

está dicho todo, y los mismos franceses reconocen que Constable es el verdadero jefe de la escuela de paisajistas franceses.

El mismo se ha retratado en una carta suya en la que se lee esta frase:—«Lo grande no se ha hecho para mí, y yo no he sido hecho para lo grande... Mi arte limitado se encuentra debajo de cada haya, en cada sendero... Piénsese de ello lo que se quiera, por lo menos esto me es propio, y mejor preferiría yo vivir en la más pequeña propiedad que fuera realmente mía, que no en el más suntuoso palacio si perteneciera á otro.»

Con esto se puede comprender lo que se había de pensar de este pintor de rincones, como hoy se dice, quien además llevaba en su manera de tratar el color, esa factura moderna que consiste en tomar la nota del color local, prescindiendo de todo efecto artístico. Así se ha dicho que Constable pintaba con el cuchillo de su paleta, y más de un pintor moderno nos dirá que, en efecto, el cuchillo de la paleta es tan útil al pintor como el pincel. Constable es, pues, un moderno en toda la extensión de la palabra.

En lo que se distingue, sin embargo, de nuestros modernos ó contemporáneos, es que su naturalismo no va hasta hacerle preferible lo feo á lo hermoso, lo vulgar á lo noble, que presenta la naturaleza tal cual es, sin exageraciones que á veces no son sino el resultado de un plan preconcebido para ahorrarse trabajo.

Resultaba, pues, Constable un gran innovador para su tiempo, pues resueltamente renunciaba á la académica costumbre de un primer plan oscuro para dar á su cuadro las profundidades del natural. Constable demostraba que no es necesario ese medio que nada tiene de ingenioso para producir todos los efectos de la perspectiva aérea que puede alcanzar el pintor si sabe graduar bien los tonos de luz y color de sus diferentes campos.

Hoy todas las cuestiones que promovió Constable están todavía á la orden del día, porque si la pintura de paisajes de rincones es legítima, como escuela general de paisaje no es admisible, porque sino vemos á la naturaleza en su inmensidad la vemos en dilatadas extensiones y aún vulgarmente llamamos á esas extensiones paisajes.

Como ya era de esperar, las tendencias de Constable se han exagerado, y en rigor no se puede decir del pintor inglés que pintara rincones por falta de facultades, lo que dice sobre los cielos en el paisaje, basta á demostrar que Constable hubiera podido emprender lo que se llama el gran paisaje, el paisaje histórico si su vocación no fuese más limitada.

Esa página de estética hay que recomendarla á los paisajistas contemporáneos y como son de todos los pintores, los que menos estudian, la trasladaremos á nuestras páginas, por si llega á los ojos de alguno de ellos nuestro libro.

Decía Constable á su amigo Fisher:

«El paisajista que no hace de los cielos una parte dominante —material— de su composición, descuida uno de los principales medios de su arte. Sir Joshua Reynolds, hablando de los paisajes del Ticiano, de Salvator, de Claude, dice: «Hasta sus cielos están en armonía con sus asuntos.»

«Hanme aconsejado á menudo considerar mi cielo como «una cortina blanca puesta detrás de los objetos.» Cierto, si el cielo está demasiado de relieve, como lo están los míos, esto es malo; pero si está escamoteado, lo que no sucede en los míos, esto es peor. Por lo que á mí hace yo estoy para darles una parte esencial en la composición. Difícil sería citar un paisaje cualquiera en el cual el cielo no sea el diapasón, el indicador de la gamma, el principal órgano del sentimiento. Imaginaos, pues, lo que significa para mí «una cortina blanca» en punto á cielo, convencido como estoy de esas nociones, que no pueden ser erróneas. El cielo es la fuente de luz en la naturaleza, y lo gobierna todo; hasta nos guía en nuestras habituales observaciones sobre la calidad del tiempo.

«La dificultad de los cielos en pintura es muy grande, á la vez como composición y como ejecución, porque á pesar de su brillo, no han de venirse adelante, sino estar más lejos que los objetos más lejanos. Todo esto no se aplica á los fenómenos ó efectos accidentales del cielo, porque son siempre una excepción.»

Al hablar ahora del pintor inglés más célebre en su tiempo, nos parece necesario también una página de estética de Philarete Charless.

