

CAPÍTULO III.

HISTORIA DE LA PINTURA.

Si hemos de considerar la pintura solo por su elemento constitutivo y por el principio que le sirve de base, no podremos remontarnos mas allá de la edad media, porque solo en tal época las creencias religiosas, concentrando el espíritu en sí mismo, le sumergieron en la multiplicidad y las diferencias en que puede moverse, desarrollando el carácter en distintas fases. Por otra parte no puede hallarse enlace entre la pintura del mundo antiguo y la del moderno, ni es posible establecer gradacion alguna entre los últimos períodos de aquella y los primeros de este. Varias son las razones: en primer lugar, la falta de pruebas en que nos hallamos, habiendo desaparecido las obras de los pintores griegos; y en segundo lugar la enorme distancia que separó las creencias cristianas de las paganas.

Sin embargo en el mundo clásico halló la pintura su origen, y en aquella época tuvo un desarrollo especial, efecto de los adelantos del espíritu humano; de modo que aun cuando no hallemos la pintura en su verdadero elemento entre los antiguos, no por esto podemos negarle á este arte su historia especial en aquella época, considerándola si no como necesaria respecto de la parte interior, al menos como un período preliminar de la exterior.

¿Cuál puede ser el origen de la pintura? Veámoslo.

La transmision de las ideas exigió de la actividad del espíritu humano algo mas que un edificio, cuyo sentido pudo ser enigmático hasta para los mismos hombres que le levantaron: la decoracion debió de ser por consiguiente el medio de que el arte simbólico se valió.

Si la decoracion en sus principios fue relevada sobre un plano ó simplemente pintada, es cuestion que á nada conduce, sobre todo si con ella se pretende hallar una razon relativa á la de prioridad de origen entre la escultura y la pintura: al cabo la naturaleza física del relieve y del dibujo es tan análoga que dificilmente podrá establecerse diferencia, ni siquiera por la dificultad de ejecucion.

La representacion directa del objeto que se quiso anunciar fué lo mas natural; la claridad debió de exigir individualidades; y la pintura esforzándose mas en significar que en espresar, se contentó con proporcionar, digámoslo así, elementos de perpetuidad á la tradicion oral y al discurso oratorio. He aquí los geroglíficos.

Pero la pintura aun como explicacion de ideas que el monumento arquitectónico no pudo presentar en su propio modo de ser, debió conservar la naturaleza simbólica que fué la causa de su nacimiento; y de aquí la dificultad en la interpretacion del sentido de esta misma pintura.

EGIPCIOS.

No pretendemos asegurar que la pintura sea originaria de Egipto. Lo que sobre este particular diremos es, que el Asia no ofrece muestra alguna de ella: y aunque en Egipto no se hallan representaciones geroglíficas anteriores al siglo de Sesostris, sin embargo puede decir-

se que en Egipto es donde se hallan los ejemplos mas antiguos de la representacion gráfica de la figura humana y de la individualidad típica de las razas; y en sus monumentos se distinguen perfectamente los egipcios de los asiáticos y aun de las tribus europeas. Sus cuadros, sobre todo los históricos, son meras alegorias simbolizándose, siempre el poder por la mayor estatura; rasgo que los bajos relieves de Nínive conservan y que quizá se le halle en alguna otra comarca de Asia.

En cuanto á la representacion debe saberse, que los mas antiguos monumentos manifiestan, que las primeras representaciones pictóricas solo ofrecieron de la figura humana el contorno y la sombra; he aquí la pintura monocroma. La circunscripcion de la figura en líneas poco movidas produjo una dureza y sequedad muy notables. Las actitudes fueron forzadas, y las proporciones fueron demasiado prolongadas.

Adelantados los tiempos, la pintura egipcia dió muestras de un espíritu inclinado á lo misterioso y simbólico ya en escenas militares ya en las religiosas; y en sentir de Champollion, el mismo desórden que en las composiciones se observa, tiene algo de la sublimidad homérica que tanto interesa en los combates de la Iliada.

Los egipcios aplicaron el color como simple coloracion, no teniendo en cuenta mas que el color local de la naturaleza aplicándole casi siempre en sentido simbólico. Este material le usaron en toda su pureza, sin mezcla alguna; habiendo conservado su brillo hasta nuestros dias, circunstancia debida sin duda á los mordientes que emplearon. El temple y el fresco fueron los procedimientos que usaron, desliendo los colores ya con mayor ó menor cantidad de

gomas y resinas, ya con ceras, y aplicándolos lo mismo á la piedra que á los revoques, metal, madera y á las mortajas de bisus.

La pintura en manos de los griegos y etruscos tuvo distinto carácter, siendo ya no la esplicacion de un sentido ageno á su misma representacion, y por consiguiente constituyéndose al servicio del monumento á que estuvo adherida, sino la espresion de una idea propia de los medios de representacion de que podia disponer, y en consecuencia con vida independiente.

No reproduciremos aquí cuanto hemos dicho en la historia de la escultura y aun en la de la arquitectura acerca de la consideracion que el arte etrusco merece respecto del griego. Referímonos á lo dicho en aquellos lugares.

ETRUSCOS.

Lo que en este momento interesa es saber, que las pinturas halladas en los monumentos etruscos tienen cierta analogia con las egipcias; pero mas bien por el sentido alegórico que revelan que no como elementos esplicativos de un monumento ó con significacion oratoria. Hasta en la ninguna pretension de presentar la verdad, se halla semejante analogía; pues las pinturas etruscas solo revelan una tendencia á producir un efecto de colores armoniosamente combinados. La mayor parte de los frisos que se ven en las cámaras sepulcrales representan combates, atentados contra la vida de algunas personas, doctrinas sobre el estado del alma despues de la muerte segun las creencias etruscas; cuya circunstancia unida á la

mayor fluidez de los contornos , á la mayor prolongacion de las figuras y al uso de distintos colores , indica un segundo período en el cual, olvidados los etruscos de la comunidad de origen con el pueblo griego, se alejaron de las tradiciones y creencias de su país natal , dejándose influir de las ideas de los pueblos celtas sus vecinos , ó arrastrar por el amor propio colonial , que se desdeña de ser deudor á la metrópoli del menor de los beneficios. Porque no debe olvidarse que el arte etrusco primitivo no es mas que el primitivo griego; y en la pintura como en la escultura, esta circunstancia es el fundamento en que debe estribar la clasificacion de los monumentos del arte.

GRIEGOS.

Considerada la pintura bajo este punto de vista , necesariamente hemos de ir á buscar su introduccion en Grecia, aun que sea remontándonos á un período de la historia, anterior al del desarrollo de la pintura etrusca que acabamos de indicar.

Veamos en primer lugar que asunto contribuyó mas eficazmente en el arte griego al desarrollo de la pintura , ya que este arte por su naturaleza especial necesita que el espíritu entre en el movimiento y la diferencia, presentando la multiplicidad de sensaciones de que el alma humana es susceptible.

Las sensaciones que causaba el culto de Baco produjo en la pintura obras ya de concepcion grande y elevada , ya grotescas hasta la caricatura. Las circunstancias especiales de esta divinidad , espresion la mas elevada de la vida natural ó física , contribuyó no poco á imprimir al arte

un movimiento mas dramático abriéndole un campo mas ancho, cual á la pintura conviene. El culto de Baco lleva á diferencia del de las demas divinidades del paganismo, el carácter de una religion natural, sirviendo de base á las representaciones de todas las imágenes dionisiacas ó báquicas en las cuales aparece el poder de la naturaleza triunfando del alma humana y arrancándola de la tranquilidad que le inspira el conocimiento de sí misma.

El círculo de las imágenes dionisiacas forma por sí solo un olimpo particular distinto del de la mansion del padre de los dioses Júpiter, y representa dicha vida natural con los efectos de un poder sobre el espíritu humano, concebido en diferentes grados bajo formas mas ó menos nobles. Facilmente se comprenderá pues el número de asuntos que pudo proporcionar á la pintura un culto como el de esta divinidad, y las composiciones que sugirió á los artistas el número de ceremonias bulliciosas de aquellas fiestas en las cuales el entusiasmo hasta el frenesí, y la alegría sin límites reinaban sobrado públicamente. Las vicisitudes de la vida maravillosa del dios, bien se le considerase en su nacimiento ó se le presentase en los juegos de su niñez, bien se le siguiese en su alegre y bulliciosa adolescencia, en sus amoríos con la graciosa Adriadne, en sus bodas magníficas y espléndidas celebradas en Naxos, en su descenso á los infiernos; bien celoso de su culto y capitaneando la tropa de sátiros, mostrase inflexible su enojo contra los menospreciadores y enemigos de su culto; bien guerrero atrevido se ensalzasen sus triunfos alcanzados en la India; y por fin en mil otros accidentes de su vida terrestre, siempre pudieron hallarse asuntos dignos del pincel y peculiares de la pintura, siendo generalmente

tratados en la mayor parte de vasos llamados etruscos, ó sea, griegos de los tiempos primitivos.

