

41

P. Bonanmes

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

= JOSÉ DE MANJARRÉS =

—

HISTORIA

DE LA

ESCULTURA.

—

12-42159

ESCULTURA ANTIGUA.

La Escultura hubo de nacer cuando el espíritu humano adquirió conciencia de sí mismo, de su verdadera naturaleza, para darse razón de su existencia, haciéndose objeto de representación. Sin embargo, antes de determinar la forma accesible á los sentidos que mejor podia llenar semejante objeto, hubieron de hacerse mil pruebas y otros tantos ensayos, y pasar por una manera de representación en la cual la consagración pudo hacer lo que á la forma le faltaba: un pilar deforme, un poste de piedra pudieron al principio ser suficientes. He aquí lo que puede encontrarse entre los celtas, entre los indios y aun entre los mejicanos.

Encuéntranse entre los asirios y muy especialmente entre los egipcios representaciones de seres vivientes, que si no constituyeron la Escultura, prepararon su nacimiento. La Escultura entonces significó, más no expresó: estaba adherida al monumento arquitectónico, formaba parte integrante de su simbolismo, y de ella dependía en mucha parte el sentido. En Egipto sin embargo el culto de los muertos dió á conocer por un principio negativo, la Muerte, la inmortalidad del alma y la superioridad del espíritu sobre la materia; pero aquella sociedad no supo ver el espíritu más que en la vida, y le adoró en los irracionales con preferencia al hombre, no por lo que en ellos vió, sino por el simbolismo que allí creyó haber encontrado. He aquí por que la escultura egipcia no pasó más allá de un principio que presentó la forma humana solo como un aparato arquitectónico,

simbolizando el espíritu con la única forma que puede dar razón sensible de su existencia; y no representándole del modo conveniente, y capaz de ofrecer un carácter individual viviente y bien determinado. Este adelanto solo se verificó entre las tribus europeas que se civilizaron primero, que fueron las pelasgas, en las cuales hizo la civilización rápidos progresos; habiéndose propagado por medio de ellas al resto de Europa. Sabemos ya que estas tribus fueron el tronco común de los helenos y de los etruscos.

Los datos históricos y las noticias míticas que han llegado hasta nosotros, están perfectamente de acuerdo en que hubo de pasar mucho tiempo antes que se esculpiesen estatuas enteras y con objeto distinto de la representación de divinidades: y aun estas, solo la del Hermes fué la forma que primitivamente recibieron y bajo la cual se les rindió culto.

Esta clase de representaciones en que solo aparecía el rostro humano, hubieron de tener un carácter especial á fin de atraer el interés; y este carácter fué el terror. Fué que el arte antiguo, grosero todavía, no pudo interesar por otro medio que por la representación de seres horribles; ni supo tampoco hacer sensible la idea de la divinidad sino por medio del terror que esta podía infundir. La espantosa cabeza de Medusa y de sus compañeras Urialé y Estenio quizá fueron las primeras obras del arte escultórico que salieron de las manos de los griegos. Por otra parte no podía ménos de ser así, porque al atraso de la parte técnica que impidió el desarrollo de la plástica, debe añadirse la circunstancia y las tendencias de la imaginación humana, que principia por formar ideas incompletas, de las cuales se apodera la Poesía para presentar lo maravilloso y lo sobrenatural; no llegando hasta más tarde á obtener un carácter fijo y bastante cierto de tales ideas y á poder hacerlas sensibles. Con efecto, los poemas homéricos con sus dioses y titanes y divinidades fantasmas, prepararon el terreno; y la Filosofía griega ocupándose asiduamente del mito y de la vida de los dioses y de los héroes, alcan-

zó el verdadero punto, el decisivo de la suerte del arte plástico de imitación, dando á luz la verdadera Escultura.

Hubo de principiarse por añadir á los Hermes las partes más significativas del cuerpo con el objeto de que tales símbolos de la divinidad tuviesen más íntima relación con la divinidad misma. La cabeza, los brazos y las manos, no ménos que el phallus fueron aplicados á los Hermes. Y mientras se esculpian tales estátuas en piedra, se entallaban en madera estátuas enteras, envaradas y sin movimiento, cerrados los párpados, unidos los piés, pegados los brazos al cuerpo; y todo groseramente ejecutado. Sin embargo, bastaba esto, porque solo se buscaba que la divinidad se presentase bajo la forma humana, quedando la piedad satisfecha con ella. Muchas de estas estátuas no fueron más que simples maniqués, toda vez que se las vestia y adornaba como algunas imágenes del culto católico. Entonces aparecieron las estátuas *acrólitas*, esto es, con las extremidades de piedra ó de marfil; y algunas de metal batido en planchas ó fundido. El arte cerámico se ocupó tambien en modelar estátuas de divinidades, aunque solo para el culto doméstico, ó para depositar en los sepulcros; así como modeló bajos relieves para adorno de frisos, aras y pórticos. Fué en el siglo XII ant. J. C. cuando Dibutade con su hija Cora introdujeron la plástica.

Por mucho tiempo hubo de quedar la Escultura en semejante estado: y á ello no dejó de contribuir una circunstancia especial que debe tenerse muy en cuenta. Las ideas de los primitivos helenos se resintieron de las de los egipcios acerca de la vinculacion de las profesiones en las familias. Un corto número de nombres representan familias y aun generaciones enteras de artistas autores de las estátuas de aquella edad. Así por ejemplo Dédalo representa á los escultores áticos y cretenses: Smilis á los de la isla Egina: los Telchinios quizá representan á los fundidores de Sicione y de Rodas.

Semejante vinculacion de profesiones debió de cesar al aparecer y adquirir vigor las leyes de Licurgo en Esparta (sig. IX

ant. J. C.) y sobre todo las de Solon en Atenas (sig. vi ant. J. C.); pues desde esta época en que debe considerarse inaugurada la Escultura griega, la estatuaria anduvo hácia la perfeccion con la rapidez que pudo comunicarle la libertad que el artista adquirió como ciudadano. Ya no familias de artistas sino individuos con genio para ser calificados como tales artistas fué lo que hubo. Por otra parte, la Filosofía con las Artes formó entonces parte de la educacion de los griegos; mientras el estudio de las formas humanas hubo de adquirir gran desarrollo con los ejercicios paléstricos que en el siglo viii ant. J. C., constituyendo el principal elemento de los Juegos olímpicos, alcanzaron muchísima importancia; tanta cuanta hubieron de tenerla estos Juegos, toda vez que en aquel siglo principiaron á tomarse por base de la cronología griega.

Preparado el terreno en esta conformidad debió de aparecer en la Escultura el Estilo y con él la infancia del arte plástico de imitacion. Del siglo viii antes citado puede considerarse que data la verdadera Escultura griega; desarrollándose hasta el iii de J. C. con caractéres tan diferentes como determinados.

Fué el primero el que puede llamarse *hierático* ó *arcaico* por su antigüedad, y que se manifestó en las obras de los eginetas y de los etruscos.

Siguió el de las Escuelas de Sicione y de Atenas que tanta gloria alcanzaron en el siglo v. ant. J. C.; *grandioso* en la primera época, *gracioso* y *de efecto*, en la segunda.

El de *la decadencia* fué el último; que principió con el imperio romano, y no fué más que una servil imitacion de cuanto anteriormente se habia producido.

ESTILO PRIMITIVO.—CARÁCTER HIERÁTICO Ó ARCAICO.

En este período, las producciones escultóricas, como todo conocimiento humano que sale de la infancia, hubieron de resentirse de la influencia de la edad anterior; así que, las estatuas que se esculpieron, recordaron las de madera de que se ha tratado; echándose de ménos en muchas de sus partes la na-

turalidad y la verdad del Arte. La severidad hubo de ser su carácter predominante, con tendencia hácia un exceso de fuerza y de energía, de manera que los contornos son en ellas enérgicos y duros; energía y dureza que daba á la figura cierta grandeza y cierta majestad: circunstancias que hicieron, que los griegos no se desprendiesen nunca de semejante estilo; habiéndole empleado con intencion en ciertas obras y en distintas épocas: lo cual por otra parte ha hecho difícil precisar los rasgos especiales de este estilo, y la misma fecha de las producciones.

Parece que el carácter arcaico quedó especialmente consagrado á la representacion de divinidades y héroes; sin duda para hacer en cierta manera inalterable el carácter religioso; porque toda alteracion en la forma sensible del mito, cuya idea era incompleta, hubiera podido representar la alteracion en el dogma; y el temor de tocar semejante punto, debió tener poder suficiente en aquella sociedad para sacrificar á la piedad y á la idea que se



Fig. 1. Apolo niño (París).

tenia de los dioses y de los héroes todo lo que el Arte exigia para representarlos con arreglo á distintos principios. De aquí la reproduccion sumamente multiplicada de tipos; de manera que en las poblaciones de segundo órden y en las colonias se esculpian copias exactas de las estátuas que existian en las metrópolis; multiplicacion que pareció estacionar el Arte. Con todo andando los tiempos, fué favorable esta práctica á la reproduccion de buenos tipos.

El *estilo arcaico* en Escultura ha sido conocido en otro tiempo con el nombre de *etrusco*; pero solo por error se ha atribuido exclusivamente á los etruscos; porque tra-

bajaron simultánea y muy especialmente en este estilo los eginetas; los cuales sin alterar el carácter general hubieron de ofrecer variantes dignas de la mayor atención, hasta el punto de haberse establecido en la historia del arte escultórico una distinción con el nombre de dichos dos pueblos.

No es cosa de reproducir aquí la cuestión acerca de la prioridad de cultura del arte plástico entre los etruscos y los griegos, que por griegos ha de tenerse á los eginetas. Todos los datos que la Historia arroja no pueden ménos de afirmarnos en la opinión de que lo etrusco no fué más que lo griego primitivo: si las primeras obras etruscas se resienten del simbolismo oriental, de este achaque hubieron de resentirse también las obras griegas de la misma época; no hay más diferencia sino que las etruscas, ó encontradas en Etruria, son más numerosas, que las griegas son escasas, por las causas relativas al estado político en que cada uno de estos pueblos se encontró: si los etruscos presentaron casi todas sus divinidades aladas; los griegos primitivos no dejaron de hacer otro tanto, aunque lo practicaron ménos comunmente: por último, aunque muchas de las producciones etruscas, especialmente las obras grabadas y cinceladas en bronce y piedras de valor, llevan los nombres de los personajes representados, lo que no se sabe hiciesen los griegos, sin embargo, tal conjetura no está asegurada con datos suficientes. Por otra parte no dará mayor luz sobre la procedencia de una estatua de los tiempos primitivos una investigación arqueológica acerca de los accesorios tales como el traje, los ropajes, y el modo de echar los paños; porque lo mismo se encontrarán tales objetos y tales circunstancias en una estatua etrusca que en una egineta ó griega antigua.

Los pelasgos mezclados con los ransenas constituyeron el pueblo etrusco; veamos cuál es el origen del egineta, siquiera por ser este pueblo respecto de las producciones escultóricas, el pueblo griego que hubo de trabajar á competencia con aquel en el estilo arcaico.

La isla de Egina fué poblada por los aqueos: después aumentóse su población con algunos dorios de Argos, cuyas colonias, hacia la misma época se extendían por el Peloponeso, Italia y Sicilia. No teniendo en cuenta más que la aridez del suelo y la extensión de la isla, (que no pasa de 7 leguas de circuito), no puede concebirse la importancia que aquel pueblo tuvo en la Edad antigua. La actividad de los eginetas, dueños que eran de un suelo pedregoso y dotado de ricas minas de cobre, hubo de desarrollarse con el laboreo de los metales, y con el comercio de los productos que necesitó. Poco á poco fueron extendiéndose las relaciones mercantiles de este pueblo; y bien pronto la superioridad naval le dió un poder tanto más formidable cuanto era inaccesible la isla por razón de los arrecifes de que se hallaba rodeada, ofreciendo seguridad á las personas y á sus intereses. De este modo Egina vino á ser un punto céntrico, un mercado abierto á todas las riquezas de Asia, Africa y Europa: el espíritu mercantil de sus habitantes desplegó la mayor actividad y fué proverbial la codicia de los eginetas. Estas circunstancias indudablemente les valió á estos la envidia de los atenienses. Sin embargo, durante las guerras médicas, olvidando rencóres, contribuyeron á la destrucción de la flota persa; pero después de tales guerras reverdecieron las antiguas animosidades; y hacia 430 ant. J. C. los atenienses se apoderaron de la isla y expulsaron á sus moradores; y si bien después de la guerra del Peloponeso, los que habían quedado, fueron reintegrados en sus haciendas, la isla no recobró ya más su antiguo esplendor.

Desde la más remota antigüedad los eginetas, dotados, á pesar de su codicia, de este sentimiento de lo bello que más tarde distinguió á la Grecia entera, cultivaron las artes plásticas; y al laboreo de los metales, en que sobresalieron, debieron en mucha parte el honor de haber sido entre los helenos, los que introdujeron un estilo en la Escultura. Su buen gusto y su opulencia los condujo á embellecer su país con magníficos edi-

ficios, entre los cuales se contó el célebre templo de Jupiter Panhelenio cuyas ruinas existen todavía: edificios que decoraron con estatuas dignas de la fama que gozan en el mundo de las artes.

Veamos las circunstancias que distinguen entre sí las estatuas eginetas y las etruscas.

Atribúyese á los eginetas las estatuas que tienen modelado complanado, postura algo envarada, y actitud forzada; y por consiguiente los contornos fueron poco ondulados. Esto hace que las figuras parezcan cenceñas ó delgadas, y que tengan cierta dureza por falta de indicacion de la musculatura: no hubo pues en la escultura eginética ni bastante conocimiento anatómico ni bastante franqueza en el modelado. La forma de las cabezas, es un óvalo muy cerrado por lo puntiagudo de la barba. Los ojos se presentan complanados, y oblicuamente inclinados hácia la parte superior. La misma inclinacion tienen los dos extremos de la boca. Hay estatuas eginetas que parecen egipcias por tener los brazos colgando y pegados al cuerpo así como por la colocacion paralela de los piés.

A los etruscos se les atribuyen aquellas estatuas arcaicas que presentan mayores conocimientos del desnudo, y una indicacion muy marcada y sinuosa de las articulaciones y de la musculatura, y actitudes y movimientos afectados. Parece con efecto que los etruscos prefirieron lo violento, á lo tranquilo y á lo decente: la austeridad y la dureza fueron consecuencia de lo exagerado; porque para manifestar el conocimiento de la estructura fué necesario hacer más prominentes los huesos, é hinchar ó contraer los músculos como si estuviesen en accion; notándose muy especialmente semejante exageracion de la osatura y de la musculatura, en lo pronunciado de la canilla y en la seccion austera de las pantorrillas: no llevaron la decencia al punto que los egipcios, los cuales jamás dieron razon de las partes sexuales en las estatuas, vistiéndolas constantemente

con el *calasiris* ó el *scheuti*. Dieron una disposicion escalonada al cabello; circunstancia que no olvidaron en la representacion del pelo de los animales. Se ha supuesto que los etruscos no individualizaron, en atencion á que con unos mismos rasgos representaron personajes distintos, sobre todo divinidades; y sabido es que dar un carácter general es lo mismo que no dar carácter.

Tanto los eginetas como los etruscos hallaron el manantial de los asuntos que quisieron tratar, en la mitología y en la historia griegas: sin embargo, en las divinidades etruscas se encuentran reminiscencias asiro-fenicias: de la historia griega trataron muy particularmente la parte que alcanza hasta la destruccion de Troya. Trataron todos los géneros, desde la estatua mayor que el natural, á las estatuillas de los dioses domésticos; desde el bajo relieve para la decoracion arquitectónica, á la obra más diminuta de esculptura: bien que de procedencia egineta se conocen pocas estátuas, mientras de procedencia etrusca hay gran número, sin duda porque hasta muy tarde trabajaron los etruscos con igual estilo. La esculptura, ó arte de grabar en piedras finas, quizá la cultivaron con igual habilidad unos que otros, de modo que para distinguir los trabajos de cada pueblo se fundan los autores muy especialmente en los caracteres ó leyendas, y en el sitio en que hubieron sido descubiertos. Tanto los eginetas como los etruscos tuvieron un sistema monetario en cierta manera parecido, y los tipos aunque groseros, no dejan de distinguirse por cierta nobleza en el estilo: consisten en tortugas, pegasos, caracoles, etc., etc.

La aplicacion de los etruscos á la cerámica indica que hubieron de trabajar en arcilla muchas de sus estátuas: con efecto, á más de antefixas y bajos relieves decorativos, salieron de las manos de sus artistas estátuas de dimensiones nada reducidas. Conocieron el arte de fundir el bronce como los eginetas, de modo que el número de estátuas de este metal que Etruria contó, tampoco fué reducido. La estatuaria en piedra y en madera fué

cultivada por los etruscos, pero solo en la última época de su civilizacion: dichos dos materiales quizá no ocuparon jamás á los eginetas. El cortísimo número de estatuas etruscas en mármol que se conocen, por su estilo y modo de ejecucion, manifiestan patentemente que pertenecen á la época en que la Etruria habia perdido su vida artística absorbida por la de Grecia. La última época del arte etrusco se manifiesta en los bajos relieves de sus urnas cinerarias.

El genio egineta así como el etrusco brillaron antes que el arte griego se desarrollase con todo su esplendor; y este período del arte griego principió despues de las guerras médicas (sig. v. ant. J. C.) en que aparecieron las escuelas de Atenas y de Sicione, hijas del espíritu activo de los jonios del Atica y de los dorios del Peloponeso.

ESTILO SEGUNDO.—ESCUELAS DE ESCULTURA GRIEGAS.

Los eginetas habian perdido su existencia política; los etruscos se veian incesantemente atacados por los galos y por los romanos: estos últimos con el vivo deseo de apoderarse del país. Nien Egina ni en Etruria hubo que contar con adelanto alguno en el Arte; solo Grecia á favor de la gloria alcanzada en las guerras médicas pudo impulsar los adelantos. Del siglo v. ant. de J. C. datan las escuelas de Escultura que los alcanzaron.

Estas escuelas fueron dos, á saber: la de *Atenas* y la de *Sicione*: ambas se desarrollaron con carácter *grandioso* primero, pasando en seguida al de *efecto*.

CARÁCTER GRANDIOSO.

Escuela de Atenas. Cálamis y Pitágoras prepararon el terreno en que habia de florecer la estatuaria; y en toda la Grecia principió á cultivarse con esmero este arte.