«Hay dos grandes subdivisiones en la historia de las artes plásticas; la una comprende la belleza de color ó de forma, la otra se ciñe particularmente al carácter y á la expresión. La primera es el arte de Grecia y de Italia; nace del mismo sol que las dora con su deslumbradora luz;

... qui lumine vestit
Purpures...

«La segunda pertenece al Norte y toma menos en cuenta la belleza y la voluptuosidad que la observación y la filosofía. Esos dos campos, dicho se está, que no están separados por límites infranqueables; pues no son pocas las modificaciones y mezclas que se operan entre esas dos fracciones del arte...

«Por una complicación de motivos que los filósofos tratan de analizar, la raza que ha salido de las regiones escandinavas, de las regiones sin sol, ese gran pueblo teutónico, subdividido en mil tribus, no ha podido borrar jamás de sus costumbres y de su alma el carácter original de una voluntad independiente y de un respeto profundo por la individualidad humana. De aquí en los maestros septentrionales dos tendencias dominantes:—sacrificar la belleza á la expresión;—y reproducir individuos mejor que tipos.

«Mientras que los hombres de las regiones favorecidas tienen sus ojos fijos en el tipo supremo; en el ideal de lo bello y sueñan con la forma pura revestida de luminoso esplendor; la observación del carácter humano, la de los accidentes y caprichos de luz, la reproducción acentuada de la realidad más completa y más exacta constituyen para los hombres del Norte una segunda especie de ideal. Rembrandt, Rubens, Alberto Durero, Hogarth, son los representantes de esta segunda escuela. Wilkie á primeros del siglo XIX vino á ocupar un puesto importante, nuevo, á la vez calvinista y moderno.»

Wilkie nació en 1785 y falleció en 1841, murió en el mar, á la vista de Gibraltar, y el Océano guarda sus restos á las generaciones futuras.

Aun cuando Wilkie demostró desde su infancia una pasión extrema por el dibujo y la pintura, y que el padre del niño escocés se mostró desde luego favorable para la vocación de su hijo, la falta de medios para aprender retardó su educación artística y esto unido al género de su predilección, las escenas íntimas, familiares, que tanta observación necesitan para agradar, fueron causa de que Wilkie no principiara á ser conocido hasta los treinta años.

Pero llega á Londres con sus *Políticos de aldea* y á pesar de su modestia, de su pobreza, y de ser un desconocido, desde el primer día es aclamado como un Hogarth, como un Holbeim, como un Teniers ó un Van Ostade, con la particularidad que se le ensalzó tanto más cuanto en su cuadro dicho, como en los bosquejos y dibujos que exhibe á los que acuden á su taller, no hay ninguna de esas mil picardigüelas con que se complacen los pintores holandeses y flamencos. Todo es en él severamente moral y Wilkie fué siempre el digno hijo del ministro presbiteriano-escocés.

Lo que le llevaba á reprobar estos atrevimientos, era también causa del limitado horizonte artístico de Wilkie, quien si no jamás, rara vez pudo salir de dentro del recinto de sus honradas cabañas. El gran aire, el campo, le era si no antipático incomprensible. El

amor del detalle llevado á un grande extremo le desviaba también del recto camino de la interpretación de la naturaleza íntima, por esto si sus composiciones sorprenden y gustan por la representación real de sus tipos no encantan por la delicada interpretación de esa misma vida íntima que con tanto arte supieron tratar los flamencos y holandeses.

Wilkie fué siempre un presbiteriano celosísimo y lo fué hasta por temperamento, pues aún cuando demostró más de una vez que no era insensible á los encantos de la mujer; jamás su honestidad le permitió declararse, así quedó y murió soltero y siempre alejado del reino viviente de la belleza.

Con cualidades propias de artista y con semejante conducta, trabajando el género que como hemos visto es el género natural de las razas septentrionales, se comprende que Wilkie hiciera su camino y no conociera en toda su vida las horas tristes de la lucha por la existencia.

Otro pintor inglés merece ser citado, el vanidoso Harlow,—1787-1819,—de quien se servía Lawrence para preparar sus cuadros y que llegó á figurarse que eran suyos los triunfos de su maestro.