La representacion de escenas sacadas del culto de Baco debió conducir á las de la vida terrestre de otras divinidades; y en un pueblo como el griego en que fueron tan estrechos los vínculos que unieron al arte con la religion, con la mitología y con la poesia, es fácil hacerse cargo de que la representacion de los hechos históricos pudo muy bien ocupar la imaginacion de los artistas.

Por otra parte coincidiendo como coinciden los primeros movimientos del desarrollo de la pintura con las guerras médicas, apareció en él una tendencia mas marcada hácia la glorificacion de los hechos históricos y la representacion de cuadros de circunstancias. La misma vida de los poetas y de los filósofos se sometió al dominio de la pintura. Sin embargo, no nos quedan de tales obras mas que relatos de autores contemporáneos, y ejemplares de cuadros de la época romana que solo pueden considerarse como reflejos de lo que el arte griego debió de ser.

Sobresalieron los griegos en la pintura decorativa siendo los vasos pintados fieles muestras de lo que en este género hicieron. En estas obras puede echarse de ver el principio que dominó de sujetar la forma orgánica vegetal á la geométrica sin renunciar del todo al carácter de la vegetacion. Así puede admirarse la gracia con que dispusieron el antema.

En esta misma circunstancia puede hallarse una de las principales razones por la cual no trataron el paisaje; pues no vemos en la produccion del antema mas que un modo especial de considerar la naturaleza, así en su espectáculo general como en sus detalles, opuesto bajo cierto punto de

vista, al que el arte en nuestra época considera este género de pintura. El arte griego exigió de los asuntos que trató, íntima relacion, y entera conformidad entre la idea y la forma, entre lo representado y lo que representa; lo que imprime en todas sus obras una forma fija y una fisonomía clara y patente. El sentimiento de vaga ilusion y dulce melancolía que el paisaje nos inspira no debió parecer á los griegos que pudiese formar un ramo de las bellas artes del dibujo. Por cuya razon al paisaje, las pocas veces que los ocupó, le trataron mas como un juego, que con el sentimiento y con la severidad que le conviene.

Por lo que acabamos de decir, fácilmente podrá conocerse el carácter de la pintura griega respecto del fondo. Vamos ahora á ver cual fué el de sus formas, y trataremos por último de los procedimientos que empleó, ó de la técnica del arte.

Cuatro estilos deben distinguirse en la pintura griega, á saber:

El primitivo, que duró desde los tiempos mas remotos hasta mediados del siglo v antes de J. C. estándolo representado por Cleantes de Corinto y Bularco de Lidia:

El de la escuela ática, que se estendió hasta mediados del siglo iv, y estuvo representado por Cimon, Pilognoto, Apolodoro y Agatarco:

El de las escuelas jónica y de Sicione; que abraza la segunda mitad del siglo iv: siendo la escuela jónica representada por Zeuxis y Pharrasio; y la de Sicione por Timanto, Pámfilo, Arístides, Eufnanor, Melanto y Nicias:

El ecléctico, que duró todo el siglo iii y la primera mitad

del segundo y fué representado por Apeles y Protógenes.

I. ESTILO PRIMITIVO. En él debemos naturalmente hallar los orígenes de la pintura en Grecia remontándonos, como hemos dicho, á un período de la historia anterior al desarrollo de dicho arte entre los etruscos.

Las tradiciones artísticas de los griegos atribuyen los primeros progresos de la pintura á los corintios y sicionios, suponiéndolos, aunque no con entera certeza, inventores del simple dibujo y de los cuadros monocromos. Como inventores, si no como introductores, se citan á Cleantes y á Bularco, el primero de aquel dibujo y el segundo de estos cuadros.

La pintura sobre vasos fué á no dudarlo el primer ensayo que debió hacerse de este arte, y por consiguiente los países en donde la cerámica fué un ramo de su producción, debieron de ser los primeros en donde floreció la pintura. Corinto la ciudad de los alfareros fué por tanto donde la pintura debió dar los primeros pasos hácia su desarrollo; y sus estrechas relaciones con el país de los Tarquinos en Etruria, pudieron introducir allí este arte, siendo cultivado con buen éxito. La rudeza y la tosquedad de las figuras que estuvieron mas bien que pintadas, dibujadas en los vasos de los primitivos tiempos, dan la mas clara idea de lo que le quedaba á este por hacer antes de adquirir un estilo nacional regular y fijo.

Hemos dicho que aquellas pinturas estuvieron mas bien que pintadas dibujadas, puesto que en tales casos formó la figura un espacio de un color igual sobre fondo claro, si la figura tuvo el color oscuro, y sobre fondo oscuro si

la figura tuvo el color claro, siendo indicados los dintornos con líneas del color del fondo. En las representaciones de las figuras de color oscuro sobre fondo rojo que á la sazón se usaron, se hallan los principales rasgos del estilo primitivo. La indicación de la musculatura y de las articulaciones principales es sobrado pronunciada, los ropages están como pegados al cuerpo que cubren, y el plegado adolece de una regularidad empalagosa: la disposición del cuerpo es envarada y los movimientos forzados. Sin embargo se observa una tendencia hácia la perfección de la forma, hallándose en estado de alcanzarla.

II *Escuela ática*. En este segundo período la pintura hizo progresos por la influencia de Cimón de Cleones y de otros artistas, en particular respecto de la perspectiva. Estendióse la pintura de los vasos desde las dos metrópolis Atenas y Corinto, á Sicilia é Italia; y estas colonias griegas no hicieron mas que imitar ó copiar los asuntos y las formas del Atica.

En el siglo v antes de J. C. fué cuando se trató de producir efecto. Bajo distintos puntos de vista puede considerarse este triunfo de la pintura haciéndose digna rival de la escultura.

Polignoto de Thasos poco despues de las guerras médicas alcanzó grande reputación en Atenas de cuya población habia adquirido los derechos de ciudadano. Su principal mérito consistió en un dibujo severo, en la nobleza y carácter de sus figuras mitológicas, y en lo gracioso y delicado de sus figuras de muger. Decoró con sus pinturas varios edificios; y en muchos templos y pórticos pudieron verse sus cuadros que pintó sobre tabla. Sus composiciones

fueron concebidas con un verdadero sentimiento religioso, atestiguando un profundo conocimiento tanto del mito, como de las tradiciones populares. Pausanias cita la toma de Troya, la partida de los griegos, y la visita de Ulises á los infiernos, cuadros que se hallaban en un péncilo de Atenas.

Al lado de Polignoto florecieron muchos otros pintores, la mayor parte atenienses, los cuales decoraron templos y pórticos con grandes composiciones tomadas preferentemente de la historia contemporánea. Estas composiciones fueron ricas en figuras dibujadas de una manera elegante y espresiva.

El primero que estudió seriamente la degradacion de tonos en las tintas haciendo época por el buen resultado de sus esfuerzos, fué Apolodoro el escenógrafo, proponiéndose con ello causar ilusion por medio de la apariencia de la realidad. Quizá halló sentados los principios de su arte en la pintura teatral ó perspectiva que habia usado anteriormente Agatarco para representar las tragedias del poeta Eschilo. De manera que hácia la Olimpiada xc (416 antes de J. C.) la perspectiva formó ya un arte particular.

Las consecuencias de esta innovacion no fueron por el pronto ventajosas al arte, pues ocupados los artistas en la manera mejor de ilusionar al espectador, descuidaron el dibujo; y he aqui la razon de los juicios poco favorables que hicieron los antiguos sobre la perspectiva en general. Sin embargo, no puede negarse que este conocimiento hizo dar un gran paso hácia la perfeccion del arte.

El arte de la pintura se halló pues en Grecia durante los primeros años del siglo iv antes de J. C., con todos los elementos necesarios para emprender adelantos de consi-

deracion por razon de las ideas religiosas y políticas de aquella edad, por la filosofía de Sócrates y de Platon, la mas pura que las escuelas griegas produjeron, y por los medios de ejecucion de que podia disponerse supuesto que, segun Plinio, hasta habia practicado Polignoto la pintura al encausto. Halló pues asuntos que tratar, que cabian perfectamente dentro del círculo del arte, al paso que el genio estaba contenido dentro de los límites razonables de la escuela espiritualista de Sócrates, sin que los adelantos de la escenografía que se habian hecho, se hallasen neutralizados; habiéndose establecido un perfecto equilibrio entre ambos conocimientos para que no obtuviese la idea sobre la forma ni la forma sobre la idea predominio alguno. Añadióse á todas estas circunstancias un conocimiento perfecto del dibujo y de algunos procedimientos ópticos y geométricos para dar á las pinturas el efecto necesario; y en semejante estado de cosas la aparicion de un genio si no superior, igual á los de Polignoto y Apolodoro debió señalar el principio de una nueva era para la pintura, continuando la de sus predecesores, con mas éxito quizá, pero no con mayor gloria. Polignoto y Apolodoro trillaron el camino que Zeuxis y Parrhasio que les sucedieron pudieron seguir para producir obras que los inmortalizaron en los géneros que las ideas que sobre bellas artes tuvieron los griegos, permitian.