Cálamis, ateniense, fué fundidor en bronce, cincelador y estatuario. Floreció á mediados del siglo v ant J. C. Sin desprenderse enteramente de la dureza del estilo antiguo, ejecutó obras

admirables, y resolvió los más difíciles problemas de la estatuaría. Representó imágenes de los dioses dándoles magestad; ejecutó figuras de mujer con delicadeza; y trató de expresar la fogosidad de los caballos.

Pitágoras natural de Regium en la Calabria, fué fundidor, discípulo de Clearco: floreció en la misma época; sobresaliendo en la imitación de la musculatura, en las proporciones, y lo que es más raro en esta época, en la expresión viva y conmovedora.

A estos dos estatuarios sucedió Phidias, ateniense discípulo de Agéladas: con su talento adquirió una fama colosal; de modo que todas las obras hechas en tiempo del arconte Pericles se fiaron á su dirección, contribuyendo á la gloria de este repúblico que dió el nombre al siglo en que vivió (494—429). Phidias reunió en Atenas bajo la influencia de sus ideas una falange nada reducida de artistas. La grandiosa simplicidad de sus obras estaba realzada por la exornación de los accesorios y la riqueza de los atributos; sin que nadie llegase á aventajarle en la representación del Padre de los dioses, cuyo tipo fijó en la conciencia de los griegos. Esta estatua criselefantina, colosal, que se veneró en Olimpia, cuyos miembros estaban ordenados y dispuestos con todo el genio de un artista; en una palabra, la elevación de espíritu con que el ideal de Júpiter fué concebido por Phidias, hicieron de semejante obra una de las maravillas del Universo: la idea dominante en ella fué la de un dios todo poderoso, por do quiera vencedor, que oye y escucha con misericordia y clemencia las preces de los hombres. La impresión que causó á los griegos fué tal, que en su presencia creyeron ver al dios cara á cara; de modo que haber visto aquella estatua fué para un creyente griego una felicidad; y morir sin haber gozado de su presencia fué una desdicha.

Otras muchas estatuas de divinidades, de marmol y de bronce salieron del cincel de Phidias, habiéndose ocupado muy especialmente en la representación de *Atenea*, esto es, Palas ó

Minerva, que concibió de una manera sorprendente, y concluyó despues de varias modificaciones. Para los plateenses la ejecutó acrolita, esto es, de madera, con cabeza, manos y piés de piedra, para ser vestida; pero la Pallas de mérito relevante, fué la colosal que se colocó entre el propileos y el Partenon, y que desde gran distancia mar á dentro podia divisarse. El artista falleció antes de concluirla.

Los discípulos de Phidias compitieron entre sí en la representacion de las imágenes de los dioses. La belleza en todo su esplendor, la grandeza dulce y tranquila de las facciones, caracterizaron muy especialmente estas obras de arte. Y no fué este género el solo que se cultivó en la escuela de tan ilustre maestro; porque dejó esta escuela muestras de su esplendor en las esculturas arquitectónicas, habiendo esculpido métopas y frisos, y bajos relieves de frontones, cariátides, etc.



Fig 2. del friso del Partenon.

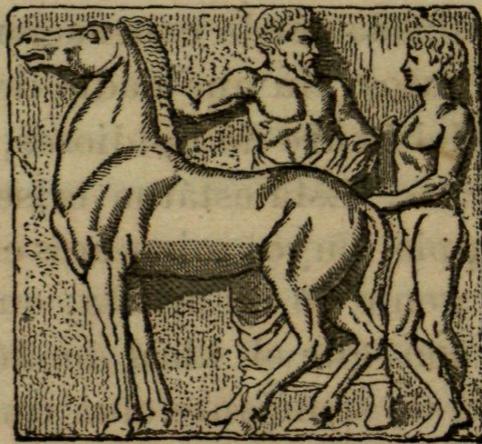


Fig. 3. del friso del Partenon.

En el trabajo de las métopas quizá descuidó esta escuela un tanto de la naturalidad y de la correccion que fueron menester; sin duda para armonizar el carácter de la Escultura con el de la Arquitectura; esto es, para dar á áquellas esculturas cierto carácter arquitectónico con el objeto de dar unidad al conjunto. Pero exceptuados estos trabajos se encuentra en la escuela de Phidias una verdad, que sin olvidar nada esencial en los detalles, y sin abandonar la naturaleza, supo desprenderse del ser-

vilismo de la imitacion, y al propio tiempo que dejó ver la vida en los movimientos, cuando el asunto lo exigió, y presentó la libertad y la tranquilidad del reposo, particularmente en las divinidades. En los paños se deja ver verdad y ligereza: los grupos principales de los pliegues están perfectamente determinados, y motivados ingeniosamente. En una palabra, la naturalidad unida á una noble y sincera simplicidad sin pretension de querer halagar los sentimientos, se presentan en estas esculturas de una manera admirable; no apareciendo en ellas ninguno de aquellos efectos brillantes que revelan más la mano del artista ó su vanidad, que el genio.

Escuela de Sicione.

Al par que la escuela de Atenas, se levantó la de Sicione (Argos) que alcanzó un pequeño grado de esplendor bajo la direccion de Policleto.

Aunque este artista en sentir de algunos no le fué en zaga á Phidias en la representacion de las divinidades, sobresalió más especialmente en las estátuas de atletas, que vació en bronce; llegando á grande altura en la representacion de figuras de gimnasiarcas; en las cuales, sin olvidar el carácter peculiar y propio que á cada una de ellas convenia, llevó por objeto principal representar las formas más puras, y las más justas proporciones del cuerpo humano en la edad juvenil; estableciendo estas por un cánon que indudablemente tomó de los sacerdotes egipcios, y que los arqueólogos han considerado que estuvo consignado en el doríforo ó portador de lanza; obra del indicado maestro (1). Si hemos de dar crédito á Plinio, Policleto fué el primero que

(1). Policleto ejecutó el doríforo como ejemplo de su tratado de las proporciones del cuerpo humano, que escribió, perfeccionando el sistema establecido por el escultor Pitágoras de Regium; teniéndose entendido que le aprendió de los sacerdotes egipcios. Y sin embargo, parece que el cánon egipcio habia sido transportado á Grecia trescientos años antes (sig. VIII ant. J. C.) por Telecles y Teodoro hijos de Roecus, que ejecutaron un Apolo Pitio para los habitantes de Samos; cuya mitad fué ejecutada en esta ciudad por Telecles, y la otra mitad en Efeso por Teodoro; habiéndose ajustado despues perfectamente.

sentó el principio de colocar el centro de gravedad sobre un solo pié para ofrecer contraste entre el costado del cuerpo más recogido ó comprimido que sostiene el peso, y el lado sostenido en su completo desarrollo. Después de todo se comprenderá fácilmente la habilidad que hubo de manifestar dicho escultor en la representación de las amazonas; no habiéndole aventajado nadie en esta generación de estatuas de mujer; á las cuales dió el lleno de la vida, robustez y fuerzas necesarias. Por último cultivada fué por Policeto la estatua-retrato.

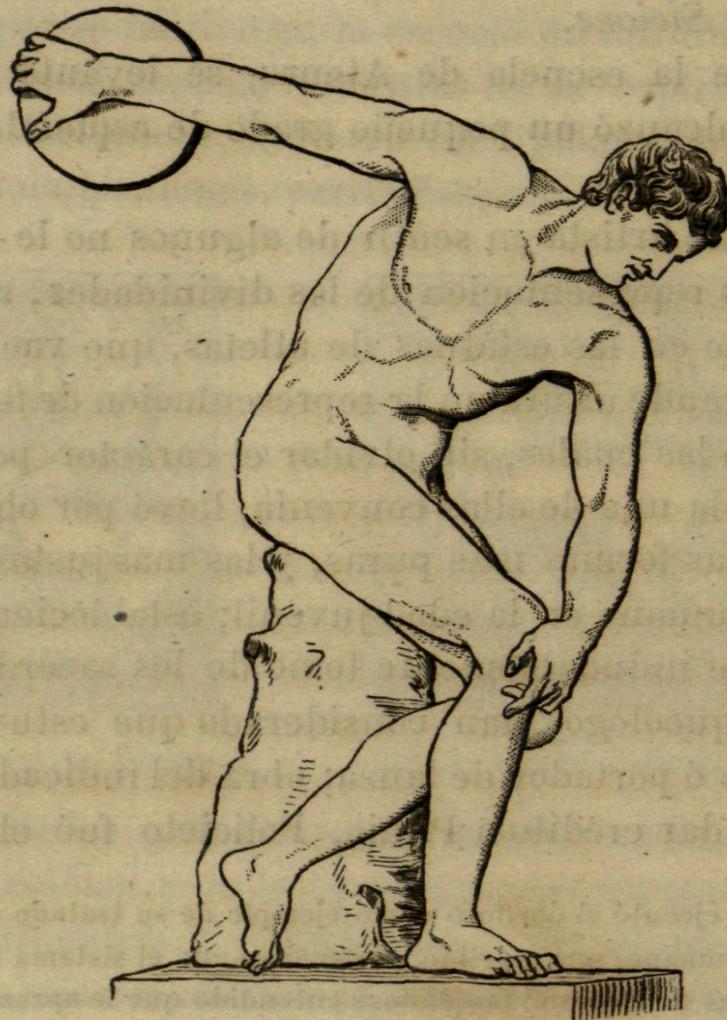


Fig. 3. Discóbolo (París).

El Arte se mostró más material en las obras de Miron; el cual fué conducido como especialidad, á concebir la fuerza de la vi-

da física en la variedad de los séres de la Naturaleza con la verdad é ingenuidad más relevantes. Su vaca, su perro, sus monstruos marinos, y las mismas representaciones del gimnástico. Ladas en el último momento de la carrera, la del Discóbolo en el último esfuerzo para arrojar el disco, sus pentatlos y pancraciastas, y hasta su mismo Hércules indican la tendencia de su genio hácia dicho género. Sin embargo, su estilo se resiente de la inmovilidad, frialdad y dureza que tuvieron los fundidores de bronce en la época anterior.

El espíritu innovador de Callimaco y de Demetrio terminó esta época del Arte escultórico. La nimiedad y minuciosidad de Callimaco en los detallès, contribuyó no poco á disminuir el mérito de sus producciones, presentándose como un genio desconfiado de sí mismo. Demetrio al contrario; fué el primero que sobresalió en la imitacion de tipos especiales, sobre todo en la representacion de viejos; llevando su materialismo hasta los más insignificantes accidentes, para caracterizar más, de modo que llegó á pecar por repugnante.

La escuela de Policlete siguió preponderante hasta el fin de la guerra del Peloponeso, (387 ant. J. C. Paz de Antalcidas).

CARÁCTER DE EFECTO.

Escuela de Atenas. A principios del siglo IV ant. J. C. esta escuela se apartó del camino que hasta entonces habia seguido; resintiéndose de las nuevas costumbres áticas, que algo tomaron de la esplendidez de la corte macedónica.

Los trastornos interiores del país que la guerra del Peloponeso habia ocasionado, tuvieron una influencia notable en el carácter de las artes. La sensualidad y la pasion por un lado y por otra la instruccion sofística que desde entonces principió á darse, sustituyeron al justo razonar y al seguro sentir de los tiempos anteriores. El pueblo griego traspasó los límites que las antiguas costumbres señalaron; y del mismo modo que en la vida política, necesitó en la artística goces más violentos, sensaciones más fuertes que conmoviesen su alma. Así fué que la plás-

tica en sus creaciones fué más sensual, y satisfizo exigencias más bien de los sentidos que del sentimiento, halagando más el placer material que el moral.

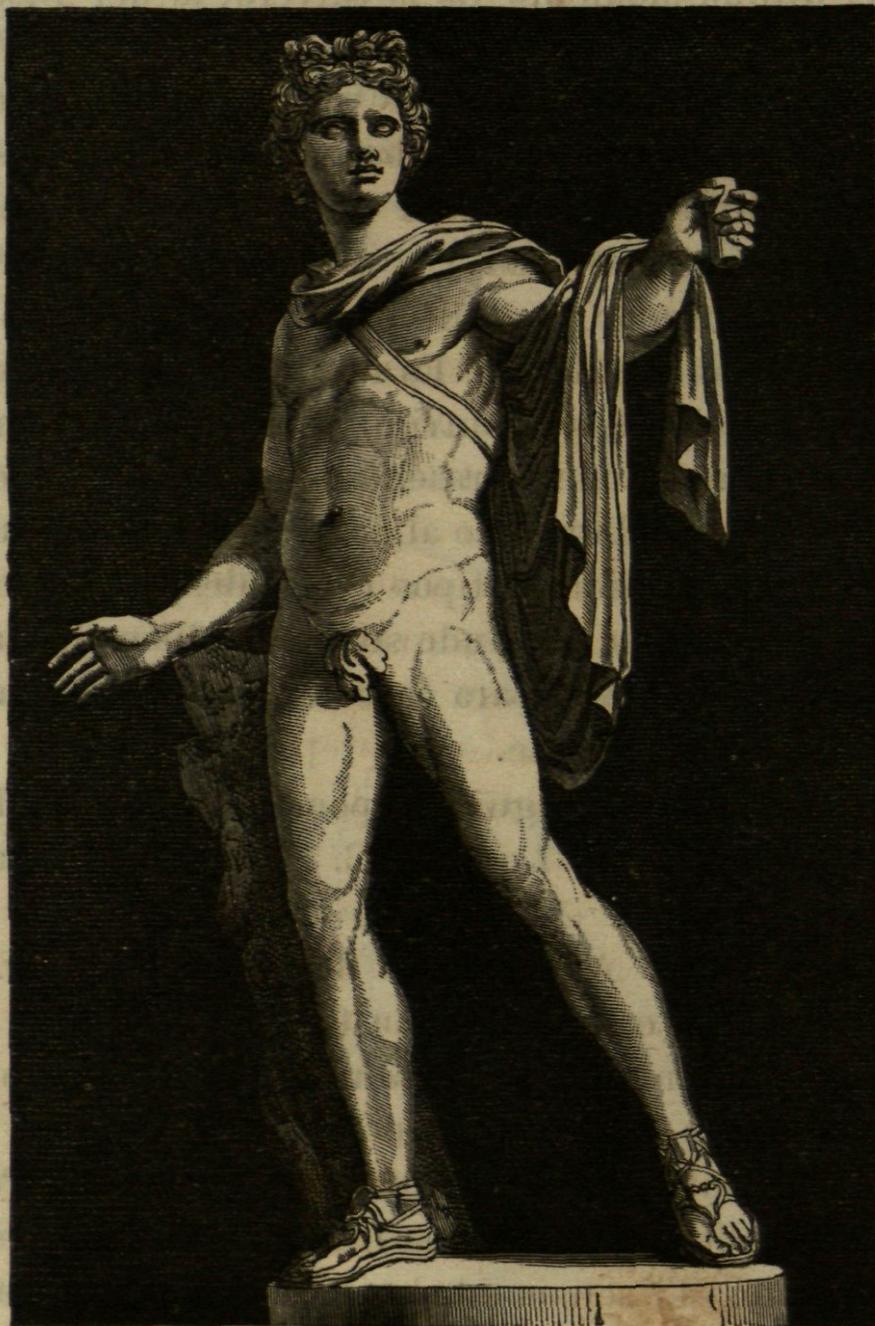


Fig. 5. Apolo Pitio (Roma. Mus. Vaticano).

Praxiteles de Atenas y Scopas de Paros, fueron los que dieron á la Escultura un carácter propio de la época; sin embargo, estos maestros sin atacar de frente las tendencias de esta, supieron combinarlas con buen éxito con la concepcion noble y ele-

gante del asunto; llenando de este modo lo que suele llamarse la mision del artista, que es: dar á las costumbres y creencias contemporáneas cuanto puede satisfacerlas dentro de razonados límites; pero mostrándose celosos defensores de los derechos del Arte para darle á este toda la independenciam que necesita.

Scopas, fué el primero que trató asuntos referentes al entusiasmo báquico. Las divinidades que representó ni tuvieron la severidad que les habia impreso Phidias, ni las trató como este artista. Eligió aquellas divinidades susceptibles de una expresion marcada, y de grande arrobamiento; y sobresalió en esta tarea alterando las formas que el Arte habia consagrado: en una palabra, supo combinar la magestad divina, la grandeza heróica y la plenitud de la vida, con la gracia, y hasta con la molicie. El Apolo Pitio (Roma. Mus. Vaticano), los grupos de divinidades marítimas, de cuyo carácter y formas báquicas se le atribuye la invencion, son prueba de lo que acaba de decirse.

Pero el verdadero jefe de la escuela ateniense en su segunda época fué Praxiteles, como Phidias lo fué en la anterior. Se dedicó casi exclusivamente como Phidias á esculpir estátuas de divinidades; rara vez á esculpir estátuas de héroes; y casi nunca esculpió atletas: y apesar de haber tratado asuntos iguales á los que trató Phidias en la época anterior, los trató á decir verdad bien diferentemente. En sus figuras báquicas supo hermanar Praxiteles, la expresion del entusiasmo y la malicia picaresca, con la gracia (Véase la página siguiente); y en sus reproducciones de Cupido, representó la gentileza de la edad infantil. En su Vénus desnuda reunió los encantos de la belleza física á los de la expresion más espiritual, de manera que la misma diosa parecia atormentada de la pasion amorosa que inspiraba. En una palabra, cuantas estátuas esculpió, si bien eran bellas, pero de una belleza que no era la de las estátuas de la época anterior, llenas de magestad y de poder divino, sino la belleza sensual, presentándose como un tributo rendido á las formas materiales.

La vida del artista comun con la de las cortesanas debió contribuir á este rumbo que el Arte tomó dirigido por sus manos.