Harlow, no era, sin embargo, un simple preparador, era ya un pintor, se sentía, se conocía, y por consiguiente no podía ya resignarse á no ser más que el colaborador incógnito de Lawrence. Esto le hizo orgulloso é insoportable y determinó más bien que su salida, la expulsión de Harlow del taller de Lawrence.

Libre Harlow, para anonadar al que creía su desagradecido maestro y rival, quiso desde luego ensayarse en las grandes composiciones históricas, pero no tuvo éxito. Dióse al retrato y desde luego encontró público y provecho, pero Harlow aspiraba á más grandes triunfos, quería ser un gran pintor, probar su superioridad sobre su maestro y volvió á la pintura histórica con su cuadro del *Juicio de la reina Catalina delante de Enrique VIII*, más conocido con el nombre de la *familia Kemble* por haberle servido de modelo la gran artista y demás individuos de su familia.

Esta es la obra maestra de Harlow,—1817,—y desde luego se ve que la falta de espontaneidad en la composición traiciona á un hombre poco impuesto y conocedor de las reglas de la composición, pues, como tantas otras obras modernas parece más bien una escena de la tragedia de *Catalina Howard* representada por la Kemble, que no un trasunto ideal de la escena real del juicio de la esposa del rey, que se complacía en hacer cortar las cabezas á sus esposas.

Comprendió esto Harlow y el que siempre había hecho público menosprecio del estudio de los grandes maestros partió al día siguiente para Italia.

Cunningham, dice, que partió para fortificarse en el dibujo en lo que nunca ha sido fuerte la escuela inglesa de pintura, porque la modestia nacional «se niega á la vista de la belleza desnuda.»

Este es en verdad el gran escollo de la escuela inglesa, y todos los críticos de arte lo mismo insu-

lares que continentales, están de acuerdo en que la falta de estudio del modelo y la falta de modelos en Inglaterra es la causa principal, por no decir única, del atraso de este país en el dibujo de figura y lo que ha hecho poco menos que imposible el desarrollo de la gran pintura histórica. Causa esta que en los mismos días nuestros es tan exigente como en los de Harlow, sobre todo si se desean modelos ó modelas inglesas. Mas aún, está severamente prohibido en Inglaterra la venta de academias



DUQUESA DE ANGULEMA

de mujer de fotografía, y adviértase que decimos academias para que se comprenda que no se trata de la reproducción más ó menos libidinosa de la mujer, y hasta tal punto llega la severidad de la legislación inglesa, que por no encontrarse allí ni fotógrafo ni modelas, es de Barcelona de donde se proveen los artistas y dibujantes ingleses de tales academias, de lo que está encargado uno de nuestros primeros dibujantes.

Por otro lado, la disección de la figura humana es cosa que inspira tanto horror ó respeto, que el mismo estudio de la anatomía es aún hoy dificultoso en Inglaterra.

Harlow, pues, huyendo á Italia en busca de cuadros históricos y de modelos y modelas, no hacía más que ir á completar el estudio del natural en donde esto podía hacerse. Llegó á Roma el pintor

inglés y en diez y ocho días copió la *Transfiguración* de Rafael con asombro de todos. Canova se constituyó en su protector y al poco tiempo Harlow se veía inscrito en los registros de la Academia de San Lucas, lo que le llenó de inmenso orgullo, recordando que West, Fuseli y Lawrence eran los únicos artistas ingleses que habían merecido tan grande honor, pues este respeto merecía aún la Academia que había contado entre sus miembros á Rafael, los Carraci, Titiano, Guido, Poussin y otras eminencias del arte italiano.

Harlow estuvo en Italia sobrado poco tiempo para salir aprovechado, pues le encontramos de regreso en Enero de 1819 á Londres en donde falleció el 4 de Febrero siguiente á causa de una esquinancia á los treinta y dos años de edad. Puede, pues, decirse que Harlow no pudo dar la medida de

su talento y que durante todo el tiempo que tuvo el pincel en las manos no pudo ser más que un imitador de Lawrence, así, hasta los mismos ingleses han llegado á confundir retratos de entrambos maestros. Esto es muy honroso para Harlow, aún cuando la crítica le considere inferior á Lawrence.