III *Escuelas Jónica y de Sicione.*

Escuela Jónica. Con los adelantos obtenidos en la pintura durante los primeros años del siglo iv, ya por los artistas de primer orden que florecieron, ya por los de segundo que sostuvieron las ideas que estos habian vertido,

hubo suficientes elementos para que cualquiera genio que apareciese, pudiese dar un vigoroso impulso á fin de que la pintura adquiriese cuanto necesitaba dentro del círculo de sus atribuciones, quedando este arte en su verdadero desarrollo.

En los primeros años del siglo iv antes de J. C. aparecieron algunos genios que dieron este impulso, habiendo tomado la pintura un carácter propio para halagar á los sentidos y causar toda la ilusion posible. Prescindiendo de si este debe ser el objeto del arte, y si con este giro que tomó, mejoró ó dejeneró entre los griegos, no podemos hacer aqui mas que atenernos á los hechos que pasaron. Lo cierto es que la pintura tomó un giro marcado hácia la perfeccion material del arte, esto es, inclinándose hácia la perfeccion que estriba en la estricta imitacion de los objetos; habiendo intentado sobresalir mas en la forma que en la idea, y mas halagar á los sentidos con la perfeccion material, que no dirigirse al alma con lo profundo de la idea. Este es el reinado de la escuela jónica, que segun el carácter de la raza manifestó una inclinacion mas decidida y marcada hácia la manera de pintar fácil y mórbida, á diferencia de las antiguas escuelas del Peloponeso y de la ática á que sucedió inmediatamente.

Zeuxis fué el que encabezó la serie de artistas de esta época, apropiándose y estendiendo los descubrimientos hechos antes por Apolodoro en la escenografía. Pintó con preferencia figuras en simple carácter y se distinguió por la gracia en sus figuras de muger lo mismo que por la magestad divina que supo imprimir á los dioses. Parrhasio le aventajó en el mejor modelado de las figuras de sus cuadros, siendo sus creaciones mas variadas y ricas. Sin

embargo este excelente maestro fué á su vez vencido por Timanto en la lucha artística que ambos sostuvieron; habiendo merecido en su sacrificio de Ifigenia que fuese admirada la espresion del dolor llevado hasta el mas elevado punto á que el arte podia alcanzar con los medios que á su disposicion tenia.

Escuela de Sicione. Mientras que Zeuxis, Parrhasio y sus partidarios oponiendo á la escuela griega de Atenas que floreció en la época anterior, la que ellos crearon bajo el nombre de Asiática ó Jónica, la escuela de Sicione se elevó en el Peloponeso bajo la direccion de Pámfilo guiada por principios esencialmente distintos de los seguidos por las escuelas jónica y ática. Los rasgos principales que la caracterizaron fueron una erudicion esmerada, conocimientos artísticos concienzudos y un dibujo correcto aunque muy mórbido.

Entre los artistas de segundo órden se distinguieron el tebano Arístides por su pintura de las pasiones y de cuanto pudo conmover el alma: Pausias por sus figuras de niños, animales y flores, habiendo sido el primero que decoró con pinturas los casetones: Eufranor, que desplegó un verdadero talento en la representacion de los héroes y dioses: Melantho, uno de los mas aventajados alumnos de esta escuela de Sicione ocupó, en sentir de los inteligentes, un distinguido puesto respecto de la disposicion de los cuadros; y Nicias (que mas bien perteneció á la escuela Ática que iba á inaugurarse) descolló en las grandes composiciones históricas, combates navales y choques de caballería.

ESCUELA ECLÉCTICA. Todos estos pintores fueron aventa-

UAB
Universitat de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

jados por Apeles, que reunió á las ventajas de la escuela de Jónia su patria, tales como la gracia, los atractivos sensuales y el colorido brillante, la severidad entendida y erudita de la escuela de Sicione. Este artista fué una especialidad que sus contemporáneos reconocieron; y consideraron la gracia como el carácter distintivo de su talento. Sobresalió en los retratos, lo cual está comprobado por los celebrados de Alejandro Magno y de su familia. El cultivo de este género le adiestró en el arte de distribuir la luz y los colores.

Al lado de Apeles y protegido poderosamente por él, brilló Protógenes, que se distinguió por el concienzudo estudio de la naturaleza y lo minucioso de su trabajo, llegando á ser rival de su maestro.

Pero desgraciadamente el mérito de tan grandes pintores, respecto de la distribución de la luz, del color local y del tono de los colores, no puede sernos conocido mas que por nociones bastante oscuras de algunas imitaciones posteriores. Sin embargo, por los vasos pintados puede uno formarse una idea del estado de perfección á que el dibujo llegó en esta última época del arte, ofreciendo ejemplos vivos de un contorno lleno de elegancia y nobleza, pero con cierto envaramiento y simetría, usando una prodigalidad de adornos que recuerdan el estado del arte en los tiempos de Cimon de Cleones y sus contemporáneos anteriores á Polignoto. En otros vasos se ve un dibujo atrevido, simple y grandioso, como pudo serlo el de este gran maestro: en otros se hallan pruebas de una imitación mezquina y demasiado detallada de la naturaleza, dadas indudablemente por los que ocupados en presentar con mayor perfección la apariencia de la realidad con el estu-

dio de la escenografía que introdujo Apolodoro, descuidaron la base de la pintura que es el dibujo. Por último, los de Nola ofrecen en sus pinturas muestras evidentes de una gracia y elegancia muelle de contornos, que solo pudo alcanzar la escuela jónica del Asia menor, creada por Zeuxis y Parrhasio.

Transcurrida una época tan gloriosa para la pintura griega, ya no aparecieron genios que pudiesen colocarse al lado de los grandes maestros que habian florecido, por mas que sea cierto que con ardor se continuó cultivando la pintura en las tres escuelas Atica, Dórica y Asiática establecidas en Atenas, Sicione y Jonia. En Sicione fué donde se reunió mayor número de artistas hácia la olimpiada cxxxiv (por los años 240 antes de J. C.); pero no se hizo mas que admirar á los artistas anteriores, sin que esta contemplacion sirviese de estímulo para rivalizar con ellos. Pero como hemos visto en la historia de la escultura, la tendencia particular de aquel siglo abortó este género de composiciones que lisonjean la sensualidad; y por iguales razones nació ese colorido que llamó la atención por sus vivos efectos de luz. La caricatura, la pintura llamada comunmente de género datan de esta época.

La pintura griega si bien pretendió en los últimos tiempos representar individualidades en los retratos, si bien llegó á representar alguna escena de la vida doméstica, y si bien la escenografía fué aplicada á la decoracion del interior de los edificios; sin embargo, el verdadero carácter que tuvo fué monumental, con mas tendencia á someterse al principio escultórico que al pictórico, y mas inclinacion en favor de la belleza de la forma plástica que

á la de la espresion , sacrificando el colorido al dibujo, y los efectos de luz á la forma.

Esto nos conduce naturalmente á tratar de la parte técnica de la pintura griega.

Veamos en primer lugar lo referente al dibujo, ya que el dibujo es la base de la pintura.

Un arte como el griego que no llevó otro objeto que la representacion sensible de la vida y del espíritu, siendo la forma humana la única que por lo mismo se reconoció digna del arte, debió conceder la mayor importancia al dibujo, exigiendo de él la mayor delizadeza y precision. Así fué que en las escuelas artísticas de Grecia se exigió del alumno una larga práctica en el manejo de *grafio* ó *estilo* en tablas de cera, y en el manejo del pincel con un solo color en tablas de boj , antes de pasar á la pintura polícroma; viniendo á resultar las obras ejecutadas por este último medio lo que entre nosotros se llama una *silueta*. Facilmente se comprende la precision que debió haber en una clase de dibujo en que no existió la línea convencional del contorno; y cuanta exactitud debió haber en la mano que manejaba el pincel que llenaba, ó bien el espacio del fondo para dejar la figura con el color de la superficie sobre que se pintaba, ó bien el espacio de la figura, quedando en ambos casos limpia la forma.

Dos clases de dibujo usaron pues las escuelas griegas empleando el estilo unas veces y otras el pincel con un solo color. Las obras ejecutadas por este método se llamaron *monocromata*, asi como los trazados con el estilo se llamaron *monogramma*. Por este último método ejecutó algunos Parrhasio, asi como por el primero trazó los suyos Zeuxis.

La exactitud y precision del dibujo la concibieron los griegos hasta matemáticamente, de manera que Pámfilo de Sicione, el maestro de Apeles, exigió conocimientos matemáticos preparatorios á los que querian aprender el dibujo.

Conocidos los métodos que las escuelas griegas emplearon en el dibujo, veamos los referentes á los procedimientos para pintar.