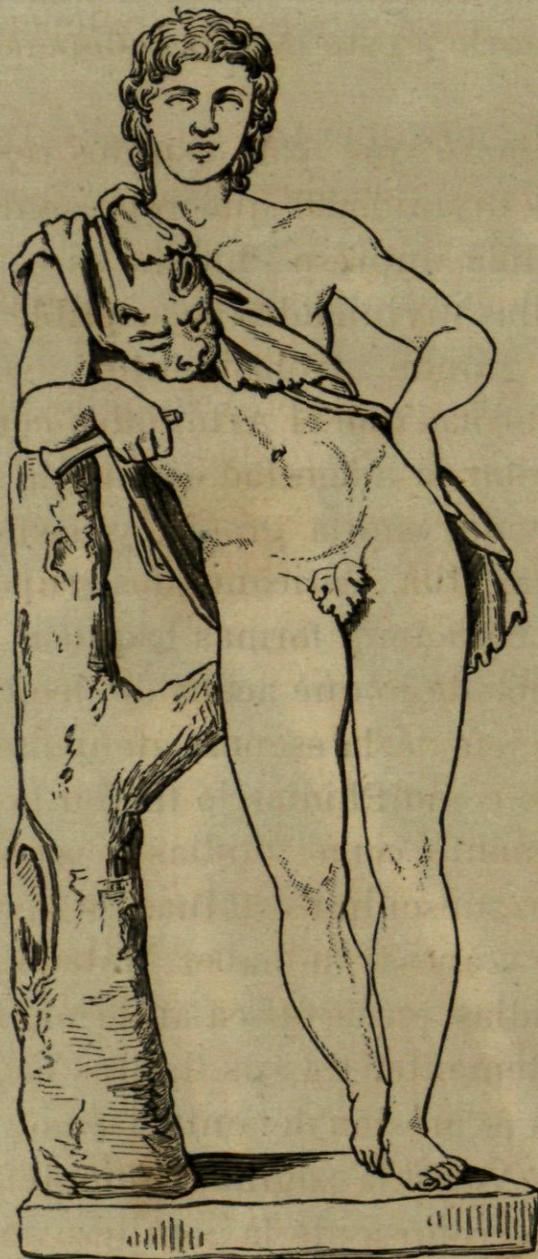


Fig. 6. Fauno en reposo. (Roma).

Los discípulos de Praxiteles dejaron sentir todavía más la tendencia hácia este rumbo: así es que de alguno de aquellos cinceles hubieron de salir el Ganímedes, Hermafrodita, Yocasta moribunda, y otros asuntos capaces de conmover profundamente el alma con sensaciones tan vivas como variadas.

Pertenece á esta tercera época de la Escultura el grupo (aunque mal considerado como tal) de Niobe y de sus hijos, que figu-



Fig. 7. Niobe y una de sus hijas (Florencia).

ró en Roma en el templo de Apolo Sosiano. En esta composición se echa de ver el genio en la elección de asuntos propios para conmover al espectador, excitando el mayor interés en favor de una familia objeto de la cólera de los dioses. Ninguna de aquellas figuras está descompuesta ni están alterados los rasgos de

las fisonomías características de familia, por razón del dolor físico que sufren; al paso que está expresada la desesperación del amor materno de una manera pura y elevada. Sensible es que no pueda darse idea completa de la composición, á causa de la mutilación con que ha llegado hasta nosotros. Trató de restaurarla en nuestros días el arquitecto inglés Kockerel.

Escuela de Sicione.

Mientras la escuela ateniense seguía este rumbo, la de Sicione con Eufrano y Lissipo al frente, continuó siguiendo las huellas de su antiguo maestro Policeto, ocupándose especialmente en el estudio de la belleza corporal, y en la representación de la fuerza heroica y atlética, aunque con distinta aplicación. Así fué que Hércules recibió bajo el cincel de Lissipo un carácter enteramente nuevo, que fué conservado y canonizado por la posteridad.

Pero el siglo no reclamaba ya las estatuas honoríficas de los atletas, quizá porque el cultivo de los ejercicios gimnásticos se echaba en olvido por la juventud griega, sino que exigía estatuas-retratos para adular á los magnates y poderosos; degenerando el Arte hasta la imitación más exacta de los rasgos exteriores. Si Lissipo, pues, sobresalió en el retrato, concibiendo estas obras con ingenio, llenándolas de vida y de movimiento; su hermano Lisistrato fué un servil imitador de la fuerza desarrollada en el aparato muscular; y no parece sino que tal circunstancia se vió simbolizada en su persona, con haber sido el inventor del vaciado en yeso; según es común opinión.

Fiel Lissipo á las tradiciones de su escuela, y si se quiere, contemporizando con las ideas de su tiempo, introdujo algunas innovaciones en el modo de tratar ciertos detalles, y sobre todo dispuso el cabello de una manera más natural y aun más pintoresca de lo que hasta entonces se había dispuesto.

Los artistas de esta escuela se ocuparon en hacer un serio estudio de las proporciones del cuerpo humano, adoptando un nuevo sistema que presentó las estatuas con mayor esbeltez.

Eufrañor fué el primero que adoptó este sistema; Lissipo le imprimió la armonía que le faltaba, quedando de este modo dogmatizadas las proporciones en el arte griego: el cánon de Policeto hubo de quedar por consiguiente en desuso. Es menester sin embargo, convenir en que este sistema fué debido ménos á una idea particular que se tuvo de las formas naturales, que á los esfuerzos hechos para elevar la obra de arte sobre la realidad. El deseo de distinguirse no debió de tener en ello pequeña parte; y el gusto pronunciado en aquella época á favor de lo colosal fué la consecuencia precisa de estos antecedentes.

La medida de las proporciones del cuerpo humano se buscó en el pié; verdadero módulo como el que sirve para la proporción arquitectónica (Winkelmann).

ESTILO TERCERO.—CARÁCTER DE IMITACION.

Con las dos escuelas que hasta aquí nos han ocupado alcanzó el arte escultórico el mayor grado de perfección que puede alcanzar un arte como la Escultura, cuyos límites son tan reducidos. Cuanto en adelante se hizo no fué más que imitación de lo que hasta entonces se habia hecho.

En esta época no dejaron de producirse obras originales de bastante mérito artístico, aunque resintiéndose siempre del camino por el cual el Arte se enderezó. El grupo de *Laocoonte* apareció en esta época; habiéndose resuelto en él un problema relativo al efecto dramático de las esculturas y en verdad que están expresados allí el dolor y la pasión, hasta más allá de los límites fijados por la naturaleza de este arte: hay abuso de proporciones, toda vez que los hijos del protagonista son más bien hombres pequeños que muchachos (Véase la pág. 24). Otro tanto puede decirse del grupo conocido por el *Toro Farnesio*, representando la venganza que los hijos de Antiope tomaron de Circea atándola en las astas de un toro; grupo que no es más que una imitación de otro de los bajos relieves del templo de Apolo en Cizico, que representan ejemplos de piedad filial. El

escultor Piromano fué el primero que trató de inmortalizar la victoria alcanzada por Atalo I y Eumenes II sobre los celtas ó galos, en grupos de estatuas de bronce; siendo estas obras origen de otras estatuas célebres de aquella edad por su expresión.

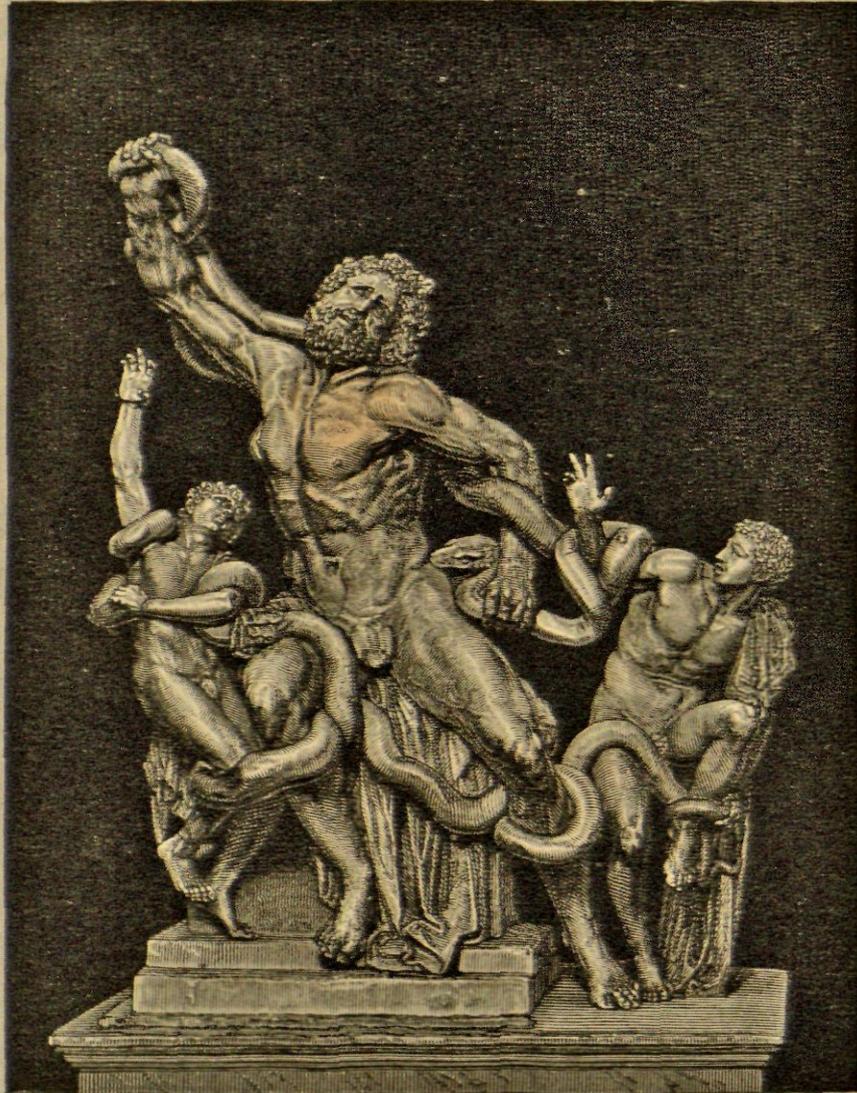


Fig. 8. Laocoonte y sus hijos (Roma).

Como hija de la escuela de Sicione apareció en Rodas bajo la influencia de Chares, una escuela con tendencia hácia el efecto brillante y deslumbrador. El abuso de las proporciones vino á producir un alarde de su conocimiento en lo colosal de las dimensiones. Infinidad de colosos salieron de las manos de aquellos artistas; y obra de Chares fué la que cerró la entrada del

puerto, coloso que ha sido citado como una de las maravillas del mundo.

Por estos tiempos floreció tambien en Efeso, ciudad á la sazón en su período de mayor prosperidad, una escuela que produjo escenas de combates parecidas á las que produjo la de Sicione.

En las ciudades en donde tuvieron establecida su corte los monarcas macedónicos, las imágenes de los dioses fueron ejecutadas más bien á imitacion de obras antiguas que segun ideas

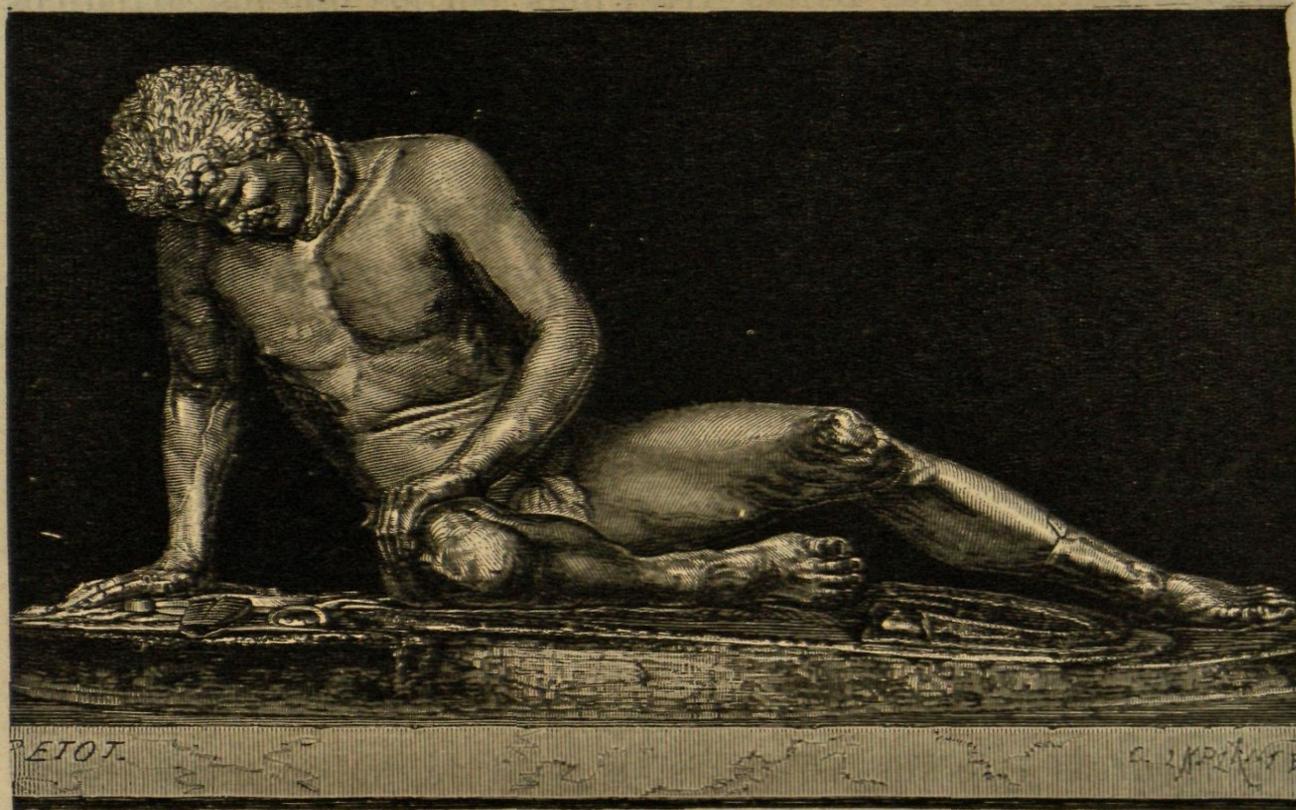


Fig. 9. Galo moribundo (Roma).

nuevas. El problema que se proponia entonces á los artistas era legar á la posteridad la figura de los dominadores de aquella época por medio de las estátuas-retratos, dando origen á ingeniosas producciones. La identificacion de los príncipes con las divinidades conocidas, empleando al efecto el traje y los atributos de ellas, abrió un vasto campo á la imaginacion. Pero la continua reproduccion de las fisonomías de los Seleucidas de Siria, y de los Ptolomeos de Egipto, no ménos que de los monarcas

macedonios, imprimió un sello de vulgaridad á estas figuras que acabaron por perder toda clase de interés.

La época gloriosa de la escultura griega habia terminado: apesar de la escuela que se restauró en Atenas en tiempo de los últimos reyes macedonios y produjo un Cleomenes, autor de una Vénus, imitacion de la de Praxiteles, y el hijo de este del mismo nombre; sin embargo, la ejecucion en general fué amanerada.

La civilizacion griega era monopolizada por los romanos, los cuales honraban las Bellas Artes más por los objetos artísticos que reunieron en su ciudad, arrebatados á los países conquistados, que por los que produjo dentro de sus muros: y si el fausto y la magnificencia fué causa de que en la época romana la Arquitectura tuviese un desarrollo técnico gigantesco; la Escultura que no puede admitir aquellas circunstancias, hubo de resentirse y entrar por consiguiente en un período de decadencia.

Al principiar la época imperial hubo sin embargo en Roma excelentes escultores que produjeron estatuas y grupos de mérito, para los monumentos arquitectónicos que se erigieron, siempre por tipos tomados de épocas anteriores. Reinando Neron, Zenodoro fundió una estatua colosal de este emperador, de unos 36 metros de altura, dándole el carácter de Helios, la cual fué más adelante transformada en un Cómodo: sin embargo, á pesar de sus recursos y de sus esfuerzos, á pesar de haber modelado y cincelado vasos que podrian muy bien confundirse con algunos de los mejores tiempos de Grecia; no consiguió restaurar la habilidad de los antiguos fundidores.

En esta época puede considerarse arraigada ya la costumbre iniciada en los últimos tiempos de Grecia, de reunir el carácter de una individualidad viviente con el divino; practicándose hasta con genio el arte de idealizar el retrato, así como el de representar de una manera simple y animada el carácter real y verdadero. El estudio de las monedas y medallas de aquella edad son prueba de ello.

Dioscórides parece que fué el mejor entallador de piedras finas de la época de Augusto: y la cabeza de este emperador, y la serie de camafeos de las familias Julia y Claudia, muestran entre otras de sus excelentes cualidades la destreza técnica y singular habilidad en sacar partido de los materiales que con acierto supo escoger. En las monedas acuñadas en esta época por orden del Senado aparece el arte escultórico á la misma altura: las cabezas están llenas de vida y concebidas con tanto carácter como nobleza. En las composiciones mito-alegóricas que se ven en estas monedas, destinadas á representar el estado del imperio y de las familias reinantes, hay ingenio y gusto en la invención, sin embargo de estar tratadas las figuras de una manera convencional.

En el reinado de Trajano todavía se encuentra la Escultura en buen estado. Atestíguelo los bajos-relieves de la columna erigida en Roma para perpetuar el triunfo de dicho emperador sobre los Dacios: la energía y el vigor de las formas, la naturalidad de las actitudes, el carácter y la expresion de las fisonomías, el ingenio en la combinacion de las figuras, para disminuir la monotonía de la formacion militar, el sentimiento impreso en las escenas patéticas, como por ejemplo, los grupos de mujeres y de niños implorando la gracia de los vencedores; dan á estos bajo-relieves no poco valor, á pesar de los numerosos defectos que se notan en la manera de entender y de tratar tanto el desnudo como los ropajes. Sin embargo, en los trabajos diaglípticos lo mismo que en las estátuas de los emperadores no puede ménos de reconocerse bastante mérito artístico.

El amor de Adriano á las Bellas Artes, aunque un tanto afectado, hizo concebir al Arte nuevas esperanzas, haciéndole tomar más elevado vuelo. Las comarcas que en aquella sazon recibieron el favor del monarca, tales como la Grecia y el Asia menor, produjeron artistas que supieron dar vida á la Escultura, si bien no lo hicieron más que por satisfacer los deseos del emperador,

mas no por amor al Arte. En aquellos países fué donde se esculpieron la multitud de estátuas de Antinoo, el favorito de este príncipe, bajo las formas más variadas, sin hacerle perder nada de su individualidad, bien le representasen bajo los rasgos de un hombre, de un héroe, ó de un dios. En esta época de Adriano estuvo en boga imitar el estilo egipcio, ya conservándole la rudeza y severidad primitivas, ya suavizando tales circunstancias: en algunas estátuas del mismo Antinoo podrá hallarse una prueba irrefragable de lo que acaba de decirse, no solo respecto del modo de ejecucion, sino tambien del material en que están trabajadas, pues están esculpidas en basalto como la mayor parte de las egipcias de la Antigüedad.