Otro maestro del siglo XIX Etty,—1787-1849,— hoy muy estimado, no hace más que aparecer en este período histórico que nos ocupa. Hijo de un molinero como Constable, dedicado por su padre á

la imprenta, Etty tuvo que aprender este oficio y no fué sino cuando salió oficial del mismo cuando pudo estudiar el dibujo, pasó luego á la Academia, en donde se le sujetó á la rígida disciplina de aquellos tiempos y en 1820 y 1821 enviaba sus primeras obras á las exposiciones. Llamen la atención sus obras, las vende, recoge algún dinero y parte para Italia.

De su regreso y de sus obras hablaremos en otra ocasión. El mismo día en que Etty entra en las es-



METERNICH

cuelas de la Academia de Londres, entró Collins,—1788-1847,—que le había precedido de un año en la vida y se le adelantó de dos años en la muerte. Sus primeros cuadros tuvieron éxito. Pero como Etty, Collins pertenece á otro período histórico de la historia del arte inglés.

Martín, hé aquí el gran pintor inglés del continente, á lo menos el hombre más conocido entre nosotros, el que ha hecho hablar más de sus obras, el gran pintor de historia de la escuela inglesa.

Martín nació en el gran año, en el de 1789 y falleció en 1854, y el hombre de quien dijo Bulwer «que era más original y más independiente que Rafael y Miguel Angel,» lo que repitieron muchísimos de sus compatriotas, apenas si se le cita hoy al lado de otros ídolos de la escuela inglesa, que este es el resultado de los entusiasmos irreflexivos.

A los diez y seis años llegaba á Londres el pin-

tor de carruajes de Newcastle, y á los diez y nueve se casaba el que vivía en Londres de pintar el vidrio. Pobre, pero animoso, consagró el tiempo disponible al estudio de la perspectiva y de la arquitectura, y como le urgía abrirse camino, se decidió á enviar á la Exposición de la Academia de 1812, su *Sadak* por el que pagó cincuenta guineas al director del Banco de Londres, Mannig. Envió al año siguiente la *Expulsión de Adán y Eva del Paraiso*, que mereció los honores del gran Salón.

Siguieron á estas obras en las siguientes exposiciones, *Josué mandando al Sol que se detenga en su carrera*, obra que hizo la reputación de Martín. La *Caida de Babilonia*, y por fin, en 1821 de donde ahora no podemos pasar, su *Festín de Baltasar* proclamado como la gran maravilla del siglo.

Como Martín grabó sus cuadros, sus estampas tratadas con el cariño propio del autor de las obras

hicieron á Martín una reputación inmensa en el continente, y aunque luégo otros grabadores las hayan atacado reproduciéndolas de nuevo con mejor éxito, gracias á procedimientos más afectistas que sienta á las mil maravillas al carácter fantástico de las obras de Martín, no es por esto menos cierto que las estampas de Martín le dieron la celebridad tras la que corría con resolución firmísima de alcanzar.

Cerraremos esta noticia con Bonington, que nació en 1801 y murió en 1828. Los franceses reclaman para sí al malogrado artista, los ingleses lo hacen suyo por su nacimiento, y no le han perdonado su desnaturalización artística. Cunningham se atreve á escribir que: «si hubiese estudiado en Inglaterra, hubiese salido más vigoroso, más original, más inglés...» En esto está en lo cierto, pero Cunningham ignoró que el juicio universal precisamente reprocha á los artistas ingleses, el ser demasiado ingleses, y en pintura ya hemos dicho lo que es ser inglés.

Bonington es en verdad un pintor francés, lo es por su estilo, por su colorido, por sus composiciones, y los franceses lo estiman como uno de los precursores, de los iniciadores de la escuela pictórica moderna: sin embargo, cuando aún Bonington no daba de su genio más que esperanzas, Gericault había ya pintado su *Naufragio de la Medusa*, y Delacroix, su *Dante y Virgilio* y su *Matanza de Siro*.