Los griegos pintaron al temple y al encausto, habiendo empleado al propio tiempo el mosaico, pero se ignora ó no es posible asegurar categóricamente, si pintaron al fresco. Al dar al dibujo una preferencia muy notable se manifestaron por largo tiempo tímidos en el colorido, habiendo crecido este temor tanto mas cuanto mas exacto y mas puro fué el dibujo. La misma escuela jónica que tan apasionada fué por el brillo y viveza de los colores, se contentó hasta la época de Apeles con cuatro colores material y propiamente dichos, obteniendo con ellos la diversidad de tonos y matices que de su mezcla y combinacion pudo resultar. Estos colores fueron: 1º el *blanco* ó tierra de Melos; habiendo sido muy raro el empleo del blanco de plomo: 2º el *rojo* de Capadocia llamado *sinapis*, si bien emplearon tambien el *miltos* ó nimio, habiendo sido Nicias el primero que hizo uso de este color: 3º el amarillo, *ocre*, procedente de las minas de plata de Ática y que se empleó para los golpes de luz. En este color debe comprenderse el *oropimente*, rojo-amarillo, *sandaracne*. 4º el negro con el *azul melan* que se sacaba de ciertas plantas quemadas. Apeles empleó el *elefantimon*, que no es mas que el negro marfil.

Ademas de estos colores que en su principio aparecieron crudos, se emplearon insensiblemente materias colorantes mas preciosas y brillantes tales como : la *crisocola* ó verde cardenillo sacado de las minas de cobre : el *purpurino* mezcla de la creta con el humor viscoso de la púrpura : el *cinabrio* procedente de la India : y el ceruleo, mezcla de arena, salitre y cobre. El ateniense Calias empezó á hacer uso del cinabrio artificial. Todos estos colores se desleyeron con agua de cola ó goma, ya en la paleta por medio del pincel, ya en la moleta, tal como se practica en el dia.

Pintaban sobre tablas de madera de cedro y muy especialmente de alerce. El uso de decorar los templos y tumbas con pinturas debió conducir naturalmente á la pintura mural propiamente dicha, costumbre que debió de pasar á los interiores de las habitaciones privadas.

Por lo demas hicieron los griegos los mayores esfuerzos para hallar y observar las relaciones armónicas de los colores ; habiendo hecho con acierto una buena distribucion de las masas de luz que debió presentar el cuadro, y producir la unidad de efecto de la luz en general.

Debemos aquí detenernos en la pintura al encausto por su naturaleza especial.

Pocas nociones tenemos de este procedimiento. Sábese que se distinguieron tres especies de pintura al encausto ; unas veces se trazaron los contornos por medio de un hierro caliente sobre tablas de marfil ó madera preparadas ; otras se estendió la cera colorida por medio de estilo y espátulas calentadas ; y otras se pintó á pincel con cera fluida. Como quiera que sea este procedimiento de la pintura antigua se empleó en los cuadros de animales y

flores , que necesitan mas brillo de color que la pintura histórica , y en el adorno exterior de los buques.

Despues de estas ligeras nociones sobre los procedimientos empleados por los griegos para la pintura por superposicion , debemos hacer mencion de los procedimientos por juxtaposicion que se usaron , cuales son el mosaíco y el tapiz.

Los primeros mosaícos de que hace mencion la historia datan de la época alejandrina, y consistieron en la combinacion de pequeños cubos de arcilla. Este material se convirtió mas adelante en mármol ; en otras piedras preciosas y en vidrio. No es probable que en la época griega tuviese el mosaíco otra aplicacion que en los pavimentos.

El tapiz tan apreciado en los tiempos modernos habiendo sido elevados sus trabajos á la categoría artística, tuvo tambien entre los griegos muestras dignas de ser apreciadas, siendo conocido por *parapetásmata*. Plutarco al encarecer la grandeza de Fidias en el arte y en el renombre que gozó en tiempo de Pericles dice , que tal artista tuvo bajo su direccion todas las obras del arte que se ejecutaron en aquella época, citando entre los *tectones*, *plásticos*, *toreutas* y otros, á los *poiquiltas*. Estos operarios no fueron mas que los obreros de lanas de diferentes colores y los *bordadores*, cuyas obras contribuyeron á la exornacion de los templos y estátuas de marfil. Este arte fué procedente de Fenicia de donde debieron de importarlo los griegos ; habiendo noticia de los magníficos ropajes con que se vistió al Apolo delfico y á Palas , y del manto que los rodíos regalaron á Alejandro Magno.

Dejando ya esta materia, pasemos á tratar de la perspectiva lineal y aerea , que pertenecen á la técnica del arte , como el dibujo y el colorido , si bien en un sentido distinto , pues la del dibujo y colorido es mas material y pertenece , digámoslo así , á la técnica mecánica , al paso que la de la perspectiva pertenece á la técnica óptica.

Los griegos dominados por la idea de atribuir al cuerpo humano las mas bellas formas que su gusto podia sugerirles , repugnaron los medios perspectivas que presentan los objetos no tales cuales son en sí , sino en conformidad con las reducidas facultades de nuestra vista. Asi es que si bien conocieron la perspectiva, no hicieron de ella el uso que hacemos en el dia , y fueron muy avaros de los efectos que este arte produce. Esta idea hizo que diesen preferencia á la estatuaria sobre el bajo relieve , dando al bajo relieve el carácter de la estatuaria , y en cierto modo tratando la pintura como un bajo relieve.

Esto no quiere decir que los griegos no conociesen ó no pusiesen en planta en sus obras los principios de la perspectiva ; ya hemos dicho que despues de la época de Cimon el anciano , la perspectiva formó una rama particular de la pintura ; pero no puede menos de conocerse que en general los griegos dieron mas importancia á la representacion completa de las formas en toda su belleza y en todo su carácter , que á la ilusion producida por medio del escorzo y de la disminucion de las figuras , en una palabra , mayor importancia que á la naturalidad de la perspectiva. En los mismos anaglifos vemos que domina la idea de presentar el relieve antes alto que bajo ; de presentar las figuras antes de perfil que de frente ; y que ciertos escorzos que á nuestro modo de ver hubieran sido in-

dispensables , están sacrificados al aspecto euritmico.

Es preciso sin embargo advertir, que respecto de este particular el gusto limitó la práctica y desarrollo de los conocimientos y recursos del arte en materia de óptica, menos en los cuadros de caballete que en los vasos monócromos , menos durante el último período del arte griego en que el lujo se desarrolló en gran manera , que en los tiempos anteriores. Pero de todos modos nunca la óptica ó los medios perspectivos se desarrollaron por lo general en el grado que se han desarrollado en la edad moderna, en que las artes han seguido un rumbo totalmente distinto.

Esta misma importancia que los griegos dieron á la forma humana , exigiendo del artista la euritmia , y una grande exactitud de proporciones , explica la razon que quitó igualmente la importancia á la perspectiva aerea, es decir á presentar la degradacion de tintas y tonos que el aire interpuesto produce. Así fué que el pintor no trató mas que de acercar cuanto mas le fué posible , á los ojos del espectador, los objetos que presentó en sus cuadros, colocándolos en un punto enteramente iluminado. Esta circunstancia obliga á decir que las sombras y la luz no estuvieron destinadas como en la pintura moderna á los contrastes y oposiciones de las masas y á los efectos generales de esta naturaleza , sino al modelado de la figura ó del grupo aislado , que fué el carácter que dieron á sus composiciones pictóricas ; carácter que como hemos dicho, se acercó al anaglifo como el anaglifo se acercó á la estatuaria.

ROMANOS.

La pintura griega tuvo su epílogo en manos de los romanos; y si la arquitectura en la época del imperio recibió un grado de desarrollo, desplegando mayor grandiosidad y esplendor; si la escultura fué una continuación del impulso que le habían dado los últimos de los griegos, la pintura no fué mas que una mera imitación, y por consiguiente tuvo corta vida.

En la época de Cesar la pintura presentó en Roma muestras de buen estado, y las escenas trágicas hasta el mas elevado punto parecieron á los mas distinguidos artistas de aquella época de sumo interés y especialmente dignos de ser tratados. No fué menos apreciada la pintura de retratos.

En la época imperial quedó abandonada la pintura de caballete, siendo practicada la mural con preferencia, mas para satisfacer los caprichos del lujo que para proporcionar á la obra las conveniencias de localidad necesarias á la caracterización.

En el reinado de Octavio Augusto la pintura del paisaje tomó un carácter particular por el genio del pintor Ludius, elevándose hasta formar un ramo aparte. Como decoración del interior de las quintas y de los pórticos, pintó dicho artista jardines artificiosamente dispuestos, parques, rios, canales, puertos, marinas y otros puntos de vista de la naturaleza muda; animando estas combinaciones con la presencia de figuras ocupadas en varias tareas campestres, y en toda clase de actitudes cómicas y festivas.

Vitrubio habla de cinco clases distintas de pintura mural: 1ª, imitaciones de miembros arquitectónicos y mármo-

les. 2ª vistas arquitectónicas en escenografía. 3ª escenas trágicas, cómicas y satíricas. 4ª cuadros de paisajes. 5ª cuadros históricos, como, figuras de divinidades, escenas mitológicas representadas con accesorios de paisajes. Parece que se acostumbró pintar las escenas trágicas y cómicas indicadas en tercer lugar, en los salones (*exedras*), y los cuadros de paisajes en los sitios que sirvieron para paseo; así como la imitación de miembros arquitectónicos solo se empleó en el interior de las habitaciones.

