamentario, y, apoyándose en él, había sabido conquistar el imperio de los mares, y tenía en todas partes en jaque á Napoleon I y su fortuna; la nación que cuenta en la literatura con genios tan grandiosos como Shakespeare y Milton, había de sentirse por fuerza atraída por todos aquellos artistas que le recordarán ese presente y ese pasado tan grandiosos. De aquí su pasión por la grande pintura que quería dar satisfacción á ese deseo, su pasión por West y por Barry,—1741-1806.

Barry pudo, por su parte, ocupar un puesto que no pretendió un solo día West y que por consiguiente quedaba desocupado, y este puesto era el de representante de la escuela clásica, académica, de la escuela de moda representada por David, aunque Barry con su dibujo cinchado de hierro, como dice Constable, no llegó á dominar el dibujo como Carstens.

Si la escultura clásica tenía su Flaxman en In-

glaterra, la pintura clásica tenía á su vez su pintor Barry.

Barry fué también de los artistas que manejaron la pluma, y nada tan curioso como sus críticas y sus observaciones sobre los grandes pintores de Italia. A Rafael le reprocha su incapacidad para dibujar una figura como el *Torso* ó el *Laocon* y esto que es exacto y le había de hacer comprender á Rafael, un clásico de su tiempo, le sirve para negarle también la capacidad para dibujar una figura realmente bella como el *Antino* ó la *Venus de Médicis*. No era Rafael capaz de esto, pues lo que hizo fué dibujar, no una, sino cien Venus de su tiempo en sus incomparables Madonas, porque Rafael fué un clásico romántico, un naturalista. Esto nos dice que Barry había de ser un intolerante en materia de arte y que solo había de poder vivir bien con su mundo, pues solo para él había en pintura la línea clásica, de aquí que su reprobación severa alcance no solo á Rafael, sino que se extienda á Miguel Angel, á Rubens, á Teniers, á Rembrandt, de quienes dice «que están fuera de su iglesia.»

¿Creíase Barry el hombre de su tiempo y de su país? Si, estimábase un revelador, pero ese revelador no se ocultaba que en su patria iba á ser crucificado como lo son siempre todos los reveladores.

«¡Que Dios os ayude, pobre Barry!» se decía á sí mismo en uno de sus escritos. «¿Para qué han de servir vuestros refinamientos y vuestros modelos antiguos? Al país en donde vais es también el prestigio del color lo que impera. ¡Oh! ¡quiera Dios que al regresar á mi patria pueda encontrar un rincón en donde poder pintar á mi guisa, en medio de mis bosquejos, de mis yesos del antiguo, y tener tan solo pan para comer y un vestido para cubrirme!»

Pero todo tiene sus contrastes inexplicables en Inglaterra, ese clásico furibundo, intratable, insocial, es quien se ha de atrever primero con Winkelmann el Mesías del clasicismo, porque Barry pasaba su tiempo más bien que pintando, dibujando estatuas griegas y haciendo investigaciones sobre la arquitectura ojival.

Sus grandes cuadros históricos se encuentran en Londres en el gran Salón de los *Adelphi* en donde representó en seis composiciones el *Progreso de la humanidad* desde la aparición del hombre al triunfo del Támesis. El éxito fué extraordinario, y el entusiasmo público no encontró términos para comparar á Barry: que decir de él que era otro Rafael, otro Ticiano, otro Miguel Angel, es decir que se le comparaba á los maestros de quienes había abominado.

Todas las cualidades y también todos los defec-

tos de la escuela clásica de sus días, se encuentran en Barry. Dibujo severo y castigado, posturas académicas, pobreza de color y composición amanerada, pero también ese efecto de lo grandioso que la escuela clásica ha poseído como ninguna otra.

Un extranjero, un suizo, un zuriques se fué á Londres para ejercer de literato, y salió de ella para Roma para hacerse pintor por consejo de Reynolds. Cuando regresó á Londres Fuseli,—1741-1825,—parecía que no había ya puesto para él, pues Reynolds, Gainsborough, West y Barry se tenían repartido el público. Romney acababa de llegar también de Italia, cuando apareció Fuseli;—1779,—después de haber pasado ocho años en Italia, contemplando y criticando las obras maestras, porque Fuseli no hacía copias, tomaba apuntes con el lápiz de las figuras, pero meros apuntes que explicaba con notas críticas concisas y profundas que prueban que no en vano Fuseli habíase sentido dispuesto para la crítica artística. Tal cual cuadro salió de su estancia en Roma, pero en suma nada importante.

Fuseli no por cálculo, sino por inclinación, se apoderó de un género que parece que ha de ser profundamente antipático á la pintura, el de los asuntos alegóricos fantásticos, terribles. Su primer cuadro en Londres el *Incubo* le hizo popularísimo y desde esta exposición,—1782,—Fuseli pudo creer que había encontrado su camino. En una época en la que casi todos los pintores ingleses parecían dominados por un contagio terrible, la locura, porque todos ellos, excepto Reynolds, tendían á ella verdaderamente, y todos murieron de enfermedades nerviosas que atacaron sus facultades mentales, Fuseli se presentaba el pintor más fantástico de todos, el más loco, el más original á la manera inglesa, esto es, el más extravagante.

Representa su *Incubo* una mujer tendida sobre un lecho con la cabeza cayendo, atormentada por la pesadilla de dos monstruos, uno en forma de mono sentado sobre su pecho, y el otro por una especie de cabeza de caballo. Valióle este cuadro que Cunnigham hablara de «una invención verdaderamente original,» y otro biógrafo de Fuseli hace constar que no había hecho pintura alguna tanta sensación en Inglaterra, como su *Incubo*.

Gustando el género extraordinariamente, Fuseli para hacer fortuna y dar rienda suelta á su fantasía de *Succubo*, no tuvo más que abrir los dramas de Shakespeare y sacar de ellos las cien escenas y personajes que mejor cuadraran á su genio y esto es lo que en efecto hizo. Sin embargo, Fuseli no dejó de intentar la traducción por el lápiz de las más her-