En el siglo de los Antoninos la hinchazon y oropel asiáticos por un lado, la sequedad y pobreza por otro fueron adquiriendo dominio. Su efecto se hace en cierta manera sensible en los bustos de los emperadores, cuyos accesorios están tratados con afectacion; mientras que los rasgos de la fisonomía están tomados y reproducidos con notable trivialidad. Las medallas de esta época acuñadas en Roma, tienen sin embargo bastante mérito artístico; no así las procedentes del Asia menor y de la Tracia, que se ocupaban más en representar con todo el orgullo de los retóricos y de los sofistas las imágenes de sus dioses y de los mitos locales, que en producir objetos de Arte dignos de admiracion. La decadencia se hizo cada dia más notoria; y si los bustos de los emperadores tuvieron alguna perfeccion, fué protegida y aumentada por el espíritu servil y adulador del Senado: però no por esto dejaba de reconocerse en estas obras el amaneramiento y la hinchazon que se nota en los bustos de la época anterior. Las pelucas y los ropajes en piedras de colores corresponden al gusto con que está tratado el resto de la obra. Iguales caractéres se echan de ver en los bustos de los medallones y en los camafeos: y si bien la mezcla de lo individual con lo general produjo todavía alguna obra notable; no puede decirse que esta union fuese tan íntima como en las épocas pasadas;

pues muchas esculturas se ejecutaron casi mecánicamente, sin invencion y sin gusto.

Apesar de todo no puede decirse que esta época careciese de aquella actividad que podia añadir nuevos eslabones á la serie de actos que necesitara el desarrollo del Arte en su misma decrepitud; pero no puede ménos de reconocerse, que la Escultura, esforzándose por dar cuerpo á las ideas de una civilizacion del todo oriental, despues de haber producido muchas obras notables en las figuras de las divinidades egipcias; ménos poderosa y más grosera, dirigió toda su atencion hácia el culto de *Mitra*, cuyas circunstancias nada ofrecen digno de nota. Ya no se contentó con las formas admitidas hasta entonces; y pretendió expresar las más excéntricas opiniones; degenerando sucesivamente hasta producir monstruosidades. La supersticion de la época se sirvió de piedras preciosas, como amuletos mágicos contra enfermedades é influencias demoníacas; grabó constelaciones propicias en las piedras anulares y en las monedas; y por razon de la mezcla de creencias religiosas siriacas y helénicas abortó la figura panteista de *Jaobraxas*, el dios Jao de la secta de los basilidianos, presentado bajo formas de varias divinidades sobre piedras abraxas. La misma enfatiquéz y magnificencia del Arte degeneraron del todo hasta la más extrema pobreza; y las monedas que son los únicos objetos que pueden servir de más segura guía, solo ofrecen cabezas como comprimidas para dejar más espacio á toda la figura y á los accesorios que la acompañan. Al llegar á los primeros años del siglo IV pierden aquellos bustos repentinamente todo relieve; el dibujo es incorrecto; la representacion total es poco determinada y poco característica, de modo que solo por las inscripciones pueden distinguirse los personajes; perdiéndose los principios elementales del Arte.

Así terminó su carrera la Escultura antigua, la Escultura clásica por excelencia, muriendo con la religion pagana á que debió el sér; pero dejando señales de su existencia tan notables

como indelebles en la Historia y en el cultivo del Arte, por estar basada en principios inalterables cualquiera que sea la marcha que la civilizacion emprenda.

OBSERVACIONES GENERALES.

Como queda dicho, en Grecia fué donde la Escultura antigua se desarrolló de la manera conveniente para ser la manifestacion del espíritu y de la vida. El artista griego buscó en la Naturaleza el sér animado por el espíritu; en una palabra, el hombre. La forma humana fué considerada con razon como la única que establecia una relacion entre el espíritu y la materia: así fué que en la Escultura no llevaron por objeto los movimientos del corazon en su individualidad, sino las fuerzas generales de la vida, la expresion más simple de una existencia espiritual, en una palabra, las fuerzas del espíritu, en poder, no en accion. Por esto se ve que en la época de mayor esplendor, no trató la Escultura de imitar la forma humana en lo que tiene de accidental y pasajero, sino el cuerpo humano en el más alto grado de perfeccion, como representacion digna de la vida y de la existencia del espíritu.

No se crea que la Escultura griega en su expresion simple del espíritu no individualizase; porque lo hizo, y muy determinadamente, mas no para encerrarse en los estrechos limites de una generalidad que la hubiera muerto. Tampoco dejó de expresar sentimientos especiales, pero nunca sacrificando la forma á la expresion, sino más bien desarrollando esta expresion en lo más característico de ella. Así la Niobe siente en sumo grado, mas no se descompone. Laocoonte sufre atroces dolores, que con ser más bien físicos que morales, no se presentan con toda la gesticulacion del sufrimiento corporal, sino simplemente con los rasgos más característicos de este padecimiento. Y he aquí la diferencia que hay entre la Escultura antigua y la moderna, la cual no ha podido sin embargo prescindir del principio funda-

mental sobre que la antigua se apoya; mientras que la antigua pudo pasarse muy bien del principio que ha hecho traspasar en el día los límites de la jurisdicción escultórica, pretendiendo la Escultura entrar en el terreno jurisdiccional de la Pintura, sin que le haya sido posible alcanzarlo.

Respetable es por consiguiente el modo de considerar las cosas que tuvo el arte griego: y si cada época tiene una verdad que la distingue, no dejó de serlo el principio que las escuelas de Escultura griegas sentaron, cuando tantas generaciones de artistas le han respetado; y sobre todo cuando tan difícil es prescindir de sus obras en las escuelas modernas.

Apesar de la rigidez del principio escultórico, los griegos cultivaron los tres géneros de Escultura, á saber: la *estátua*, el *grupo*, y el *relieve sobre un plano*, como grados de sucesivo desarrollo del principio fundamental, el *carácter*. En la *estátua* imagen dejaron traslucir perfectamente la individualidad del espíritu, el carácter del alma no sujeto á las turbulencias de la vida, sino exteriorizado simplemente en poder. En el *grupo* presentaron el carácter, ya no simplemente del alma, sino el de un sentimiento especial que pudo conmoverla. En *bajo relieve*, ofrecieron la acción descartada de todos los detalles y complicación de accidentes minuciosos de que tan buen partido puede la Pintura sacar. Y sobre todo en la parte material, nunca los elementos de que la Pintura puede disponer fueron objeto de la representación escultórica; no habiendo tratado de representar la luz ni ninguno de sus efectos, ni habiéndose atrevido á indicar efecto alguno perspectivo. Las reglas de la composición escultórica en la escultura anaglítica no pasaron jamás á ocuparse de la complicación de grupos ni de escorzos inconvenientes, ciñéndose á la simple relevación de figuras sobre un plano bajo el punto de vista que podían dar mejor razón de las formas, esto es, de perfil.

Veamos, pues, la importancia, la significación, y el carácter

que dieron los griegos á cada una de las partes de las figuras que modelaron.

Los griegos no se dedicaron á la diseccion de cadáveres para el estudio de las formas del esqueleto; pero los artistas no dejaron de aprovecharse de todas las ocasiones que se les ofrecieron para estudiar la vida y el movimiento del cuerpo humano, y representarlo todo en un grado de exactitud y de verdad á que los mismos estudios anatómicos no pueden conducir. Los juegos y los ejercicios gimnásticos les ofrecieron modelos para las formas notables por su pureza, y actitudes más escogidas por su carácter. Es menester sin embargo tener presente que los escultores griegos fueron tanto más verídicos cuanto ménos abusaron de la idealizacion: abuso que fué exorbitante en los últimos tiempos de la vida política de Grecia, cuando el efecto reemplazó á la belleza, y el buen criterio quedó sustituido por el sofisma.

Veamos como en los buenos tiempos del Arte fueron tratadas por los escultores las distintas partes del cuerpo humano. Seguiremos el órden de mayor á menor aptitud para la expresion.

Cabeza. El arte griego respecto del rostro siguió el principio de presentar los contornos con la mayor simplicidad posible. De este principio hubo de nacer aquel perfil tan puro que se vé en las estátuas de aquellos buenos tiempos. Esta circunstancia se exageró en la época de la decadencia; en la cual habiéndose adulterado el modo de ver las cosas, se amaneró el modo de producirlas: de aquí aquel perfil que por antonomasia se ha llamado *perfil griego*.

Este perfil le distingue la línea no interrumpida de la frente hasta la punta de la nariz, y el hundimiento de los planos que se extienden desde la barba hasta las mejillas; redondeándose en superficies curvas sumamente suaves. Algunos han creído que este perfil fué tomado de la Naturaleza; sin embargo, un exámen etnológico de los pobladores de aquel país lo desmiente; no habiendo sido más que una consecuencia de un razonado juicio fisiognómico. No puede por otra parte negarse que ciertas exi-

gencias de la plástica pudieron contribuir á su adopcion; porque cuando el arco superciliar tiene un vuelo pronunciado, quedando rebajados los ojos y las mejillas, se aumenta el efecto de la luz, reemplazando el esbatimento la vida de la pupila, de que la estátua carece. Por esta misma razon dieron al párpado superior un tanto más de vuelo que al inferior. Este carácter, ó sea esta pureza de lineamientos que se echa de ver en los rostros de las estátuas de los buenos tiempos del arte griego, debe considerarse como el término medio entre la nariz aguileña y la remangada, aplastada ó chata. Respecto de esta última forma, puede decirse que la consideraron como deforme y hasta horrosa, y como uno de los rasgos de la fisonomía de los pueblos bárbaros. Sin embargo, reconocieron en las narices ligeramente achatadas cierto carácter infantil ó más bien cierta travesura graciosa: así es, que la representaron en los individuos de la familia de los Sátiros y Silesios, quizá rayando en caricatura.

No dieron á la frente más que una mediana altura; y aun esta, se encuentra disminuida por varias crenchas en arco que la cerraban. Es verdad que proyectaron un tanto la frente hácia delante; pero no presentaron jamás en ella protuberancias notables, á no ser en los rostros que debieron expresar la plenitud de fuerzas intelectuales, por ejemplo, en el de Júpiter; y aun así sin exageracion, sino de modo que se dejara sentir más bien que materialmente ver. Además, el contorno delicado y fino que dieron al arco superciliar, contribuyó á las bellas formas de las cejas, aun en los casos en que ni siquiera estuvieron estas indicadas.

Son notables las pequeñas dimensiones que dieron al labio superior, y la abertura dulce de la boca, circunstancias que con el marcado rasgo de estrecha, aunque no seca sombra que presenta, animan la fisonomía de una manera extraordinaria.

Pero uno de los caracteres más notables de la fisonomía de las estátuas griegas, es lo esférico y grandioso de la barba, en la cual no se deja ver jamás accidente alguno; sin duda porque

solo en un género ménos elevado que el de la imágen del dios ó del héroe, puede admitirse con éxito lo gracioso de cualquiera hechizo ó coquetería.

Dieron á las orejas una forma delicada y fina; excepcion hecha de las de los atletas, que segun nota el erudito Winkelman, se presentan algo más hinchadas, bien sea por razon de los percances á que con los ejercicios de la lucha y pugilato estaban expuestas, bien por razon de la mayor robustez que debió dominar en toda la estatua.

Trataron el cabello con no ménos carácter é importancia que las demás partes del rostro. Las figuras de los gimnasiarcas ó atletas fueron representadas con el pelo corto, rizado y pegado al cráneo, como tenian por costumbre, á causa de los ejercicios á que se dedicaban: y esto contra la costumbre que hubo en Grecia de llevar el pelo largo cayendo ensortijado sobre los hombros y espaldas. Es que la expresion varonil tuvo este modo de representar el cabello, es decir, corto; así como la expresion dulce y muelle, se cifró en buena parte en el pelo largo, tendido en líneas onduladas sobre los hombros y espaldas; mientras que el carácter magestuoso y confiado en sus propias fuerzas se representó con el pelo levantado sobre la frente para caer ondulado, dividido en dos crenchas, á uno y otro lado del rostro. Y no se diga que hay algo convencional en estas maneras de representar el cabello, y aun toda clase de vello: su origen puede hallarse en los esfuerzos que el Arte hizo para producir por medio de una marcada separacion de las masas, los efectos de luz que el verdadero pelo ofrece.

Tronco. Fácil es distinguir por los músculos principales del tronco, las organizaciones vigorosas de las de constitucion débil, que quisieron representarse en las estátuas griegas; pero nunca se presenta en ellas el alarde anatómico. Solo cuando la actitud lo requiere hay contraccion en la musculatura; cuando no, se deja sentir más bien que ver: dejando notarse en todos los casos aquellas inflexiones que constituyen las divisiones

principales, como son las formadas por el músculo recto en el vientre y la línea de los riñones, así como el magnus-internus

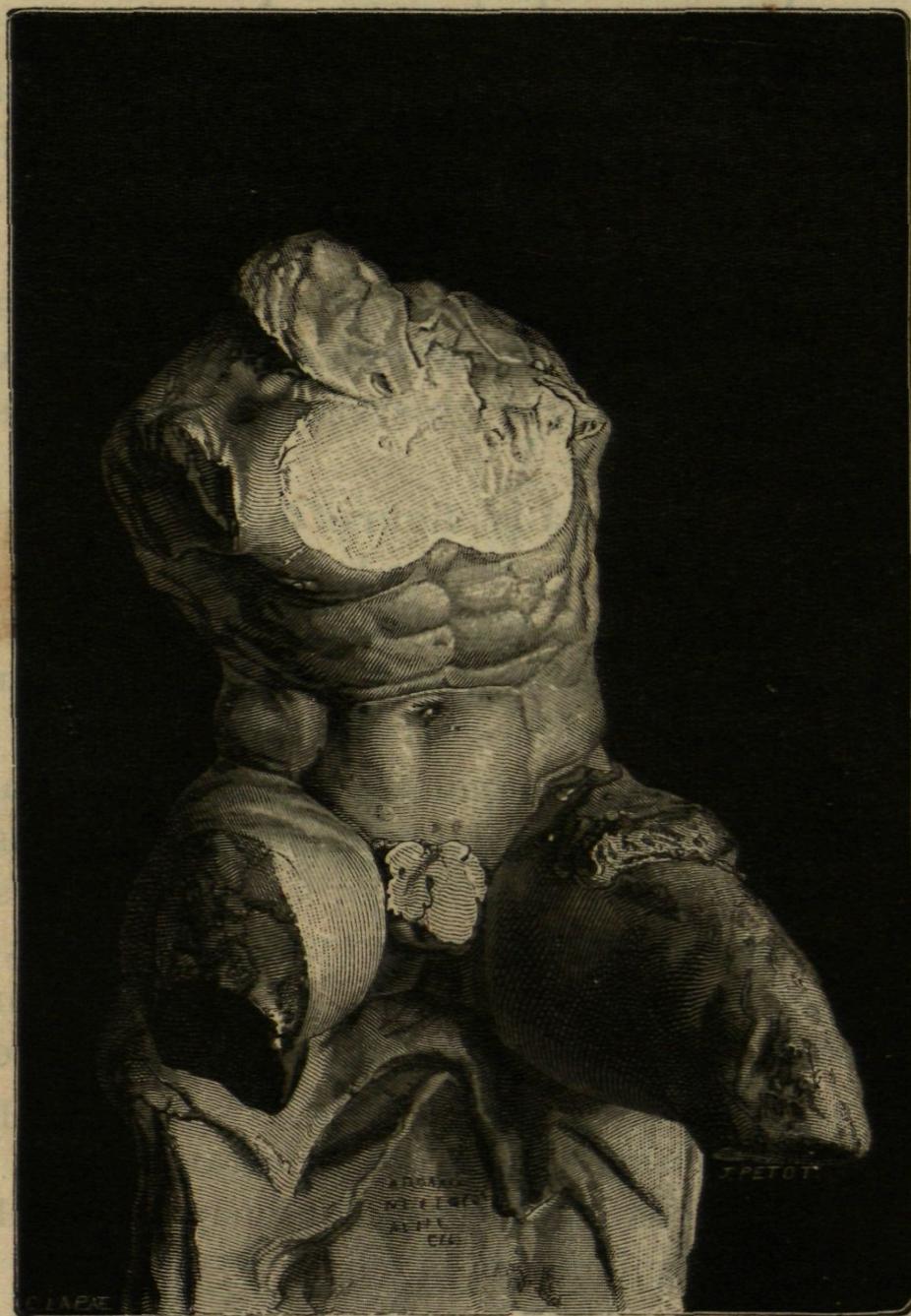


Fig. 11. El tronco de Belvedere. (Roma.)

de la espalda, cuyas inflexiones están indicadas en las figuras de los hombres; pero nunca con exageracion.

Piernas. En la manera de tratar las rodillas, hallaron los griegos el justo medio entre lo demasiado pronunciado de los huesos y de cada una de sus accidentaciones de esta parte del

cuerpo, y lo inexacto de una indicacion vaga é indeterminada.

Proporciones. Dificilmente podrá decirse algo que no sea aventurado respecto de las proporciones que formaron el cánon de la Estatuaria griega. Mientras el Arte anduvo por la senda de los adelantos, el buen sentido adoptó unas, y las observó sin exclusivismo: cuando el Arte entró en la decadencia fueron observadas con rigor, y más como abuso de la idealizacion que como resultado del estudio de la Naturaleza.

Los griegos proporcionaron una estatua buscando la unidad de medida, no en la cabeza, como se hace en el dia, sino en el pié. Winkelman dice haberse observado invariablemente esta costumbre.

La escuela de Egina dió á las figuras de hombre proporciones que dejaron corto el tronco y largas las piernas. En el cánon de Policleto se consignó todo lo contrario, las partes superiores del cuerpo excedieron en longitud á las inferiores. El desarrollo ulterior del Arte trajo despues la costumbre de dar mayor longitud á estas que á aquellas, recordando la época anterior. En las estátuas más antiguas la longitud del esternon es más considerable que la distancia desde este al ombligo; las estátuas más recientes, al contrario. La longitud más grande del pecho, medida desde el esternon hasta la extremidad del hombro, caracteriza las figuras heróicas; siendo todo lo contrario en los personajes que no debian presentar este carácter. En los niños, la parte superior de la cabeza desde la coronilla al arranque del cabello, fué constantemente más larga que la que hay desde el arranque del cabello al nacimiento de la nariz.