En Pompeya se han hallado los colores prodigados en el menor detalle de arquitectura, y hasta en el mas reducido cuarto de las mas humildes habitaciones particulares. Inútil es decir cuanto en materia de pintura se ha hallado en las exedras y otros departamentos de los monumentos públicos. Lienzos de pared se han encontrado revestidos de una tinta igual ya negra, ya roja, ya amarilla, ya azul, ya verde, pintada sobre el revoque fresco; y solo despues de seco se representaron en él los arabescos y demas asuntos.

Esta pintura hasta el presente se habia considerado como hecha por el procedimiento al encausto; pero desde que se descubrió la casa llamada *Fabrica de colores del duque de Toscana*, se ha reconocido que los colores se fijaron por medio de la resina.

El espíritu de la pintura en los primeros tiempos del imperio, se complació en presentar alardes de destreza, que con pretesto de genio no son mas que ejercicios gimnásticos, permítase la espresion, de la técnica del arte: obras que pueden sorprender á la imaginacion, pero no halagar al sentimiento. Plinio cita como uno de estos alardes, la imágen de Neron del tamaño de 120 piés de altura, pintada sobre lienzo.

337
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
BIBLIOTECA D'HUMANITATS

Numerosos ejemplos de la pintura mural de igual naturaleza, ejecutados desde el reinado de Octavio Augusto hasta el de los Antoninos, atestiguan el carácter del arte en esta época. Los cuadros de la tumba de Cayo Cestio situada junto á la puerta de Ostia en Roma, los de los varios departamentos de la casa de Neron, el número considerable de pinturas murales de Herculano, Pompeya y Stabia que va diariamente descubriéndose, y el que se descubre en varios puntos donde alcanzó la dominación romana, todas estas obras sin escepcion, manifiestan una productividad y genio de invención inagotables en el mismo arte degenerado.

Las cualidades mas notables del arte de la pintura en esta época se distinguen perfectamente en lo fantástico y rico del antema, en lo ligero y risueño de las escenografías arquitectónicas como se ha indicado anteriormente, en lo caprichoso de los follages y guirnaldas suspendidas en el aire que se figuraron en los techos jugueteando á su alrededor multitud de pájaros, en el carácter encantador de las figuras de divinidades, y en las escenas mitológicas representadas en un vasto fondo, bien sean correcta y cuidadosamente trazadas, bien esbozadas con suma ligereza, como son la mayor parte. Por último, son cualidades notables en las pinturas de esta época, la viveza de los colores y la simplicidad y moderación con que se emplearon las luces, el sentimiento de la armonía de los colores con que estas composiciones estan ordenadas y ejecutadas, y el efecto general de policromía arquitectónica. Pero todas estas cualidades quedan un tanto rebajadas desde el momento en que puede decirse, con bastante fundamento, que las obras pictóricas que esta época ofrece son copias

de composiciones anteriores; porque es muy sabido que casi todos los artistas solo procuraron reproducir de la manera mas exacta las pinturas antiguas.

En la época de Vespasiano, Plinio ya consideró la pintura en estado decadente, lamentándose de que con tan magníficos colores no se hiciera obra alguna recomendable. La escenografía que habia tomado muy especialmente en el Asia menor un carácter fantástico, fué empleada en la decoracion del interior de las habitaciones, todavia con mas caprichoso carácter. En los fragmentos de arquitectura que se representaron, no solo fueron olvidadas las mas necesarias reglas de la construccion, sino que se reemplazaron ciertos miembros arquitectónicos con objetos desprovistos de la naturaleza que exigia el oficio á que se los destinaba, de modo que hasta se representaron techos sostenidos por plumas, complaciéndose en combinar de una manera estravagante las formas vegetales para constituir una arquitectura transparente y aérea.

En la época de Adriano la pintura sintió la influencia del impulso que este emperador dió á las demas artes del dibujo; pero como hemos dicho al tratar de la arquitectura, el esfuerzo que hizo el arte para restaurarse no fué mas que los últimos resuellos del moribundo. Si bien pertenecen á esta época algunas obras notables, como el cuadro de Alejandro y Roxana en el que se veian los amores jugando con ambos esposos y con las armas de este monarca macedónico; si bien florecieron célebres pintores como Aetion, Eumelus e Hilarius, y aun el mismo Adriano, sin embargo degeneró la pintura muy notablemente en un verdadero pintorroteo; contribuyendo quizá á la pérdida del gusto, el haberse abandonado á los esclavos el arte de

cubrir las paredes de cuadros segun el capricho de su señor, y de hacerlo con la mayor prontitud.

La decadencia de la pintura fué haciéndose sensible: el lujo y galas del antema y demas adornos arquitectónicos se perdió insensiblemente reemplazándose por una grosera simplicidad; cesó del todo el estudio concienzudo de la naturaleza; y se perdió la habilidad técnica del arte. Asi se llegó á la época de Constantino y de la traslacion de la corte imperial á Bizancio, época en que las creencias paganas sufrieron un golpe de muerte, y en que cundieron y se estendieron rápidamente otras mas espirituales, que produjeron un cambio radical en las costumbres, como no pudieron menos de producirle en las artes, sentando el principio pictórico en sustitucion del escultórico que hasta entonces habia ejercido su dominio.

Una marcha análoga á la de la escultura debe considerarse que hubiera seguido la pintura desde el siglo v de J. C., si las nuevas creencias no hubiesen favorecido menos la simple manifestacion del carácter del espíritu que la del desarrollo de este carácter en todas las fases de la espresion, ó lo que es lo mismo, si las creencias no hubiesen ofrecido mas elementos para la pintura que para la escultura. La prueba de ello está en que la escultura no alcanzó á crear ningun tipo cuando lo alcanzó la pintura, y con profusion.

CRISTIANOS.

En la época de Constantino una simplicidad grosera sucedió al lujo del antema y de toda la bambolla oriental que revistió y en la cual vino á morir la pintura anterior: y aunque en la Calcidica de Justiniano se representaron

en mosaico hechos heroicos de este príncipe, sin embargo para nada sirvieron aquellas pinturas en el desarrollo sucesivo del arte, porque los asuntos de la nueva creencia fueron los que se trataron mas especialmente, sin que se hayan conservado restos de la historia profana sino en las miniaturas con que se iluminaron varios códices y otros manuscritos.

Pero los pintores de los primeros tiempos del cristianismo, sin tradiciones que respetar ni tipos á que atenerse, y en la necesidad de representar las figuras bíblicas, tomaron los caracteres y maneras de las figuras paganas. Abraham, Moises, Jonás, Daniel fueron los personajes que vemos privilegiadamente representados por los primitivos pintores cristianos; siendolo con corta diferencia por los tipos de Perseo, Belerofonte, Hércules y Teseo. Fueron pues á la sazón necesarios nuevos tipos porque el cristianismo necesitaba fijar las creencias, hablar á todos, y usar el lenguaje de todos para hacerse entender de todos; y el lenguaje de las líneas y de los colores fué en aquella época si no el principal, el mas generalmente conocido. A la pintura tocó llenar esta misión tanto por lo rico y variado de sus formas, como por la estension del campo que se abrió delante de ella.

Dos escuelas pueden distinguirse en la pintura durante la edad media: la bizantina que dió tipos: la italiana que desarrolló géneros.

ESCUELA BIZANTINA. En ella deben distinguirse dos estilos: el bizantino propio, y el latino.

Ni en uno ni en otro es posible hallar respecto del fondo esencial, mas que asuntos religiosos bajo una forma típica.

Las imágenes de Jesucristo y de la Virgen no circularon entre los fieles antes del siglo III, según S. Agustín asegura. Con efecto, sábese que Constancia hermana del emperador Constantino pidió á Eusebio obispo de Cesarea una imagen del Salvador, lo que prueba que no debió esta encontrarse ni aun en las catacumbas, tan conocidas y reverenciadas de los cristianos en aquella sazón, como se ha dicho en la historia de la arquitectura. Desde entonces la imagen de Jesús debió de fijarse de una manera que no recibió ya en adelante modificaciones notables. Prueba de ello son los restos que se hallan en las catacumbas.

Estas circunstancias constituyen desde este punto un desarrollo histórico especial de la pintura, que partiendo del tipo tradicional y estacionario, se enlaza luego con la animación y la expresión, saliendo las figuras de su inmovilidad ó inercia, y siguiendo su progreso en la acción, la composición, modo de ejecución y magia del colorido, de donde han de salir las escuelas, cuyo estudio es tan necesario para los adelantos del arte como perjudicial es la afiliación premeditada en alguna de ellas.