Bonington si no hizo su aparición en la Exposición ó Salón de París del año 1824 al lado de Constable, por lo menos dató de esta fecha su renombre, pues conocido antes como gran acuarelista, ahora enviaba sus primeros cuadros al óleo en los que demostró que sabía también pintar. La medalla de oro, hizo su reputación, y desde este momento todo lo que salía de manos de Bonington era arrebatado con febril entusiasmo, como lo habían sido antes sus acuarelas, pues el pintor inglés pasó mucho tiempo con la acuarela, en la que se hizo un gran nombre antes no emprendió la pintura al óleo.

En 1825, pasó á Inglaterra Bonington, para hacer estudios de armaduras, porque el hombre que se había presentado como paisajista, quería ser también pintor de historia, teniendo en Londres la suerte de relacionarse con Delacroix, y decimos suerte, porque Delacroix ha sido su biógrafo.

Sabemos por el gran pintor francés «que la facilidad de ejecución y la inteligencia del efecto, era maravillosa en Bonington, sin que esto quiera decir que se contentara prontamente: por lo contrario, re-

hacía prontamente fragmentos enteramente acabados y que nos parecían sorprendentes; pero su habilidad era tal, que en un momento encontraba su pincel nuevos efectos tan encantadores como los primeros. Sacaba partido de toda clase de detalles que encontraba en otros maestros y los pintaba con gran destreza en su composición. Vense en sus obras figuras casi enteramente tomadas de cuadros que todo el mundo tenía á la vista, pero sin inquietarse por ello. Y esta costumbre no quita nada al mérito de sus obras; sus detalles sorprendidos sobre el natural, por decirlo así, y que se apropiaba (sobre todo los trajes) aumentaban el aire de verdad de sus personajes y no se sentía nunca el *pastiche*.»

Los que en Inglaterra se quejan de que Bonington no es bastante inglés, no han contestado lo que dicen los franceses, desus cualidades de inglés como pintor. Burger, después de hacer notar como los grandes pintores ingleses del primero al último, no alcanzan en el dibujo la superior perfección, dice: «que ese defecto de solidez anatómica en la escuela inglesa, tiene por causa, por decirlo así, su exceso de pudor, de decencia, que es lo que hace que se dibuje muy poco el modelo desnudo. Bonington en esto quedó inglés, bien que hubiera hecho algunas academias en el taller de Gros.»

Bonington, devorado por su ambición, se mató entregándose á un trabajo superior á sus fuerzas á pesar de su aparente condición robusta y fué á morir á su patria arrebatado por la tisis. Esta circunstancia dió motivo para que de su fallecimiento hablara Lawrence y por el recuerdo que hace de Harlow merecen ser citadas sus palabras... «Acabamos de prestar á M. Bonington los últimos servicios. Excepción hecha de M. Harlow, no sé que en nuestra época la precoz muerte haya arrebatado un artista de quien prometiera más el talento, después de un desarrollo tan notable como rápido. Si me es permitido juzgar por la reciente dirección de sus estudios y por el recuerdo de nuestras conversaciones, su inteligencia parecía desarrollarse en todos sentidos y llegar á la plena madurez del gusto, con esta generosa ambición que empujó hacia á las regiones superiores del arte...»

Es cierto, ¿cómo parece desprenderse de Lawrence que Bonington falleciera en estado de hombre que prometía?

Bürger, dice: «Tal como lo conocemos, no nos parece inferior como paisajista á Gainsborough, aún cuando su manera sea menos magistral; ni á Constable aún cuando no sea ni tan sólido ni tan espléndido; ni á Turner, aún cuando tenga menos poesía y

audacia; ¿pero quién de esos brillantes maestros, es más fino que Bonington, más delicado de pincelada, más armonioso y más distinguido?»

Podemos, pues, dejar en su puesto á Bonington, diciendo que si la muerte le dejó vivir lo bastante para hacerse un nombre, no le dejó vivir sobrado para poner su nombre entre los primeros artistas pintores del siglo XIX.