Las proporciones dadas por Vitrubio deben considerarse mucho más modernas que las de Policleto.

Expresion. La que dieron los griegos á sus estátuas se halla en las actitudes y en los ademanes, mucho más especialmente que en el rostro, hallándose en unos y en otros, caractéres muy marcados para expresar determinados sentimientos. Así el *reposito* está expresado con un brazo sobre la cabeza; siendo más

completa la expresion cuando ambos brazos están en esta misma disposicion, y las piernas cruzadas estando la figura de pié.

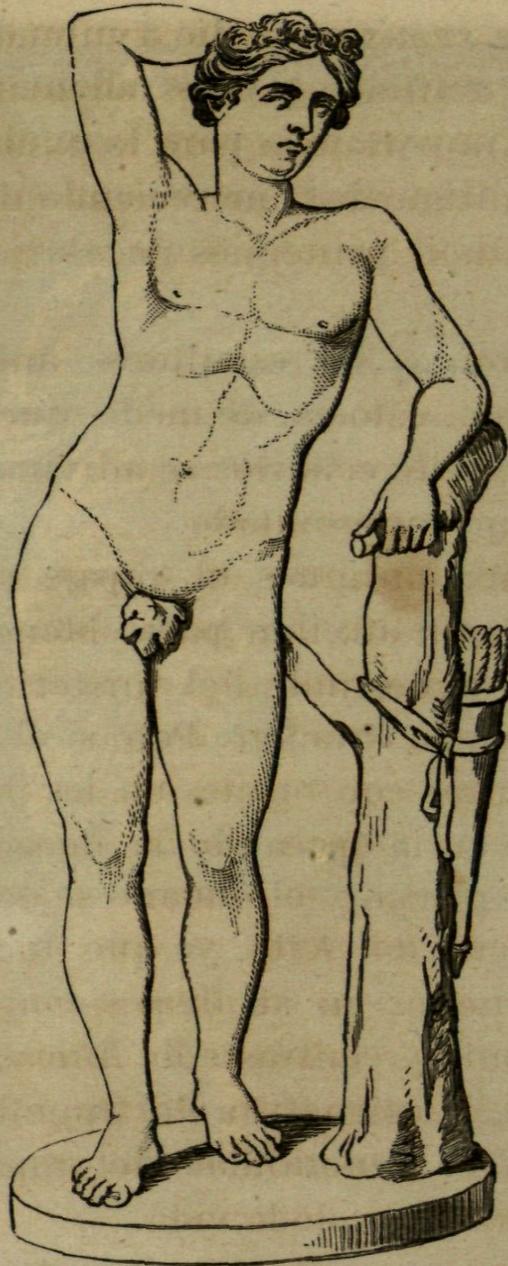


Fig. 12. Apolino. (Florencia.)

La *reflexion* la expresaron con la cabeza apoyada en una mano: la *persuasion* la indicaron con una manera especial de levantar el brazo derecho: la *súplica*, la *adoracion* están caracterizadas por una tension particular de los brazos y de las manos: el *abatimiento* le presentaron con las manos cruzadas encima de las

rodillas: la *aceptacion* de un donativo se expresó con la mano abierta, vuelta la palma hácia arriba: la *proteccion* y la *opresion* al contrario: la *observacion atenta* se indicó con la mano arqueada sobre los ojos: la *sumision* se dió á entender con una actitud de postrarse. Otras actitudes y otros ademanes podrian citarse que son de grande importancia para la explicacion de las obras escultóricas de la Antigüedad; mereciendo un estudio particular del artista para deducir principios necesarios para el cultivo del Arte.

Ropajes. Tratáronlos los escultores antiguos teniendo en cuenta su significado, esto es, de modo que en la eleccion de ellos, y en la manera de echarlos se adivinase el carácter y actividad del personaje representado.

Entre los escultores antiguos el ropaje no fué más que un motivo de variedad, un auxiliar para obtener la armonía de líneas, y para rodear el desnudo del misterio especial que puede imprimirle más elevado carácter. Pero si el arte escultórico antiguo vistió sus figuras con ropajes en los buenos tiempos, les dió á estas un traje en la época de la decadencia del Arte. Es verdad que el traje griego y el romano se acomodaban perfectamente á las exigencias del Arte, ya que fueron sencillos en el corte, holgados y sueltos en su disposicion, ofreciendo medios para alcanzar armonía y contraste de líneas; pero es menester confesar que no fué la estructura del traje lo que la Estatuaria griega buscó, sino la generalidad del ropaje, la economía del plegado, la caracterizacion de la vida.

En el estilo arcaico no se observa más que regularidad y limpieza en los pliegues. En las dos épocas de las escuelas griegas, cuando dominó el estilo grandioso, y despues el de efecto, hubo en el plegado regularidad y rigidez, cuando fueron necesarias estas cualidades; ingenio y riqueza en la distribucion de los grupos; subordinacion de los secundarios á los principales; verdad y ligereza siempre. Y aun que se ha querido decir que en el arte escultórico griego se observa una tendencia á acusar inten-

cionalmente el desnudo por medio de la contraccion y tension del ropaje como si fuera motivado por un peso en los extremos superiores; la mala interpretacion de algunos artistas modernos,



Fig. 13. Sófocles. (Roma.)

exagerando las formas usadas por los antiguos, puede haber hecho excesivamente notable una tendencia que, por otra parte, no aparece tan determinada como ha querido suponerse: tendencia que si ha existido, puede haber sido efecto de los materiales em-

pleados en el ropaje por los griegos y los romanos, tales como el lino, la lana y el algodón; y sabido es que los tejidos de esta clase tales como entonces se usaron, dan un plegado con las circunstancias que la imaginación de los modernos puede haber exagerado sobremanera.

Materiales. Los empleados por los antiguos en la escultura fueron los siguientes:—el *barro* y todo material blando como la cera, el estuco, para la Plástica propia: el *metal fundido*, para la Estatuaria propia: la *madera*, el *marfil* y otros materiales análogos, así como la *pedra* calcárea susceptible de pulimento, para la Escultura propia: y la *pedra preciosa* y el *vidrio* para la Esculptura.

Como un ramo de comercio importante particularmente en Corinto, Egina, Samos y Atenas floreció la Cerámica, proporcionando la subsistencia á millares de familias. La necesidad de sobresalir por la competencia que hubo de haber entre tantos talleres, hizo que se procurase purificar y escoger el material. Así fué que de la mano del cerámico salieron no solo vasos, sino tambien adornos arquitectónicos representando cabezas y animales, y estatuillas para el culto doméstico y para depositar en las tumbas: siendo de advertir que unas veces cocieron la obra, y otras la dejaron simplemente secar al sol. Las figuritas de cera estuvieron en uso para servir de juguetes.—Todas estas obras trabajadas con materiales blandos, fueron pintadas. Las obras de barro, esto es, la Plástica propia, debió su importancia á haber proporcionado á los demás ramos de la Escultura, modelos y formas; y quizá á haber preparado el nacimiento de este mismo arte.

El yeso se empleó como medio de reproducción por el vaciado. Lisistrato hermano de Lissipo, uno de los más acreditados maestros de la escuela escultórica de Sicione en la segunda época, inventó este procedimiento, como queda indicado en su lugar.

Constantemente se encuentra el *cobre*, el *estaño*, el *zinc* y el *plomo* en el bronce antiguo. La aleación para obtener el bronce

fué una especialidad de la isla de Egina y de Délos: más adelante se distinguió Corinto que dió al bronce un color más blanquecino. Parece que en el vaciado supieron combinar distintos matices para aplicarlos á distintas partes de la estatua, segun convenia; suponiéndose que habian adquirido tambien gran perfeccion, tanto en dar poco espesor al metal, como en saber equilibrar el peso. Parece que antes de conocerse el modo de dar al bronce un color simpático por medio de las distintas aleaciones, doraron las estátuas; y con el tiempo usaron este medio para distinguir el desnudo de los ropajes, dorando ó plateando el desnudo.

Emplearon el plomo para las tesseras ó tarjas que sirvieron de contraseña en los espectáculos y juegos públicos, distribucion de granos, sellos, amuletos, etc.; así como la plata y el cobre para las monedas, que principiaron á acuñar en la olimpiada LXXX (á mediados del siglo VIII ant. J. C.); habiendo sido la isla de Egina el primer punto donde se estableció la acuñacion.

La piedra calcárea resistente y susceptible de pulimento mereció desde muy remota edad la preferencia. El mármol de Paros y el Pentélico fueron los más apreciados de los griegos; sin que por esto dejasen de usar piedras más groseras. El artista trabajaba la piedra, sacando de puntos y esculpiéndola despues por un modelo dado; pero tal vez este modelo no fué tan acabado como los que se hacen en el dia; y así es, que quedaba el artista con mayor libertad para terminar su estatua al cincel. Nunca, ó á lo ménos en los buenos tiempos del Arte, se usaron medios para pulimentar el mármol: y todavía se echan de ver en muchas estátuas antiguas, á pesar del tiempo transcurrido los golpes ó accion del cincel dirigido por la mano del artista. Para aumentar el efecto solian frotar el mármol con cera. El dorado y aun el colorido fueron aplicados al mármol.

Trabajaron el marfil; habiéndose dedicado á unirle con el oro constituyendo la escultura *criselefantina*. Sacaron los griegos aquel material, de India y de Africa, habiendo sabido obtener

de entre las sinuosidades de aquellos colmillos, planchas desde 12 á 20 pulgadas de ancho. Estas planchas fueron trabajadas separadamente para ser despues unidas sobre un armazon de madera por medio de la cola de pescado. Pero nada más que el recuerdo tradicional queda de semejantes estátuas. A falta de marfil se echó mano de dientes de hipopótamo.

La talla en madera por medio del escoplo y la gubia y otros instrumentos cortantes y puntiagudos, despues de haberse empleado en la produccion de estátuas de divinidades durante la época primitiva, continuó empleándose en la de las imágenes de los dioses de los campos y selvas. Mientras las maderas indígenas sirvieron para determinadas divinidades, las exóticas, en particular el cedro, considerado como incorruptible, se empleó en otras obras de Escultura quizá no sagradas.

La Esculptura ó arte de esculpir sellos y cuños para monedas y medallas y camafeos para alhajas y joyas, se desarrolló poco á poco como ramo especial de la Plástica. La necesidad del cuño se hizo sentir luego que se sintió la del metal amonedado, ofreciendo los trabajos sobre metal en punzones. La necesidad de los sellos se hizo sentir por haberse adoptado el uso de asegurar con ellos la reserva de ciertos lugares como tesoros, etc. Aprendiéronlo los griegos de los fenicios y de los babilónios. En la época de Alejandro Magno se extendió sobremanera el uso de las sortijas, llegando entonces la Esculptura al más alto grado de perfeccion. En el último período del arte griego el lujo exigió el camafeo para el adorno de vasos, candelabros y otros objetos de uso doméstico: fué una costumbre oriental procedente de la corte de los Seleucidas. Para los sellos empleáronse piedras así monocromas y transparentes como matizadas de distintos colores; para los camafeos, tan solo se echó mano de las policromas, á fin de poder dar distintos tonos, segun el fondo ó el relieve fuesen más ó menos pronunciados. El comercio de Oriente y de Africa proporcionó estas clases de piedras con una variedad y profusion de que no hay ejemplo en nuestros dias. Entre

las piedras preciosas propiamente tales, tallaron la amatista y el jacinto muy privilegiadamente, pues los griegos creyeron que el diamante y el carbunco y otras no podían tallarse. Entre las piedras de menor estimación, tallaron las agatas, las cornerinas, las calcedonias, las esmeraldas, el lapiz-lázuli, el cuarzo ó cristal de roca. Todos los trabajos sobre otra clase de piedras pueden considerarse como apócrifos. Como reemplazando las piedras preciosas para los referidos objetos artísticos, se empleó el vidrio: y aunque los griegos no desconocieron el arte de fabricarle blanco y transparente, sin embargo dieron siempre la preferencia al vidrio de color, obtenido por distintos procedimientos, hasta por la ingeniosa unión con el oro.

ASUNTOS.

Los asuntos que la Escultura antigua trató fueron los que aquella civilización exigía, durante todas las fases que tomó desde los buenos tiempos de Grecia (sig. vi ant. J. C.) hasta los tiempos corrompidos del imperio romano (reinado de Cómodo 189—192 de J. C.).

Tomando las cosas con toda la generalidad necesaria para no complicar nuestra tarea con las vicisitudes de esta civilización antigua, fijemos los elementos principales de ella, y tendremos los asuntos de que la Escultura antigua se ocupó. Tales elementos son: las *Creencias religiosas*; las *tradiciones heroicas*; las *costumbres* y *fiestas públicas*. Los asuntos religiosos no fueron más que la expresión plástica de la historia entera de las razas helénicas idealizadas por la imaginación de los poetas: porque los dioses de Grecia probablemente no fueron más que hombres ensalzados. Las tradiciones heroicas trajeron consigo la apoteosis del valor y de la fuerza física que la poesía llegó á elevar sobre la realidad misma. Las costumbres públicas exigieron la representación de los espectáculos que pudieron ofrecer los

gimnasios en sus palestras, como resultado de la educacion que el ciudadano recibia en aquellos establecimientos; sin que desdeñasen tampoco la representacion de los más inocentes actos de la vida comun ni el retrato.

ASUNTOS RELIGIOSOS.

Los que trató la Escultura antigua tienen triple interés, ya por lo tocante á la historia del Arte, ya á las creencias religiosas de los griegos y de los romanos, ya á la necesidad de alegorizar, para la expresion de ideas más ó ménos abstractas.

En esta necesidad no dejamos de vernos los modernos. Conociendo la mitología greco-romana, y estudiando su espíritu y sus formas, podrá hallarse la llave que nos ha de abrir el paso para la representacion plástica de estas ideas. Porque ¿cómo no echar mano en nuestros dias de semejantes formas producidas por una civilizacion como la griega, en la que la imaginacion humana no tuvo rival cuando se trató de personificarlo todo? Las Alegorías de Apolo, de Mercurio y de Hércules por ejemplo, no entran, es verdad, en la conciencia de los pueblos de la época moderna como dogma religioso, pero sí como dogma poético; y nunca se echará de ver el anacronismo si vemos un Mercurio en un edificio ó monumento dedicado al Comercio, ni un Apolo en un establecimiento dedicado á las Bellas Artes. Conviene, pues, que conozcamos los caractéres que los antiguos dieron á sus poéticas divinidades; porque de ello podremos sacar doctrinas que nos dirijan en las alegorías que hayamos de representar de nuevo, y en las que debemos reproducir como simple expresion poética de determinadas ideas.

La asociacion de las formas humanas con las de los irracionales, combinacion impropia de la Naturaleza, pero creada por la fantasía, el Arte griego la hizo sensible con el objeto de hacer más patente una idea que quizá el poeta tuvo, ó la tradicion dejó obscura. En esta clase de combinaciones los griegos partieron de lo rudimental de las formas y de la analogía de funciones

de los miembros, y jamás el capricho irrazonado fué el director de tal combinacion: la parte del cuerpo humano forma la anterior de la figura; sin que el arte griego haya aplicado jamás cabezas de irracionales al cuerpo humano. Los centauros, por ejemplo, tienen la cabeza y el tronco de hombre ó de mujer y el cuerpo y piernas de caballo: los Sátiros tienen las piernas, los piés y los cuernos de cabra: las Sirenas tienen la cabeza y el cuerpo de mujer con alas y patas de ave. Tambien aplicaron alas á varias divinidades para simbolizar ya su agilidad corporal, ya su ligereza moral, ya para indicar el arrobamiento del alma, etc., etc.

No se crea que el dogma religioso de los griegos no sufriese alteraciones notables, porque á ellas estuvo sujeto, ya por razon de los cambios de ideas filosóficas, ya por la necesidad que la Plástica tuvo de alterarle para acomodarse mejor al principio artístico de la especialidad de esta forma plástica, ya por el doble carácter que las individualidades mitológicas pudieron adquirir, ya por la oscilacion de ideas que en la imaginacion humana siempre ha existido sobre determinados puntos, mientras en otros existe gran fijeza é inalterabilidad por encerrar una verdad generalmente reconocida. A todas estas circunstancias aisladas ó reunidas deben atribuirse los distintos modos de representacion de ciertas divinidades, tales como: Júpiter, Juno, Neptuno, Vulcano, Apolo, Vénus, Minerva, Eros y otras.

Especializaremos más nuestras consideraciones sobre las representaciones de los dioses que tienen más vida en el Arte antiguo por suponérseles una existencia más enérgica y activa; y no creemos que el trabajo sea inútil ni inoportuno.

Júpiter.—Zeos. Segun las creencias griegas era el dios del cielo, padre de toda la Naturaleza animada, y el principio de la vida universal. Sin embargo, el Arte no representa jamás á Júpiter como dios de la Naturaleza, sino que le conservó su carácter puramente moral; presentándole como rey de los dioses y padre de los hombres, tan omnipotente como misericordioso,

y como dominador del Cielo y de la Tierra. Phidias fué el que modeló los rasgos característicos del dios sobre las representaciones tradicionales del arte primitivo: despues de él los artistas no hicieron más que imitarle y reproducirle cada cual segun su talento; si bien algunas veces el Arte se separó de este tipo para darle cierta expresion de enojo, como para indicar al dios vengador que castiga. Alguna vez le fué dado un carácter más dulce.

Juno.—Here. Sér hembra que correspondia á Júpiter, de quien se supuso hermana. Bajo este carácter la Escultura la representó separándose del que le dieron los cantos de la poesía primitiva, que la describió con rasgos sobrado duros. Desde remotos tiempos el velo de la recién casada fué el principal atributo de la diosa. Phidias mismo la caracterizó con ese velo en el friso del Partenon. Policleto hizo otro tanto por medio de formas suavemente redondeadas sin ser demasiado llenas; dando á su cuerpo toda la lozanía y frescura de la juventud en su completo desarrollo con toda la entereza de la virginidad. El quiton y el imacion cubren por lo comun su cuerpo á excepcion de la garganta y de los brazos: y en las estátuas de los mejores tiempos del Arte, el velo está echado hácia atrás, cuando no está del todo suprimido. Es muy raro verla representada con carácter maternal.