No debió de tardarse en realizar el tipo ideal de la figura de la Sma. Virgen transmitido por la tradición, después de fijado el de Jesús. Los cristianos supieron presentar en el rostro de aquella Señora el tipo de la perfección moral y de los más puros sentimientos, la expresión de castidad de la Virgen y Madre á un tiempo, que la mente puede concebir, que la naturaleza no puede dar, y que el arte sin embargo puede presentar. En los monumentos anteriores al concilio de Efeso (431) contra la herejía de Nestorio, la Santa Virgen se representó constantemente sin el niño Jesús; pero reconocida por este concilio la maternidad divina de

esta Señora , el arte no dejó nunca de pintarla con el hijo. Esta costumbre adquirió tal autoridad tradicional que constituyó un tipo sagrado del cual no fué posible apartarse.

Este mismo principio reinó respecto de los apóstoles ; y es fácil ver la identidad de caracteres de estos personajes producidos por las escuelas neogriegas ó las procedentes de ellas. Asi S. Pedro y S. Pablo p. e. no tienen todavía, ni aquel las llaves, ni este la espada , atributos que se les han dado despues ; pero su fisonomía esta dibujada segun un tipo que se ha conservado hasta nuestros dias.

Estos tipos de Jesus, de la Vírgen y de los Apóstoles , se formaron pues bajo la influencia del arte antiguo desde los primeros tiempos , pero los asuntos estraños á este arte, como los padecimientos del Salvador y de los mártires no se introdujeron hasta los siglos vii y viii. En las catacumbas no se halla ninguna de estas representaciones : una sola que allí se vé es considerada como obra del siglo v. Es, si no nos engañamos, el martirio de la vírgen Salomé.

Cuando la nueva fé adquirió derecho de ciudadanía en todas las provincias del imperio, las imágenes representadas en las catacumbas figuraron en las paredes de las basílicas, adoptando un sistema decorativo análogo al que los antiguos romanos habian empleado. Entonces principiáronse á representar asuntos de la historia de los mártires. Algunas de estas pinturas son puramente alegóricas , la mayor parte tomadas de los libros santos.

Una costumbre especial se arraigó en Bizancio , y que los venecianos del siglo xii conservaron por algun tiempo. Los pintores bizantinos acostumbraron escribir en lo alto de sus cuadros el nombre de los santos que representaron, colocando las letras ya en sentido natural, ya en línea

vertical. Esta costumbre tuvo su origen en la prohibicion que tuvieron los griegos de adorar las imágenes sin nombre ó desconocidas: prohibicion que debió ser una consecuencia de las doctrinas iconoclastas. He aquí una de las circunstancias que distinguen las imágenes griegas de las latinas. Los latinos, desde remotos tiempos no caracterizaron los santos sino por los atributos peculiares, mientras que los neo-griegos que no reconocieron atributos sino para indicar cada una de las gerarquias, como para la de los ángeles, apóstoles, obispos, vírgenes, etc., se vieron obligados á distinguir cada uno de sus individuos por sus nombres, uso que se introdujo en las escuelas italianas de origen griego.

Al llegar al siglo XII se verificó una reaccion de luces hácia occidente, y en Italia es donde debe buscarse el germen y los elementos del nuevo desarrollo de la pintura, toda vez que Italia contó con escuelas griegas establecidas allí desde el siglo XI.

Pero antes de entrar en esta época en que la pintura va á tener un nuevo desarrollo, veamos los caracteres principales de la representacion pictórica, y la técnica de la pintura en la época bizantina y en la latina que vamos á dejar.

Los caracteres principales de la representacion pictórica fueron en esta época los siguientes: Falta de naturalidad y vitalidad: Formas tradicionales y típicas: Espresion pasmada y actitud envarada: Ninguna indicacion del lugar de la escena: Disposicion arquitectónica: Colorido en su infancia: Ejecucion minuciosa.

Aunque la pintura al encausto fué practicada en Bizancio por mucho espacio de tiempo para la decoracion de templos y palacios, sirviéronse los bizantinos muy es-

pecialmente del mosaico , cultivándole con ardor y celo.

Los fondos dorados son el carácter de la pintura de los bizantinos , al paso que los cuadros de las catacumbas se hallan pintados en las paredes revestidas de estuco de modo, que aplicados los colores sobre él , se han fijado constituyendo una especie de fresco.

La pintura de iluminacion , especie de aguazo ó temple fino , se usó en occidente , conociéndose obras literarias ilustradas con esta pintura.

Algunos cuadros hallados en las catacumbas representando á los Santos Pedro y Pablo están pintadas sobre vidrio ; y parece que las primeras basílicas del bajo imperio y de Italia fueron decoradas con vidrios pintados.

Mas adelante reseñaremos la historia de la pintura sobre vidrios.

ESCUELAS ITALIANAS. Que antes del siglo XII todo el esplendor del arte vino á Europa desde Bizancio es indudable. Pero luego que Bizancio tuvo que ceder la supremacia de la civilizacion al occidente , y se vió echa juguete de la política de los pueblos de raza latina , Italia fué el centro en donde se desarrolló la pintura. Así como al ser trasladada la corte á Bizancio en el siglo IV todos los genios de Italia fueron á buscar á aquella ciudad la seguridad que necesitaban, y ocasiones para producir , así en el siglo XII regresaron á Italia en busca de iguales comodidades , siendo las comarcas situadas al norte de la península italiana el punto donde se establecieron los pintores neo-griegos con los cuales se inauguraron las escuelas sienesa , veneciana y florentina.

Pero al sentar la idea de que antes del siglo XII todo vi-

no de Bizancio, no se pretende decir que en el resto de Europa no existiese elemento alguno que pudiese desarrollarse, ya con el ejemplo de otros países mas adelantados, ya con la noticia de un buen éxito obtenido por otros hombres. Las relaciones con Italia eran entonces bastante frecuentes en todos los países occidentales para que dejase de tener alguna influencia fuera de aquella region lo que en ella se hacia. Pero independientemente de esta causa existian en occidente iluminadores de códices, que con estilo mas ó menos bárbaro, ilustraron con viñetas las leyendas. Sin embargo es preciso confesar que Italia fué el primer país de occidente en que la pintura fijó el punto de partida para seguir un desarrollo especial.

Tres períodos pueden distinguirse en este desarrollo á contar desde esta época hasta la formacion de las escuelas modernas.

Primer período. Aunque lo que acabamos de ver y por lo que varios autores aseguran, debemos suponer que hubo pintores en Italia antes del siglo XII, sin embargo no habiendo llegado hasta nosotros ni sus nombres ni sus obras, y atendidos los elementos del arte que habian germinado hasta entonces en Bizancio mejor que en ningun otro país, debemos suponer que tales pintores ó fueron neo-griegos ó discípulos de ellos. Seria sin embargo injusto no conceder á Italia la gloria de haber colocado la pintura en un punto delante del cual se abrió una gran via de progreso que correr, y por la cual debió verificarse el desarrollo especial de este arte.

Las primeras noticias de la adopcion de un sistema en este arte proceden ó se refieren á Siena y Parma, cuyas ciudades fueron sucesivamente adoptando especiales esti-

los. En las pinturas de cada una de estas ciudades hay ideas bien distintas de las que se espresan en las demas, hay otra eleccion de colores, otro gusto en la composicion, otro sistema en el plegado de los ropajes, é invencion distinta.

El primer pintor neogriego (ó cuando menos de origen bizantino), que ejerció su influencia en Italia y del cual se tiene noticia, es Andres Ricco que murió en Candía hácia 1105. Este pintor enviaba á Italia sus obras segun los asuntos que se le daban.

Despues de Ricco, se halla á Barnaba, quizá toscano, y los Bizzamano (tio y sobrino). En una de las obras de Bizzamano (tio), es donde se halla el primer ensayo de la pintura del paisaje, separándose así del principio escultórico de la imágen en simple caracter; efecto que se aumentó con los fondos y realces de oro que se dieron á las pinturas de esta época. No creo fuera de propósito considerar á Barnaba y á los Bizzamano como precursores, cuando menos, de la escuela florentina.

En esta época los tipos se reprodujeron muchísimo á causa de que los pintores no acudieron á la fecundidad de su genio ni tuvieron escrúpulo en reproducir sus obras ó copiarse á sí mismos, mientras que los coleccionistas no eran tampoco escrupulosos en que las obras que adquirian fuesen los originales ó copias de ellos.

Hasta aquí no hemos hallado mas que muestras de simple espresion pictórica; pero al llgar á fines del siglo XII la localidad, ya fuese al aire libre, ya en un interior cerrado, principió á presentarse si bien con pocos conocimientos perspectivos, á ejemplo de lo practicado por Bizzamano (tio).

Durante el siglo XII la escuela veneciana se inauguró ofreciendo cualidades dignas de notarse. En ella se ven los primeros rasgos de la del siglo XVI por lo tocante á la parte material del arte. La forma, el color, el dibujo se conservaron, sufriendo sin embargo las modificaciones traídas naturalmente por el progreso de la pintura: pero la brillantez y la armonía del colorido se inauguraron entonces.

En esta época (fines del siglo XII, se construyeron trípticos de madera con emblemas de asuntos sagrados, ejecutados cuidadosamente sobre fondo dorado, dando principio á los cuadros de adoraciones cuyo sentido ó alusion es las mas de las veces difícil de conocer.