Había sonado ya para Italia, muy antes del siglo XVIII, la hora de la decadencia; así no es justo hablar de la decadencia de la pintura como siendo en especial la obra de los pintores del siglo XVIII. Lo que arruinó el arte en Italia no fué el haber venido al mundo tan pronto, el haber envejecido tras tantos largos siglos de esplendor y de gloria, sino la introducción de los géneros fáciles de aquellos que no implican ni trabajo ni estudio, es decir, un trabajo tan porfiado y atento como el de la grande pintura y que haciendo en consecuencia abandonar el estudio poco á poco va abatiendo las alas del genio que luégo no puede levantar por más esfuerzos que haga. Si después en el siglo XVIII cuando el mal ya está hecho, sus pintores se meten más y más en estos géneros de interiores, escenas íntimas, paisajes, decoración, etc., podrá echarseles en cara el haberse dejado arrastrar por la corriente, el no haber reaccionado contra ella, pero antes de emitir ese juicio, recuérdese todo lo que dejamos dicho sobre la pintura en Europa y se verá que Italia pudo faltar, pero que si esa falta le arrastró, ya no las propias corrientes de su país, sino las corrientes generales y aún así y todo, en Italia encontraremos, si no genios, representantes de esa gran pintura capaces todavía de señalar á Europa los falsos derroteros por que había tomado.

Juan Pablo Panini, —1695-1768,—es un verdadero pintor decorador. Casi todas sus obras son verdaderas decoraciones, en las que se amontonan todos los restos de la antigüedad greco-romana sin distinguir épocas. Todas sus composiciones son teatrales, apuntan al efecto y lo consiguen, porque Panini, sin ser un gran colorista, poseía el sentido del color y luégo dominaba el claro-oscuro como un maestro, lo mismo que la perspectiva. Estas cualidades y su gran facilidad de ejecución, le dieron desde luego, renombre en un siglo precisamente inclinado más á los atractivos de la gracia que á las sólidas cualidades de la belleza. Como pintor de arquitectura, Panini es, sin duda, el primer pintor de este género.

Battoni, —1708-1787,—quiere continuar las grandes tradiciones de la pintura italiana, quiere ser un

pintor de historia y le es necesario hacerse por sí mismo, sin dejar el cincel y el martillo del platero un solo momento. Trabajando la plata es como Battoni aprende á dibujar y á pintar, pues no se le entregaba esmalte ó miniatura alguna para la decoración de una obra de platero, que él no se apresurase á copiar y á estudiar como si se tratara de un gran maestro, pero Battoni no tenía otros y aprovechaba lo que tenía.

Cuando Battoni ó Pompeo, que este era su nombre y por él se le distingue, había pasado ya por las manos de varios maestros provinciales que no le enseñaron gran cosa, fué en Roma y delante de los frescos y cuadros de Rafael, su maestro favorito, en donde desarrolló sus verdaderos cualidades innatas de artista pintor, pues, desde luego demostró poseer un sentido del color propio, elegante y rico que le hizo gustar á pesar de sus preferencias más de Corregio que de Rafael.

Mas bastaba que se apasionara por ambos maestros para comprender que el sentido de la línea ha de hermanarse con el del color si se quiere producir obras de importancia y Pompeo se dió á estudiar el dibujo de tan grandes maestros, sacando de ellos los contornos graciosos de sus figuras, su elegancia ya que no su solidez. Pompeo fué, pues, un pintor correcto, concienzudo, académico, de quien se ha dicho con razón que su principal defecto está en no haber tenido ninguno notable. Ya es sabido que el dibujo académico se resiente de esa ceguera y frialdad desesperadora, de esa falta de vida real, de expresión propia de las emociones que abate como si una fuerza superior nos dominara: así es Pompeo, su dibujo es sabio y puro, pero sin energía y sin expresión.

Que Pompeo fué un pintor de su siglo Carlos Blanc lo ha dicho: «Pompeo sufrió la influencia de la escuela francesa, hasta el punto que varios de sus cuadros parecía que salían de un taller de París, del siglo XVIII, con la sola diferencia de poner Pompeo en sus obras más dignidad, más gravedad y más delicadeza de la que ponían los maestros franceses en las suyas.» Esto nos dice que Pompeo fué un reformador, y por consiguiente, un hombre que había de gozar en su tiempo de gran consideración, porque no sólo combatía con el ejemplo las funestas tendencias pictóricas de su siglo, sino que fué el primero, y con éxito, en combatir el dibujo y composición de los Cortonas y Berninos, el dibujo barroco que así aventajaba las formas vegetales y geométricas en la arquitectura, como las humanas en pintura.