Neptuno.—Poseidon. En las tradiciones primitivas fué el dios del agua en general, y particularmente de los rios y manantiales: por cuya razon tuvo por atributo principal un caballo, que entre los griegos estuvo unido por una analogía simbólica, á los manantiales. Presentado por las poesías homéricas como dios de la Mar, sus caractéres dominantes fueron sin duda alguna los de una divinidad poderosa y formidable; porque léjos de convenirle la magestad tranquila de Júpiter, deja entrever algo salvaje y agitado en los movimientos del cuerpo y del alma, como divinidad habituada á mostrar un humor desazonado y una fiereza, que en sus hijos, ó séres que de él proce-

den, degenera en grosería y furor. Sin embargo, el Arte prescindió de estos caracteres, y modificó y dulcificó la imagen poética; siendo tales las modificaciones, que no es fácil determinar su individualidad. El carácter ideal de este dios apareció en los buenos tiempos del Arte, sin que se sepa el nombre del artista que le modeló; si bien se cree que fué de Corinto.

Céres.—Demeter. No es más que la Naturaleza nutridora personificada, ó la madre universal. A la Escuela ática, especialmente á la de Praxiteles, corresponde el talento de haber trazado el carácter ideal de esta divinidad. Le fué dado el de una mujer más matrona y madre que Juno, y con el rostro más dulce y tierno que esta; no presentándose sino envuelta en vestiduras holgadas y rozagantes. La corona de espigas, la adormidera y el haz de espigas en la mano, las antorchas, la cesta de frutas, son los atributos que la dan á conocer. Tampoco es raro encontrarla sentada en un trono con su hija Cora al lado; y habitualmente en actitud de caminar á grandes pasos como para derramar la abundancia. El mayor desarrollo del carácter de Céres dependió del modo de considerarla con relacion á su hija; ya irritada por el rapto que se hizo de ella; ya benévola derramando bienes sobre la tierra satisfecha de la admision de su hija en el Olimpo.

Apolo.—Phebo. Fué el dios de la ilustracion. En sus relaciones con la Naturaleza es el dios de la estacion más risueña del año: en la vida humana es el dios que humilla al soberbio y protege al bueno, vuelve al espíritu la calma por el poder de la Música. Por la adivinacion y la profecía revela un orden de cosas superior al conocido. La escuela de Creta, que debió en gran parte su celebridad á las representaciones de este dios, produjo la estatua colosal del mismo que se veneró en Delfos, la cual llevaba las Gracias y varios instrumentos de Música en la mano, tales como la cítara y la sirinx. Apolo fué el asunto favorito de los grandes artistas que sucedieron á Phidias, entre ellos Onatas, quien representó al dios bajo la figura de un jóven

de magestuosa belleza. Cuanto más adelantaron los tiempos, mayor esbeltez se dió á su cuerpo, y mayor viveza de expresion se dió á su fisonomía, cuya forma oval aumentó con la cróbila jónica sobre la frente. Así fué que sin darle ninguna señal de madurez viril se dieron á sus formas la fuerza de la edad madura, quedando entre el vigor gimnástico de Mercurio y las formas redondeadas y muelles de Baco. Las representaciones de Apolo que tienen una significacion importante en el Arte pueden dividirse en dos clases: dios combatiente, y dios pacífico y desarmado: las primeras se refieren á su lucha con la serpiente Piton: las segundas, á su reposo, con el brazo levantado sobre la cabeza y apoyado en un tronco donde cuelga el carcaj cerrado; á sus ejercicios de la cítara para los cuales se ha presentado con distintos trajes, en particular con la rica stola pitia; y á su certámen con Marsias, que no fué más que un símbolo de la lucha entre la cítara helénica y la flauta frigia.

Diana.—Artemisa. La esencia de su carácter tiene como la del de su hermano Apolo dos fases, como divinidad de la caza, una; como diosa que engendra la luz y la vida, dispensadora de las fuerzas naturales, otra. En el desarrollo del ideal de esta diosa, el Arte en el estilo antiguo personificó la fuerza de la juventud y de la vida: más tarde fué representada, como lo fué su hermano Apolo, con formas más esbeltas y con más movimiento; apareciendo como confundidos los dos sexos; de manera que recuerdan las formas de Apolo más redondeadas. Diana cazadora está representada más bien cerrando el carcaj que abriéndole, echado siempre á la espalda; llevando una antorcha encendida como diosa de la luz y de la vida; no siendo raro verla llevando á un mismo tiempo en la mano el arco y la antorcha, como distribuyendo á la vez la vida y la muerte.

Vulcano.—Hephastos. El dios del fuego. Aunque mereció al par que Minerva el culto de los áticos, ni en la Poesía ni en la Plástica pudo conservar la alta dignidad que la religion pagana le atribuyó. El arte literario le consideró como un hábil é inge-

nioso forjador de metales, con el aspecto deforme; y estropeado de cuerpo; ridiculizándole en la vida doméstica y suponiéndole escarnecido en el Olimpo: el Arte plástico parece haberle representado en los primitivos tiempos bajo la forma de un enano; y más adelante, cuando el Arte estuvo en su auge, se contentó con una simple cargazon de espaldas, que en vez de ridiculizarle, le hacia más interesante, ya que á las demás partes del cuerpo se les dieron formas regulares.

Minerva.—Palas. La naturaleza divina de esta diosa está en la consideracion de un sér puro, estrechamente relacionado con el dios del cielo; ya que es la diosa etérea concebida como la razon divina que Júpiter recibió en sí, y de cuya frente salió armada. Es la divinidad de la actividad poderosa del espíritu, la diosa tutelar de la condicion humana, que emprende y acaba con prudencia y reflexion todo lo bueno. El arte plástico la representó en los primitivos tiempos con el escudo levantado y blandiendo la lanza: más adelante se la representó sentada y con ademan pacífico, y hasta ocupada con la rueca y el huso. A pesar de todo, en la época en que el Arte llegó al colmo de perfeccion, fué representada bajo la figura de una mujer de formas ménos redondeadas que las que á su sexo corresponden, y en actitud de prepararse para el combate. Desde Phidias, el carácter ideal de Minerva fué una seriedad tranquila, una fuerza y energía con conciencia de sí misma, manifestando en su rostro un espíritu claro y lúcido, y una virginidad sobre todas las debilidades humanas.

Marte.—Ares. El dios de la guerra. En la esencia misma de su ser no cupo bastante idealismo para poder constituir uno de los asuntos principales de la Plástica: así fué que ningun estado griego le adoró como dios tutelar. Esta circunstancia alimenta la duda acerca del carácter plástico de este dios. Sin embargo, los rasgos bajo los cuales parece haber sido principalmente representado son: vigorosa musculatura; garganta ancha y robusta; cabello corto y encrespado. Rara vez se le representó lu-

chando, porque él representa la lucha misma; y la individualidad de un suceso nó puede representar la generalidad personificada en su ser mismo.

Vénus.—Aphrodita. Es divinidad originaria de Oriente ba-

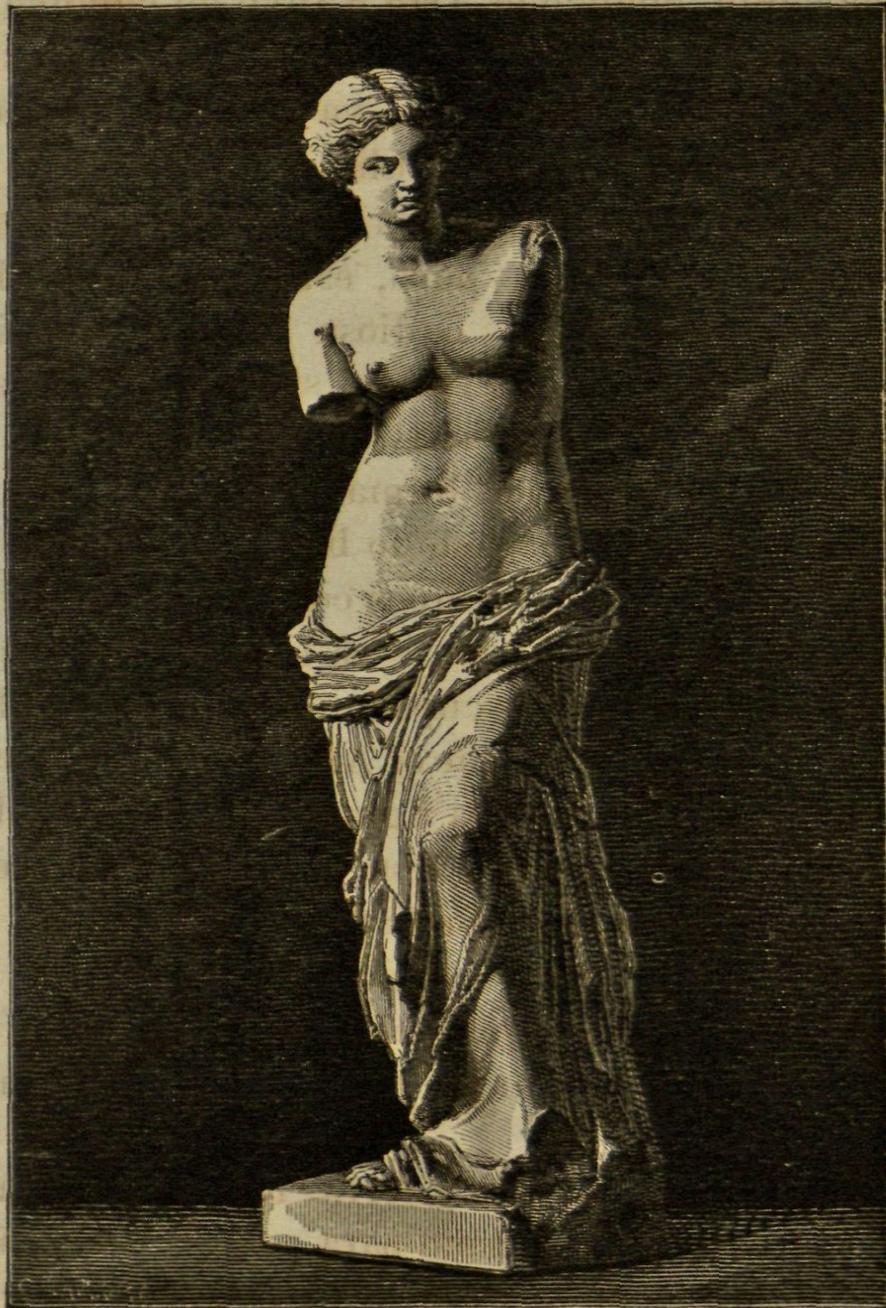


Fig. 14. Vénus de Milo. (Paris.)

jo el nombre de Astartea. El imperio de los mares fué reservado á esta divinidad, ó á lo ménos, el mar tranquilo y en calma reflejando el azul del cielo, pareció á los ojos de los griegos una expresion de su divina naturaleza. El Arte en su carrera de pro-

gresivo adelanto, apenas dejó tras sí los materiales groseros y los ídolos informes del culto primitivo, la idea de una divinidad á cuyo poder nada puede resistir por su naturaleza, vino á aumentar sus creaciones. Una naturaleza en que la belleza juvenil de la mujer resplandece con todo su vigor, en una palabra, la idea de una individualidad de la belleza del sexo femenino,

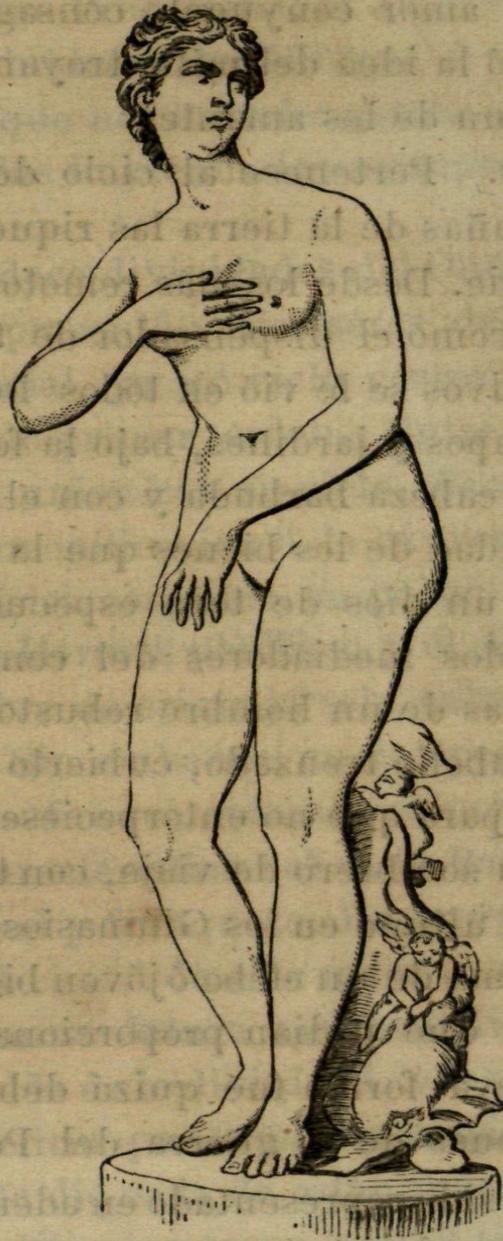


Fig. 15. Vénus de Médicis. (Florencia.)

debió inspirar al Arte bellísimas creaciones; obedeciendo unas puramente al placer sensual, divinizando otras el principio re-

productor del género humano con toda su santidad y grandeza. Esta última idea fué la que dominó en la escuela de Phidias donde se consideró este principio ya no por el placer pasajero que procura, sino por el lazo indisoluble que anuda para el bien general. Cuando la escuela de Phidias dejó de tener influencia en las artes, la sensualidad vino á alterar el principio moral que esta escuela habia atribuido á Vénus Aphrodita, constituyéndola diosa tutelar del amor conyugal, consagrado por la ley. Asi fué que prevaleció la idea del mito troyano en que Vénus aparece como protectora de los amantes.

Mercurio.—Hermes. Pertenece al ciclo de las divinidades que sacan de las entrañas de la tierra las riquezas para derramarlas por la superficie. Desde los más remotos tiempos le consideraron los griegos como el dispensador de todos los bienes. En los tiempos primitivos se le vió en todos los caminos y encrucijadas, en los campos y jardines, bajo la forma de un poste que remataba en una cabeza barbuda y con el phallus. Insensiblemente esta divinidad de los bienes que la tierra proporciona se convirtieron en un dios de toda especulacion y de toda economía: y los heraldos mediadores del comercio fueron los que le dieron las formas de un hombre robusto con barba espesa y puntiaguda, el cabello trenzado, cubierto con una clámide replegada hácia atrás para que no entorpeciese los movimientos rápidos del cuerpo, un sombrero de viaje, con talares, y empuñando el caduceo. Por último en los Gimnasios, cuyos ejercicios presidió, recibió la forma de un efebo ó jóven bien proporcionado y esbelto con el vigor que podian proporcionarle los ejercicios gimnásticos. Esta nueva forma fué quizá debida á la escuela ática que floreció despues de la guerra del Peloponeso. Como heraldo de los dioses ha sido representado en ademan de anunciar, levantando el brazo derecho, y siempre en disposicion de cumplimentar las órdenes de Júpiter, ó descansando de sus misiones cumplimentadas: pero este reposo no es tan sosegado como el de Apolo, indicado en este dios con el brazo encima de la cabeza.

Vesta.—*Hestia.* Personificó la idea del domicilio fijo, de la vida doméstica y del culto divino, constituyendo la llave del sistema de las doce grandes divinidades de que acaba de tratarse. Fué representada bajo las formas de una mujer vestida con carácter matronal, sin ningun rasgo que pudiese dar idea de maternidad.

A los *dioses del Infierno* tales como Pluton, el Júpiter de los Infiernos, así como Proserpina, la Juno estigia, se les dió el carácter de las divinidades del Olimpo, á que correspondian. Es por tanto inútil que nos entretengamos en manifestar los rasgos bajo los cuales hubieron de ser representadas por los antiguos.

A más de las doce divinidades del Olimpo y de las infernales, el arte griego representó varios séres alegóricos, constituyendo ya un mito especial, ya un ciclo correspondiente á alguna de las divinidades de primer órden. Entre estos séres destaca en primer lugar en union con su ciclo, *Baco*.

Baco, es la personificacion ó la expresion más exacta de la vida natural ó física con todo su poder. La Grecia antigua se contentó con un Hermes phállico; y el Arte conservó más adelante la costumbre de erigir la sola cabeza del dios, ó quizá la sola mascarilla. Sin embargo, en la época gloriosa del Arte el Hermes phállico fué reemplazado muchas veces por la figura magestuosa y característica del viejo Baco con la fisonomía respirando jovialidad y franqueza. En la época de Praxiteles fué cuando salió del cincel de este maestro el *jóven Baco*, con formas llenas y la musculatura apenas indicada; animando la naturaleza afeminada de la divinidad, y respirando su rostro, el entusiasmo y el delirio que él mismo inspira. La actitud ordinaria que la Plástica le dió es la de estar apoyado ó cómodamente recostado, ó sentado en un trono, con el tirso en la mano, calzando magníficas sandalias, emblema de su terrestre mision. La expresion de la vida natural de que Baco es la personificacion más exacta, se halla igualmente en un ciclo de séres de una natu-

raleza más grosera, tales como los Sátiros, Silenos, Paniscos, las Ménades y los Centauros.

Sátiros. Han sido representados, si bien con musculatura muy pronunciada, pero nunca ennoblecida por los ejercicios gimnásticos. Sin embargo, han sido representados algunas veces

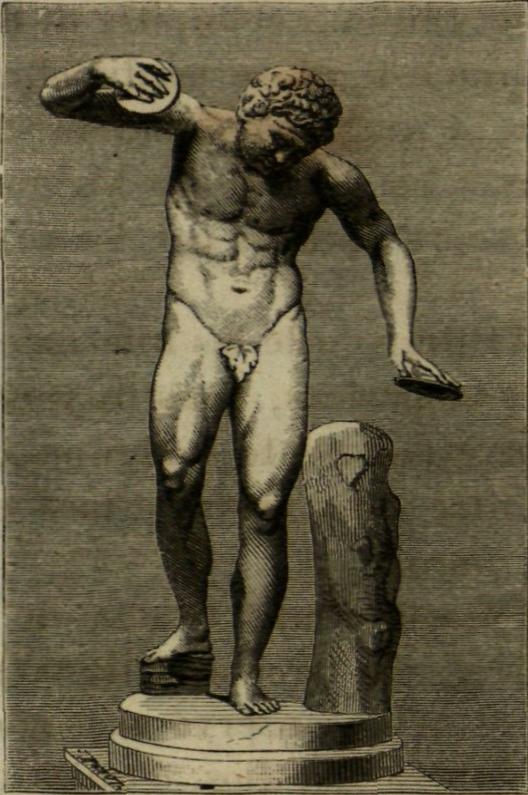


Fig. 16. Fauno cimbalista. (Florencia.)

con formas redondeadas aunque con fisonomía poco noble. Ha habido tiempos en que la Plástica ha revestido á los Sátiros de formas regulares, no distinguiéndose más que por lo puntiagudo de las orejas. En esta numerosa familia se cuenta la vivaracha caterva de *flautistas*, indolentes y maliciosos; de *cimbalistas*, alegres y groseros; de *danzarines*, poseídos de furor báquico; de *cazadores*, de formas vigorosas y esbeltas; de *laboriosos*, gozando del placer que causa la conclusion de una tarea fatigosa; de *lascivos*, raptores de ninfas; de *confeccionadores de vino*, empleando al efecto la más ruda manera de exprimir el zumo de la uva: de los *militantes* en fin, luchando con los tirrenos bajo el mando de Baco.