El uso de las copias fué perdiéndose desde dicho siglo: principiáronse á vender pinturas, ya no en copia segun indicado modelo, sino originales; dejando de ejercerse el arte por oficio.

La pintura se hallaba ya dotada de grandes elementos para la composicion y para el colorido. Es verdad que la correccion no fué la principal cualidad del dibujo, pero los medios de espresion de los afectos del ánimo, fueron bien conocidos.

En general no se pintaron cuadros de gran tamaño; todo fueron pinturas que llamaríamos cuadros de caballete, de modo que tal vez ninguno llegó á un metro.

Las miniaturas para la ilustracion de obras religiosas continuó, quizá trillando el camino de la pintura histórica.

Segundo período. Guido de Siena, Andrés Tafi florentino, Margueritone de Arezzo, Cimabue florentino, y Deodato de Luca, fueron los principales campeones del siglo XIII.

Los cuadros tomaron mayores dimensiones. Los pintores á fuerza de repetir asuntos (no copiar cuadros) se acercaron mucho á la perfeccion. Las composiciones que solo habian figurado en pinturas de ilustracion ó miniaturas de códices se presentan ya en cuadros de esposicion. Tafi fué el que importó á Italia el uso de pintar *cassoni* (cajas de novia), que mas adelante tomaron menores dimensiones á medida que fueron perdiendo su importancia; y en estos *cassoni* se pintaron asuntos históricos. Tafi fué tambien el que introdujo en los cuadros ángeles tocando el violin: y Margueritone de Arezzo, que floreció en la segunda mitad del siglo XIII, inauguró el género del retrato.

Cimabué que floreció en la misma época que Margheritone, fué mas atrevido que sus predecesores pintando frescos de grandes dimensiones. Se le ha querido considerar á Cimabué como el restaurador de la pintura en Italia; pero es preciso dar á cada uno lo que es suyo. Discípulo de Giunta de Pisa que pintó en Asis en 1230 pudo conocer pinturas de Guido de Siena, de Buenaventura de Berlinghieri, (1235) de Nicolás de la Masnada de S. Giorgio que pintó en Ferrara en 1249, de Ventura de Ursone (1248) y los retratos hechos por Tullio de Perugia (1219). — Sin embargo esto no le quita á Cimabué la gloria de haber aventajado á sus predecesores. Alcanzó novedad de invencion y nuevas actitudes, nuevo modo de colocar las figuras; lo que no pudo aprender ni de los maestros griegos ni de su maestro Giunta.

Tercer período. A su discípulo Giotto (n. 1276 m. 1376) se debe el gran desarrollo de la escuela florentina en el siglo XIV, y las obras que hizo en Asis son obras maestras

de nobleza é ingenuidad que le ganaron el título de *discípulo de la naturaleza*.

Los caracteres de la pintura en este siglo son análogos á los que ofreció el siglo anterior con un tanto mas de desarrollo , sobre todo en cuanto á la pintura histórica. El dibujo aunque algo mas correcto no dió mas naturalidad á las actitudes ; y siempre se echa de ver la falta de conocimientos perspectivos. Verdad es que el plegado de los ropajes fué mas razonado , no teniéndose ya reparo en representar ciertas partes del cuerpo de las cuales las épocas anteriores habian prescindido, por ejemplo los pies , que los pintores bizantinos apenas presentaron , ó lo hicieron mal.

En el siglo xv verificóse un grande esfuerzo tanto en las ideas como en las formas pictóricas. Masaccio de San Giovanni fué el primero que abrió el camino al estilo moderno que habia de producir un Rafael. (Téngase en cuenta que las obras de Masaccio son muy raras). Vasari dice que *las obras anteriores á Masaccio fueron pintadas , pero que las de este son verdaderas y naturales*. Pero es lo cierto que las pinturas del Carmen de Florencia milagrosamente salvadas del incendio que destruyó todo el edificio, fueron la escuela de todos los pintores de la baja Italia.

Masaccio y Felipe Lippi fueron los primeros que supieron dar vida á las figuras, y verdad al desnudo. Masaccio conoció bien el claroscuro y el colorido ; y aunque discípulo de Massolino de Panicale, puede decirse que estudió mas en las obras escultóricas de Donatello, habiendo aprendido de Ghiberti la perspectiva ya salida de la infancia en la escuela de Brunelleschi.

Lorenzo de Ricci , Fra Angelico , Fra Bartolomeo , Andres del Castagno , Uccello Baldovinetti , Pesellino Peselli,

Mantegna, Boticelli, Pedro de Cosimo, los dos Ghirlandajos (David y Domingo) y Pedro Vanucci conocido por el Perugino, contribuyeron al desarrollo de la pintura en este siglo xv preparando la época de Rafael y de tantos otros pintores, gefes de las escuelas que posteriormente se formaron en Europa.

Un caudal de ideas considerable se desarrolló en este siglo xv; y la pintura en simple caracter, el retrato, la alegoría mística, la mitología, los asuntos históricos ya religiosos ya profanos, ocuparon á los artistas. Sin embargo la pintura de simpatía, el paisaje propiamente dicho no tuvo todavía ningun intérprete fiel. En cambio los interiores fueron representados con verdad, merced á los estudios perspectivos del arquitecto Brunelleschi, que se difundieron por Italia. El dibujo se perfeccionó estudiándose el desnudo en el natural, así como antes lo habia sido en los restos de escultura antigua. El claroscuro pudo conocerse en Masaccio, y el colorido pudo adquirir gran vigor con el procedimiento de la pintura al oleo puesto en práctica por Juan Wan-Eyck en 1422.

Esto nos conduce naturalmente á hablar de la técnica del arte durante la edad media.

Antes de Wan-Eyck todo se pintó al temple, pero con notable permanencia. La tradicion nos ha conservado la manera de pintar que Italia recibió de los griegos de Constantinopla consistiendo en una mezcla de huevo y cera. En ciertas épocas se empleó la yema del huevo en las tintas mas calientes, y no cabe poner en duda el valor de este medio. Despues solo se usó el blanco con el cual se desleyeron los colores y el imprimado ó preparacion de la tabla.

Dícese que se usó la leche de higuera; sin embargo parece que de los análisis químicos no se deduce esta práctica. Créese que la cera sirvió como de barniz para fijar y dar brillo al color disminuyéndose la dosis de este material en el siglo XIV; pero nunca en los colores se ha hallado mas que cierta especie de aceite esencial indispensable para liquidar ó mantener líquida la cera.

Prescindiendo de la cera y huevo, se emplearon algunas resinas y gomas. Este procedimiento que á primera vista se confunde con la pintura al oleo hizo creer que ciertas pinturas de Nápoles fueron hechas por un procedimiento análogo pero anterior al de Wan-Eyk. Todas las pruebas están sin embargo en favor de este. Con efecto el procedimiento de Wan-Eyck fué desde luego conocido, al paso que apenas se tenia noticia de Colantonio, autor de los cuadros de Nápoles, en cuyo procedimiento se está todavía en duda si entró el aceite. Tampoco es conocido su yerno Solario ni por sí ni por sus discípulos, que por otra parte todos pintaron al temple.

La pintura al fresco fué tambien usada; quizá desde las catacumbas.

Casi todos los cuadros del siglo XII estan pintados sobre tablas, con ligerísimas escepciones: siendo el fondo casi siempre de oro. De los cuadros del siglo XIII hay pocos que no esten pintados en lienzo pegado á una tabla. El lienzo es blanco y bastante fino; está imprimado con yeso; sigue el dorado, y por último está la pintura. La antigua escuela veneciana tiene los fondos de arquitectura de distintos colores, y algun autor rodeó la cabeza de sus principales personajes con un nimbo ó auréola de oro. En los siglos XIV y XV se usó mas pintar en tabla que en lienzo,

y de tarde en tarde se emplearon los fondos dorados, por lo comun lisos, si bien los hubo con aves, flores y toda clase de adornos; y como estos se hacian con hierros parecidos á los que se usan en el arte de encuadernador y que cada artista guardaba; de aqui el que las muestras de estos fondos sean alguna vez otros de los datos para reconocer á los autores.

El arte de pintar las vidrieras adquirió en esta época un desarrollo especial tanto respecto del procedimiento, como de los asuntos que trató. Al terminar la historia de la arquitectura ojival hemos visto el estado en que se halló en el siglo xv; y de lo que allí hemos dicho puede facilmente deducirse, que á medida que la vidriera dejó de ser un elemento de exornacion arquitectónica apartándose de su objeto, ganó en importancia pictórica, pero sin poder alcanzar la perfeccion que procuraron á la pintura los otros procedimientos. La necesidad de transmitir la luz probablemente fué un obstáculo para ello. Aun cuando en el siglo xv se alcanzó la perfeccion en la vitrificacion de los colores, preparando la época en que la vidriera llegó á ser un verdadero cuadro, sin embargo desapareciendo el objeto que en el siglo xii la hizo necesaria, desapareció tambien ella del mundo artístico despues de la restauracion de las artes. No parece sino que la vidriera pintada nació para el estilo ojival.

Una circunstancia especial hace á la pintura de vidrieras acreedora á una mencion honorífica en la historia del arte; esta pintura es la forma bajo la cual en la edad media entró la pintura á hacer parte de la educacion de las clases mas elevadas de la sociedad. Las damas y caballeros de los siglos xiv y xv alternaron las tareas de la caza, de los

torneos y ejercicios ecuestres, con la de cortar, combinar y unir con plomos los pedacitos de vidrios de color, según determinados cartones.

ESCUELAS MODERNAS. Cumple ahora determinar la historia de la pintura en general, y ver las distintas fases que tomó, desde que contando con todos los elementos necesarios para su desarrollo, la restauracion de las artes antiguas por una parte, y el gran movimiento intelectual por otro, vinieron á favor de la imprenta, á difundir las luces á toda Europa, mientras que las guerras de que fué la Italia teatro, señalaron á este país como punto de reunion de todos los genios y de punto de partida de todos los adelantos.

Veamos en primer lugar el desarrollo de la pintura en Italia y seguiremos despues á este arte en Alemania, en los Países bajos y en España como regiones en donde se presentó con carácter tan distinto como determinado, para poder formar estado en el sistema general de desarrollo histórico del arte.

Los asuntos religiosos concebidos bajo una forma típica presentaban ya la individualidad, la belleza viviente de los personajes y la profundidad de sentimientos; se habia admirado la fuerza de la vida de las formas humanas en los restos de escultura antigua que se habian coleccionado; se habia sentido ya el encanto y la magia del colorido; se habia principiado á sentir la simpatía que el espectáculo de la naturaleza escita; y se habia pasado ya de lo religioso á lo profano: era necesario pues verificar la fusion de la vida real en toda su riqueza, con la profundidad del sentimiento religioso en toda su intimidad.

A Leonardo de Vinci y sobre todo á Rafael de Urbino

cupo la gloria de alcanzar esta perfeccion de la pintura; el primero con la expresion de una serenidad dulce y placentera y con la gracia en las actitudes, sin faltar á la elevacion que la verdad religiosa inspira; el segundo con el candor amoroso y la ternura melancólica en que se revelaron las tendencias del arte cristiano entre la vida de la actualidad, obrando en esta esfera como el arte antiguo en su ideal escultórico. Las escuelas florentina y romana hallaron en estos dos ilustres pintores las lumbreras que iluminaron el arte en los tiempos sucesivos.

Corregio y Tiziano debieron completar la obra de la regeneracion del arte en Italia por medio de la magia de claroscuro, de la gracia en las actitudes y ademanes, del agrupamiento concienzudo de las figuras, de la riqueza, vitalidad y entonacion del colorido. Parma y Venecia hallaron en las obras de estos pintores cuanto fué necesario para hacer célebres sus escuelas.

Las cualidades de estos grandes maestros que reunió Italia en el siglo xvi elevaron el arte de la pintura á una altura tal, que como dice bien Hegel, no le es dado á un pueblo alcanzarla segunda vez en el curso de su desarrollo histórico.

Despues de Italia debemos fijar la vista en Alemania, ó por mejor decir, en todos esos pueblos de raza germánica que ocupan el centro de Europa. Esos pueblos, sin recuerdos de arte á que atenerse, sin mas modelos desde los cuales pudiesen emprender la marcha de los adelantos, que los que pudo ofrecerles la actualidad contemporánea, se entregaron á su propio genio, y no pudieron menos de presentar las escenas de la vida mundana santificadas por una

religiosidad á toda prueba , no atendiendo á la pureza de las formas , sino á la energia de la espresion . Esta circunstancia los condujo á la minuciosidad en los detalles y á los contrastes de la espresion . Los menores accidentes de un ropaje se presentan fielmente reproducidos ; y al lado de una espresion hasta excesiva del sentimiento mas profundo de religiosidad , las figuras horribles de la maldad personificada , con la espresion mas exagerada de sus abominables sentimientos , aparecen como para contrastarse mutuamente y suplir los defectos de la forma , de la composicion y del colorido . Sin embargo hubo un Alberto Durrero que supo sustraerse de esta exageracion ; y siguiendo su propio genio se sostuvo en la nobleza moral de la espresion , uniéndola á una facilidad y libertad de ejecucion que pocos de sus compatriotas alcanzaron .

Mientras los pintores de la alta Alemania se ocupaban en tales asuntos , los de los Países Bajos se entregaron decididamente á la contemplacion de la vida comun , trayendo por resultado la distinta manera de ver y de ejecutar de cada cual , y por consiguiente la diversidad y el aislamiento de las individualidades del arte , y el ningun punto de partida comun . Desde los retratos de Vandick á los cuadros de género de Gerardo Dow , desde las grandiosas y sorprendentes composiciones de Rubens á las escenas cómicas de Van-Ostade y Teniers , desde los paisajes de Wouvermans á los floreros de Heen , todos los géneros tuvieron su intérprete fiel en aquellos paisajes . Fué que la piadosa religiosidad de las pinturas pasó mas adelante á ser un simple desahogo del espíritu satisfecho de haber concluido sus tareas y haber reconquistado su independencia . Las empresas guerreras y mercantiles de Holanda y Flandes ,

las producciones y las necesidades del país que las impulsaron, lo inconocástico del protestantismo que adoptaron aquellos habitantes, son circunstancias que debieron conducir el genio artístico que antes se había desarrollado en el país por influjo de la religion católica, hácia un género frívolo si se quiere, pero no menos lleno de vida, porque se halló animado por un espíritu de actualidad, de una plácida alegría y satisfaccion del alma y de apego á la vida real y á cuanto la hace agradable.

La influencia de los grandes maestros de los Países Bajos en la pintura española en cuanto al fondo de las composiciones, no puede negarse, como no puede negarse la que tuvieron las escuelas coloristas de Italia respecto de la parte exterior.

De Sevilla partió el movimiento que hubo de dar á España un Velasquez, un Zurbaran, y por último un Murillo: el primero para dar á la corte lo que una corte de su época debió apreciar mas, lo que mas pudo lisonjear su amor propio, siendo el principio de verdad y de vida que buscó en el retrato lo que se revela en todas sus composiciones: el segundo para dar al misticismo el carácter de una piadosa filosofía, de una sabia meditacion ejercida en el retiro del claustro: el tercero para ofrecer á su patria una imágen fiél de lo que ella era, para espresar con el mas piadoso candor, la pureza de unos sentimientos religiosos á toda prueba por medio de la naturaleza que le rodeaba: y los tres maestros en fin para dar al mundo un ejemplo de cuanto puede dar de sí en la pintura la actualidad contemporánea. Respecto de la parte exterior del arte, debe tenerse en cuenta, que si Rubens y los venecianos

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Humanitats

puieron influir en el ánimo de Velasquez, si las obras de Caravaggio pudieron llamar la atención de Zurbarán, Murillo solo se inspiró bajo el cielo de su patria y de los hombres de su país.

En Francia por último, la pintura sintió la influencia de las distintas escuelas italianas. En ellas estudiaron los artistas de aquel país, y de su espíritu se alimentó su genio: el amor propio nacional hizo después lo demás. Pero en las distintas individualidades que en Francia han sobresalido desde el siglo xvi se echa de ver una independencia que debió de impedir la formación de un carácter general que pueda tenerse en cuenta en el sistema científico de desarrollo histórico del arte. No diremos si es fortuna ó desgracia esta falta de unidad de carácter, esta independencia de la individualidad artística en Francia; pero si el arte en nuestra época ha de ser ecléctico en el sentido que hemos indicado al terminar la teoría de la pintura, mejor es no tener intereses que respetar, ni antecedentes que olvidar, ni afecciones que destruir, porque así es más fácil alcanzar la perfección que se necesita.

No queremos por esto condenar las escuelas que han existido desde el siglo xvi á nuestros días, ni creemos que su existencia no haya sido muy natural en el curso del desarrollo histórico de la pintura en la época moderna; porque lo primero fuera privar al estudioso de la consideración de los medios que ha empleado el arte en este desarrollo: lo segundo fuera negar la marcha que el espíritu humano ordinariamente sigue. Todo ramo de conocimientos es obra del tiempo: y si en las ciencias morales es preciso princi-

piar por conjeturas y observaciones aisladas, hacer un depósito de erudicion donde se halle amalgamado lo verdadero y lo sofístico para buscar despues analogías y sistematizar ; en el arte es preciso además que la técnica se adquiera separadamente de la educacion de la sensibilidad contemplativa. En la pintura el reinado de la representacion sensible ha aparecido separado del de la idea abstracta, y durante mucho tiempo han fermentado los elementos de una y de otra para alcanzar al cabo la perfecta armonia , que es lo que debe esperarse de la instruccion artística de nuestros tiempos.

FIN.



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Y. O. R. Man.

MNAC
Biblioteca General d'Història de l'Art



1200016843

Res. CR. 7.01 Man

R.4833