Silenos. Son conocidos en el Arte con este nombre todos los sátiros viejos, barbudos, con la nariz roma. Sin embargo, debe darse con preferencia el nombre de Sileno á aquel dios á manera de odre de vino que en su embriaguez necesita un apoyo, y que le encuentra en un asno: que necesita un guía, y le encuentra en un sátiro niño. Pero considerado Sileno como preceptor de Baco, el Arte le concedió más nobles formas.

Pan, Panos y Paniscos. En la Mitología representan el encanto secreto y la misteriosa oscuridad de los bosques. Ocupan

una categoría ménos elevada que los Sátiros. Una figura humana con el cabello encrespado, y una cola naciente en la rabad-

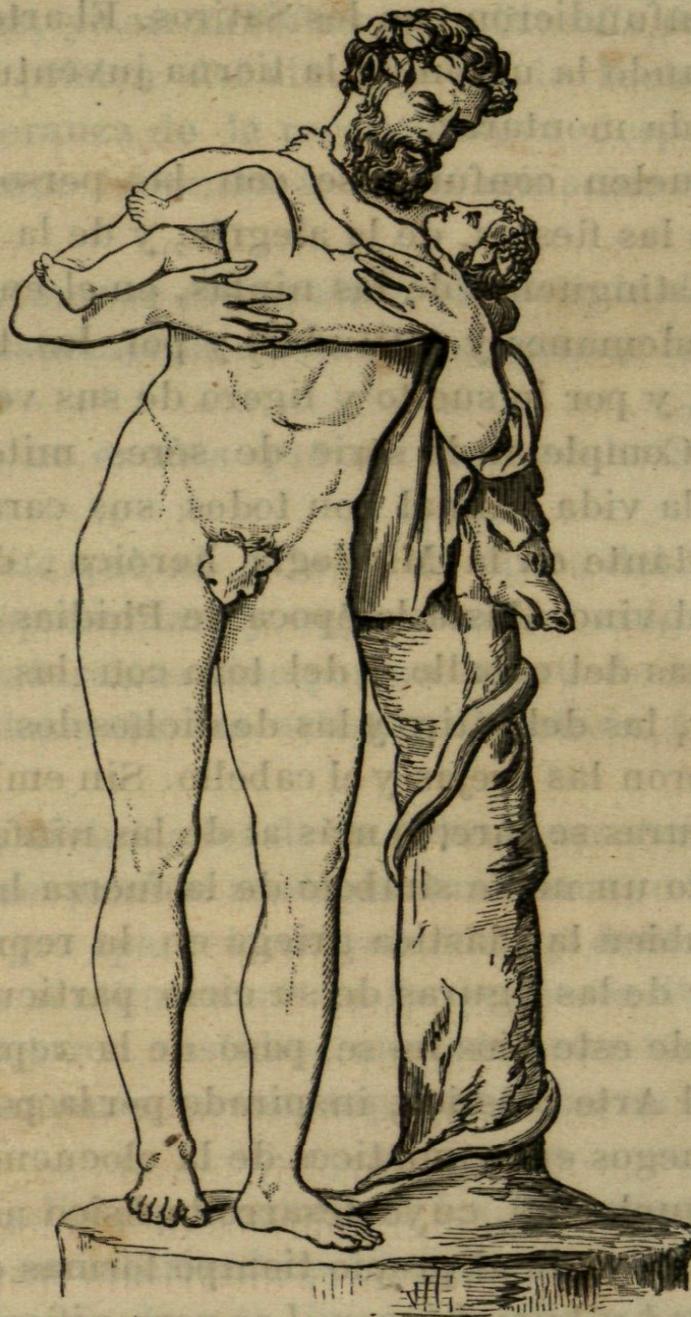


Fig. 17. Sileno con el niño Baco. (Paris.)

lla, con el cayado y la flautilla pastoril, bastaron en los buenos tiempos del Arte para caracterizar á un individuo de la gran familia de Pan. Pero la escuela de Praxiteles introdujo la costumbre de representar constantemente á los Paniscos con piés de cabra, cuernos y la nariz aplastada. Con estas formas ha sido

considerado el arcadio Pan como el bufon del ciclo báquico, y con él fué identificado *Fauno*: y como este dios apareció de tan diversas maneras, se concibió la idea de muchos Faunos, que con el tiempo se confundieron con los Sátiros. El arte griego pareció gozarse idealizando la union de la tierna juventud y la rudeza salvaje de la vida montaraz.

Ménades.—Suelen confundirse con las personificaciones de los placeres, de las fiestas, de la alegría, y de la poesía y música báquicas. Distínguense de las ninfas, en el entusiasta delirio de sus gestos, ademanes y actitudes, y por los tirsos y tímpanos que llevan, y por lo suelto y ligero de sus vestidos.

Centauros.—Completan la série de séres mitológicos en los cuales aparece la vida animal con todos sus caractéres. Hacen un papel importante en la Mitología heróica, distinguiéndose por su afición al vino. Hasta la época de Phidias no se hallaron unidas las formas del caballo ó del toro con las del hombre, ó por mejor decir, las del Sático y las de dichos dos animales; pues del Sático tuvieron las orejas y el cabello. Sin embargo, el cuerpo de las Centauros se pareció más al de las ninfas que al de las Ménades; siendo un noble símbolo de la fuerza heróica.

Se ocupó también la Plástica griega en la representación del *Amor* ó *Eros*, y de las figuras de su ciclo particular. En las estatuas aisladas de este dios no se pasó de la representación de un niño: pero el Arte plástico, inspirado por la poesía anacreónica y por los juegos epigramáticos de la elocuencia, adoptó las formas de un muchacho, cuyo desarrollo físico no estaba completo; pero presentando al propio tiempo formas esbeltas y respirando vivacidad y buen humor. Las personificaciones del dios del amor se han presentado como modificaciones de una misma idea en *Pothos* é *Imeros*, esto es, el Deseo y la Gracia, y hasta se los encuentra agrupados ingeniosamente. Lo propio sucede con *Anteros*, génio diabólico del amor desgraciado, y vengativo por el desaire recibido.

Por una idea órfica los artistas presentaron también á Eros

agrupado con *Psiquis*, personificación del alma, representada con alas de mariposa, y hasta bajo la forma de tal insecto. La fábula de *Psiquis* dió origen á mil composiciones artísticas, ya en bajos relieves, ya en camafeos; y la filosofía órfica, que vió en el cuerpo la prision del alma, y en la lucha de esta con el amor, la esperanza de la reconciliacion despues de la muerte; dejó un campo inmenso á la imaginacion de los artistas griegos.

Análogas al Amor se encuentran otras divinidades que representan simbólicamente la union de los sexos y la vida matrimonial. Tales son:

Himeneo que no es más que un Eros adolescente y más formal.

Hermaphrodita que el Arte en la época del sensualismo se complugó en representar; y cuyo carácter enigmático no tiene modelo en la Naturaleza sino por un aborto de la misma, como lo fué de la fantasía de los artistas, llegando á ser objeto de culto.

Las Gracias, divinidades de la naturaleza social del hombre. No dejan de tener grande analogia con *Vénus*, cuyas formas remedaron. Siempre aparecieron reunidas y demostrando entera conformidad de sentimientos: en los primeros dias de su aparicion se representaron vestidas; más adelante vistieron un traje ligero, y últimamente fueron representadas en estado de completa desnudez.

Ilita.—Como diosa protectora de los nacimientos no tiene tipo que la haya caracterizado perfectamente: á lo ménos se hace dudosa la existencia de este tipo en el arte griego.

Musas.—Formaron un objeto privilegiado de la Plástica. El Arte primitivo consideró la existencia de trece Musas, atribuyendo á cada una de ellas un instrumento músico; pero luego que se fijó el tipo de *Apolo* como músico pitio, quedaron reducidas á nueve, encargada cada una de ellas de una mision especial.

Así:

Calliope,	tuvo á su cargo	la Retórica.
Clio,	la Historia.
Erato,	la Poesía erótica.
Talia,	la Comedia.
Melpómene,	la Tragedia.
Terpsícore,	la Danza.
Euterpe,	la Música.
Polimnia,	la Poesía lírica.
Urania,	la Astrología.

Distínguense sus figuras por finos ademanes, trajes escénicos, propia expresion en la fisonomía, y variedad de actitudes. Han querido señalarse dos maneras especiales de agruparlas; pero difícilmente podrá considerarse esto como regla general, porque la mision que cada una de ellas tuvo á su cargo, no fué tan determinada que no quedase á los artistas bastante libertad. Las plumas que fué costumbre esculpir sobre sus cabezas recordaron su victoria sobre las Sirenas que tuvieron la pretension de aventajarlas en el canto.

Sirenas.—Jamás fueron presentadas por el Arte antiguo como séres con cuerpo de ninfa y remate de pescado: esto, probablemente no ha sido más que una mala interpretacion que algunos modernos han querido dar al texto de Horacio en su epístola á los Pisones

« et varias inducere plumas

Undique collatis membris, ut turpiter atrum.

Desinat in piscem mulier formosa superne.»

Se ha querido suponer que las Sirenas eran la expresion simbólica de las mujeres de cierto país de Sicilia que con sus atractivos seducian á los navegantes. Su representacion en el Arte antiguo ha sido la de ninfas con piés y alas de ave de rapiña, y aun de aves con cabeza de ninfa. Van provistas de instrumentos de música; y por la analogía ó relacion que tienen con la mansion sombría del infierno se las hacia figurar en las tumbas y estelas fúnebres.

El Arte antiguo no se propuso nunca dar formas sensibles a las divinidades que salieron inmediatamente del Caos. Así es que ni Urano ni Gea ocupan lugar alguno en los monumentos del Arte; si bien la imagen de la Tierra formó parte de algunas representaciones en bajo relieve.

Cronos ó Saturno.—Ocupó alguna vez el cincel de los artistas; pero mucho más le ocupó Rhea á causa de la mezcla de las ideas míticas que envolvió su culto con el de la madre de los dioses. Phidias la representó atribuyéndole la corona mural y la pandereta, como emblema de su culto entusiasta, así como también se le atribuyó la piel del leon.

Titanes, Atlas, Prometeo y los demás mitos de la raza de los gigantes ocuparon también el Arte; habiéndoseles considerado como una raza heroica. Solo más tarde, por alusión á su origen terrestre fueron representados anquipedes, esto es, con piés de culebra y arrojando gruesas piedras.

Las Parcas. Cloto, Laquesis, Atropos fueron, entre las divinidades que se refirieron al destino del hombre, las únicas que ofrecieron asunto á la Escultura antigua, caracterizándose por señales alegóricas; quizá fueron las principales la rueca, el huso y las tijeras.

Horas, Estaciones. Fueron representadas ya bajo la figura de niños, ya bajo la de jóvenes, formando su principal carácter los atributos.

Seria largo enumerar todas las representaciones alegóricas y personificaciones de la Luz, de los Vientos (Reloj de Andrónico Cyrrestes), de las Aguas, etc., etc., que movieron el cincel de los artistas antiguos. Su nomenclatura, tanto como su carácter y especiales atributos, merecen detenido estudio.

El Arte antiguo representó también los rios, las comarcas, las poblaciones y naciones bajo las formas humanas; personificaciones que se hicieron tanto más comunes cuanto más fué entrándose en la civilización romana, habiendo llegado á hacerse grande abuso de semejante facultad que el Arte tiene de alego-

gorizar, abuso que trascendió á los primeros tiempos del arte moderno.

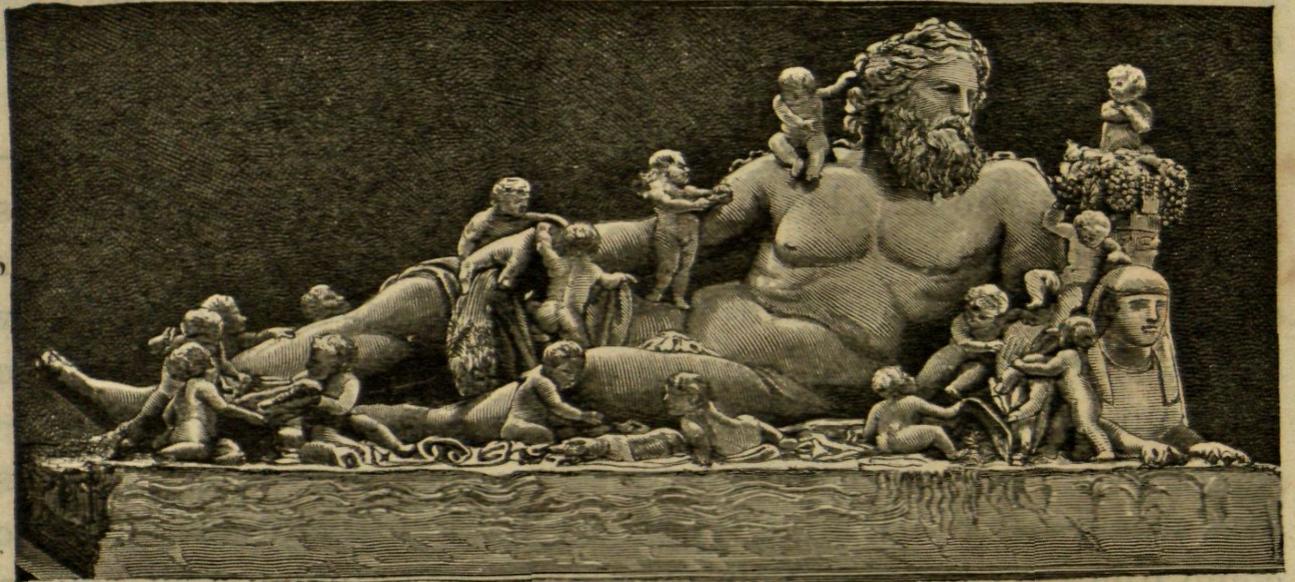


Fig. 18. El Tiber. (Paris.)

Las personificaciones de las cualidades y relaciones humanas como la Paz, la Concordia, la Victoria, etc., etc., son innumerables; si bien muchas de ellas fueron representadas más bien como accesorios en las composiciones notables, y con el objeto de aclarar su sentido, que como figuras independientes.

Muerte. Nunca se encuentra en los monumentos del Arte antiguo representación alguna real de la Muerte. Esta idea está las más de las veces expresada por medio de una despedida sin designación de lugar ni de tiempo de ausencia. Las estelas fúnebres sirvieron mucho para este objeto; y en ellas es donde más generalmente se encuentran representaciones ó alusiones de la Muerte con asuntos, tales como el rapto de Cora, una comedia fúnebre, etc. En los sarcófagos romanos se conservó esta costumbre hasta muy entrada la época imperial; y probablemente hasta que el cristianismo se extendió y arraigó en el imperio.

TRADICIONES HERÓICAS.

Los héroes y sus ciclos dieron á los escultores antiguos mu-

chos asuntos para sus composiciones. En los héroes dejó ver el Arte la precision de rasgos característicos de las divinidades; pero revelando siempre en su expresion más animada la naturaleza humana.

El ideal heroico de la antigüedad se encuentra en el *Hércules*,

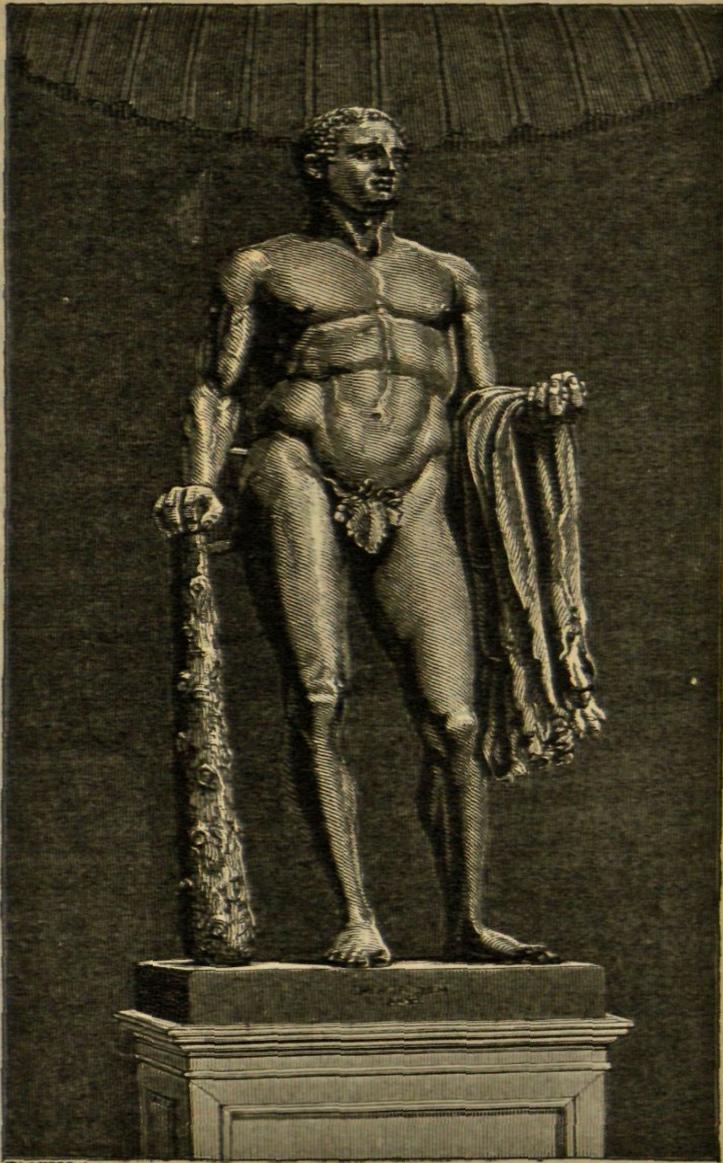


Fig. 19. Hércules Mastai. (Roma.)

el héroe de la raza helénica por excelencia. La fuerza de continuo puesta á prueba y revelada por una tension de la musculatura, forma el carácter principal de este héroe; y así se encuentra representado en los monumentos de los primeros tiempos del arte escultórico. Los escultores griegos que se ocuparon de este tipo de heroicidad física, fueron Miron y Lissipo, en la segunda época de la escuela de Sicione; y fué religiosamente conservado. En la representacion de Hércules niño se dejan adivinar ya todos los caracteres de esta fuerza en la musculatura vigorosa pero agraciada. Pero donde

es fácil reconocer el carácter verdadero del héroe vencedor de los penosos trabajos que tuvo que arrostrar por orden de su hermano Euristeo es en el Hércules en la flor de la edad, tal como Lissipo le modeló, y bajo cuyas formas es comunmente conocido.

Estos dos aspectos bajo los cuales ha sido Hércules representado se encuentran dentro de un círculo de aventuras y combates que indican perfectamente el desarrollo del héroe, desde su cuna estrangulando las culebras que excitó contra él la diosa Juno, hasta sus luchas con los gigantes y centauros. Por otra parte, sus relaciones amorosas con Omphale pueden haber presentado al héroe reducido por el amor hasta la modesta tarea de enristrar una rueca é hilar; pero esta circunstancia así como otras especiales de su vida, de su muerte y de su apoteosis, si bien ofrecen asuntos para grandes composiciones, no han sido tratados que sepamos por la Plástica antigua.

Otros ciclos heróicos hay que fueron objeto de representaciones plásticas en la Antigüedad. Las formas de aquellas individualidades guardan analogía con la misión que desempeñaron. Así *Teseo* con formas más esbeltas, recuerda á Hércules; *Jason* á Mercurio; *Hipólito* á Diana. *Peleo*, *Meleagro*, *Atlante* y todo el ciclo mito-heróico de la guerra de Troya, ofreció á la Escultura antigua un manantial de asuntos dignos del cincel por razón de las glorias que recordaban.

Un héroe mencionan los cantos populares de Grecia, de naturaleza bien distinta de la que tuvieron los que acaban de mencionarse; tal es *Esculapio*. Si en aquellos la heroicidad tiene el valor y las fuerzas físicas por elementos, en este la inteligencia es lo que ha debido celebrarse. Sin embargo de no haber sido considerada en aquellos cantos populares más que como héroe, se le consideró como dios de la Salud. El cincel de Pirómaco, artista que vivió en el siglo III ant. J. C. le representó dándole formas análogas á las de Júpiter, aun que sin tanta elevación de carácter. Sin embargo se divagó en su representación; de manera que hasta fué representado bajo el aspecto de un joven imberbe. También se le ha agrupado *Telesforo*, genio de la fuerza vital; otras veces le acompañó la joven *Higia*, la *Salus* romana en la flor de la juventud, dando de beber á una culebra.

Los sentimientos de gratitud exigieron tambien de la Escultura antigua la representacion de los fundadores de colonias lejanas; á los cuales les erigieron estátuas para immortalizar á estos bienhechores de la industria y actividad humanas.

De este mismo sentimiento de gratitud hubo de nacer el deseo de honrar la memoria de los vencedores en los juegos públicos; deseo que la ambicion política y la lisonja extendieron sobradamente adulterando el objeto del retrato. Este género en los primeros tiempos, presentó la imágen de los individuos como simple traduccion del carácter de su espíritu, esto es, de su índole; pero insensiblemente, por materializacion del Arte, fué buscándose una identificacion de los rasgos accidentales de la fisonomía. Sin embargo, hicieronse retratos de personajes que no vivian ya, y por consiguiente no pudieron ser una reproduccion material de aquellas individualidades, sino una imágen de sus rasgos característicos, deducidos de sus obras y de sus hechos.

COSTUMBRES PÚBLICAS. Los actos de la vida pública de los

antiguos, sobre todo la de los griegos, que la Escultura produjo artísticamente con gran predileccion y llevó á grande altura fué la *gimnástica*. Nada tiene de extraño, si se atiende á que uno de los principales problemas del arte antiguo consistió en las be-



Fig. 20. La Lucha-Simplegma. (Florencia.)

llas formas del ser que había de exteriorizar el espíritu; ofreciendo como ofrecían los ejercicios gimnásticos las formas de este ser bajo todas las condiciones con que pueden presentarse, sin ocultar por dicho motivo el carácter de la individualidad. Lástima que no nos hayan quedado más que algunos restos de aquel gran número de estatuas que el entusiasmo de los griegos levantó á los vencedores de los juegos gímnicos.

No menor importancia que á estos juegos dió la Escultura antigua á las luchas ecuestres que trató en bajo-relieve. No es posible dejar de mencionar la perfeccion con la cual los griegos representaron el caballo, cediendo poco en importancia á la forma humana; si bien la fogosidad y la vida con que supieron representarlos, suplió siempre á su estatura, la cual apareció alguna que otra vez menor que la que hubiera podido dárselos.

Si en la representacion de los caballos fueron cuidadosos, en la de los animales salvajes se mostraron atrevidos y vigorosos, representándolos como en simple bosquejo.

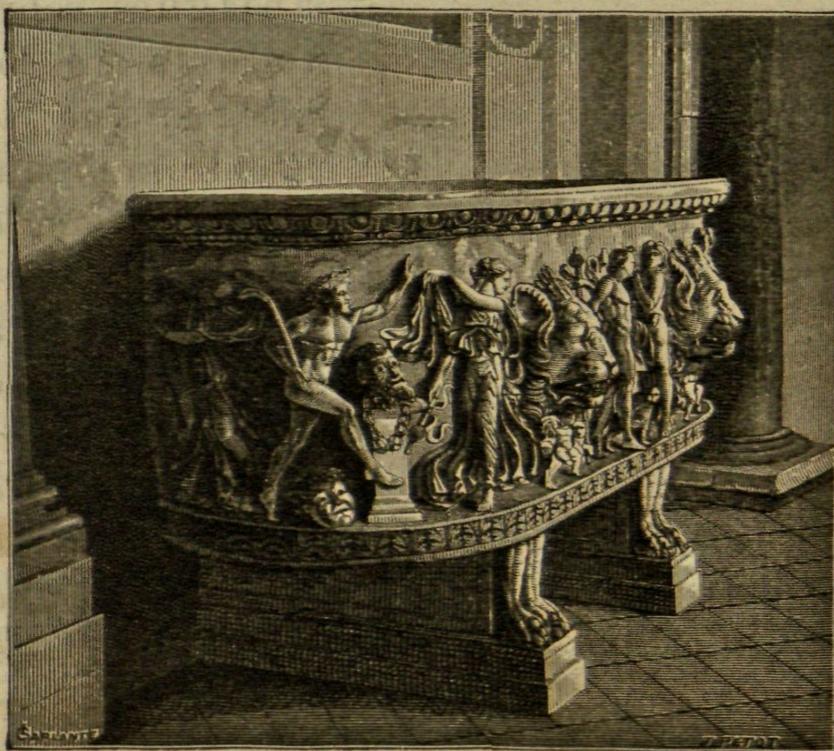


Fig. 21. Sarcófago de Bacantes. (Roma.)

Las ceremonias del culto, las Tiasas báquicas y pompas diónisiacas, las nupciales, las fúnebres; las ocupaciones domésticas, y demás actos pertenecientes á la vida comun, fueron representados con el mismo genio que las escenas históricas; habiendo sabido

darles el carácter público que tanto caracterizó la civilización de los pueblos griego y romano.

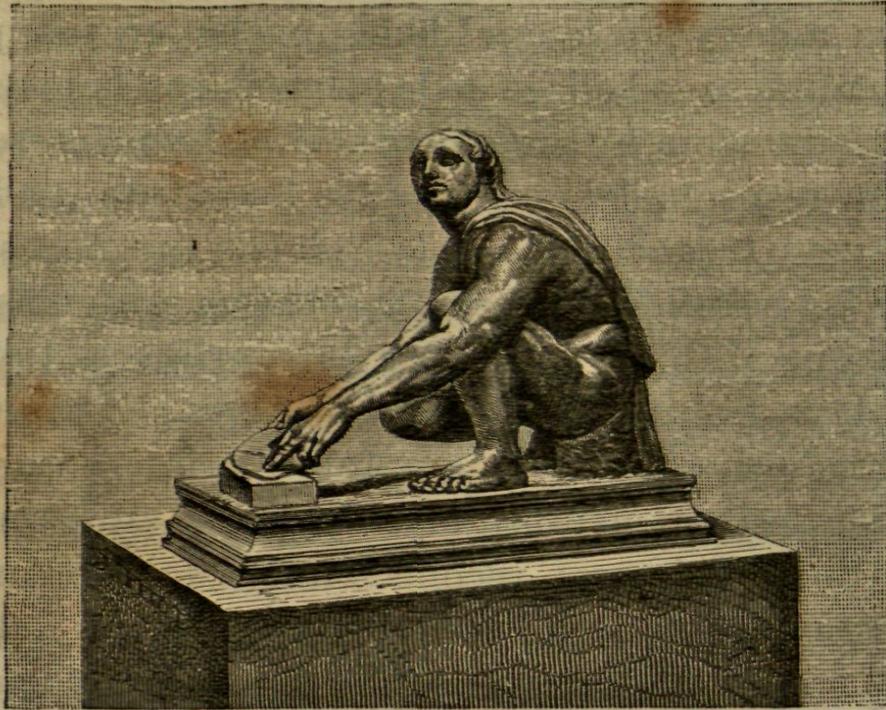


Fig. 22. El afilador. (Florencia.)

A más de todos esos asuntos trató la Escultura antigua los actos más inocentes de la vida comun; formando un repertorio de asuntos dignos de ser estudiados por su naturalidad.

ESCULTURA MODERNA.

Al principiar la Edad media la invasion de los bárbaros del Norte en el imperio romano habia producido una decadencia extraordinaria en las artes, habiendo caido en barbarie tal, que llegó el caso de no hallarse en todo el Bajo imperio un solo artista que supiese esculpir la imagen de los emperadores en las monedas.

La admision del Cristianismo en el imperio, hubo de producir una reaccion respecto de la Escultura; y la cuestion de los iconoclastas hubo de completar la obra, toda vez que, enemigos como

fueron de la adoracion de imágenes, el genio escultórico debió retraerse y extraviarse por caminos que quizá la llevaron á donde ménos desarrollo pudo encontrar; acabando por perderse en la misma rudeza con la cual habia nacido en sus primitivas edades, supliéndose la belleza de las formas con la consagracion.

Que el Cristianismo hubo de producir en los primeros tiempos una reaccion respecto del cultivo de la Escultura, nada más natural: enemigo irreconciliable de la idolatría fué necesariamente enemigo de las bellas Esculturas, y estas no eran más que ídolos. Ello es que el Cristianismo en sus primeros tiempos hizo ménos uso de la Escultura que de la Pintura. El concilio Iliberitano celebrado en el siglo iv, que fué el primero que se ocupó de la cuestion, estuvo siempre más dispuesto en favor de la segunda que de la primera; reconociéndola tal vez más propia para la representacion de los sentimientos íntimos del alma. De manera que en aquella época, y en la acepcion más pura de sus creencias, llegó el cristiano á rehusar las imágenes escultóricas. Es que la Escultura rechaza en cierta manera el desarrollo del carácter del hombre, al paso que el espíritu de las creencias de la Edad moderna exigia este desarrollo, ya que concedia al hombre el libre albedrio y no sujetaba las acciones de este á la Fatalidad. No pueden dejar de verse en todo esto las causas de que el arte plástico moderno tenga un carácter más bien pictórico que escultórico.

Antes del siglo xiii la Escultura habia hecho un papel muy secundario en el mundo del Arte: por un lado se habia presentado con toda la rudeza de las épocas primitivas, y por otro mostraba sus obras más bien como objetos de exornacion arquitectónica sujetos á todas las condiciones del edificio. La Biblia y los Legendarios fueron entonces el manantial de donde la Escultura sacó los asuntos que hubo de tratar.

Cuando los primeros cruzados volvieron de Oriente trajeron de Bizancio algunas tradiciones y algunos recuerdos de la escuela bizantina; dominando en aquellas obras cierta regularidad

en el conjunto, cierta precisión y amaneramiento en los detalles, un plegado menudo en pliegues ya concéntricos, ya en espiral; efecto debido, según Merimée, á la manera de secar las ropas usada por los orientales, que las retuercen después de lavadas. Muchas de tales obras escultóricas estaban realizadas con la coloración, especialmente las de madera. Ya no fueron entonces figuras de pequeñas dimensiones las solas que se esculpieron, sino estatuas de tamaño natural, como prelados, reyes, caballeros, profetas, patriarcas, vestidos todos con trajes sumamente ricos. Y si bien estas obras adolecieron de muchos defectos en el dibujo, en las proporciones que fueron gofas, y en la ejecución que fué grosera; sin embargo, en las fisonomías se preludivió una expresión no usada en la escultura antigua. Pero todo cuanto se hizo fué hecho de manera y según tipos determinados, con algunas ligerísimas variantes en los detalles: así, el Padre Eterno, Jesucristo, la Virgen María y los Angeles se vieron reproducidos en todas partes, con idénticas formas, é igual ejecución. Los asuntos que más comunmente se trataron en bajo relieve fueron sacados del Nuevo Testamento, como el Nacimiento de Jesús, la Huida á Egipto, los principales milagros de Jesucristo, el Juicio final, las Penas del Infierno, la Ponderación de las almas, etc., etc.; pero este género de escultura sobre un plano se presentó las más de las veces con contornos casi escuadrados, de modo que las figuras estaban allí como aplastadas, más bien que relevadas sobre el fondo.

Época 1.^a Al principiar la época de la arquitectura ojival, la Escultura habia hecho todos los esfuerzos posibles para sacudir el yugo de la escuela bizantina; pero no habia sabido hacer más que estudiar los fragmentos de esculturas antiguas traídas á Italia por los Pisanos; pero sin haberlo hecho con resultados satisfactorios para el adelanto del Arte. Arnolfo de Lapo (1232—1300) pintor, discípulo de Cimabue, abandonó la Pintura por la Escultura, quizá vislumbrando en la Naturaleza formas distintas de las que en aquella sazón representaba el Arte pictórico y á

las cuales se atenian los pintores como tradicionalmente; ó quizá buscando la razon de la verdad que tales fragmentos reflejaban: pero sus tentativas quedaron en mero presentimiento.

Apareció entonces Nicolás Pisano, que murió en 1270, y con una resolucion inflexible como la del que se ve precisado á salvar un grande abismo, y con un afan á toda prueba, resolvió dar á la piedra formas griegas: pero entre su genio y el modelo existia con efecto una gran sima, la diferencia de creencias; su alma se resistió á labrar unas formas paganas mientras sentia con el dogma cristiano; y su mano vacilante, no produjo más que una imitacion indecisa del Antiguo, una imitacion más trabajosa que entendida. No se verificó, pues, entonces una restauracion; pero la semilla quedó sembrada y á su tiempo habia de dar el fruto: en las obras de sus discípulos fué donde brillaron aquellos rasgos espontáneos que presagiaron la venida del verdadero restaurador ó jefe de la Escultura moderna.

Este jefe hubiera sido Jacobo de la Quercia, si no le hubiese aventajado, aun adelantándose á su época, Lorenzo Ghiberti.

Nació Ghiberti en 1378: fué hijo de un platero llamado Bartolomé: despues de haber pasado sus primeros años en el taller de su padre se estrenó en la escena artística con las puertas del Bautisterio de Florencia, que, cosa de un siglo más tarde habian de ser calificadas por el mismo mal humorado Miguel Angel, como dignas *del cielo*.

No es posible pasar en silencio el detalle histórico relativo á este restaurador de la Escultura moderna y á la obra con que quedó determinado el camino de la restauracion; porque afecta á la esencia del Arte como á la moral artística.

En 1401 cesó la peste que habia reinado en Florencia. Los priores de la cofradía del santo patrono de la ciudad decretaron que se construyesen unas puertas de bronce para el Bautisterio de S. Juan. Para que la ofrenda fuese digna de este santo protector se publicó por toda la Italia un edicto de concurso, diciendo que los bajos relieves deberian someterse á exámen. Pareció

que los grandes maestros iban á tomar parte en el certámen, cuando el platero Bartolomé Ghiberti escribió á su hijo Lorenzo, ocupado á la sazón cerca del señor Pandolfo Malatesta para que se apresurase á ir á Florencia en donde le esperaba *mucha gloria y no poco provecho*. Corrió á dicha ciudad el jóven Lorenzo, y concurrió con Brunelleschi, Donatello, Jacobo de la Quercia, Nicolás de Arezzo, Francisco de Vandabrina y Simon de Colle. Habíase señalado por asunto de la composición, el *Sacrificio de Abraham*; y entre otras condiciones se habia de reunir en un mismo cuadro, muestras de desnudo, de ropajes, de paisaje y de animales, esculpiendo en tres planos, á saber: en el primero las figuras habian de ser en relieve entero, en el segundo en medio relieve, y en el tercero en bajo relieve. Las condiciones del concurso ofrecian por lo que se ve, todas las dificultades de la ejecución á fin de que el genio tuviese que luchar con todos los obstáculos. Cuando llegó la época del juicio, treinta y cuatro personajes escogidos de entre los de más nombradía en las Artes del dibujo constituyeron el tribunal. Fueron tales las cualidades eminentes que se descubrieron en las obras de los siete contendientes que se tardó mucho en pronunciar un fallo definitivo. Después de prolongadas discusiones, fueron reconocidas como sobresalientes, las obras de Donatello, de Brunelleschi y de Ghiberti. Crecieron de punto las dificultades en la elección del mejor entre los tres: en la obra del uno se admiraban los contornos, en la del otro la armonía del agrupamiento, en la del tercero la grandiosidad de la composición. Estábase en esto, cuando Donatello y Brunelleschi *si tiraron da un cauto, é parlando fra loro*, se declararon vencidos por Ghiberti en la fecundidad de ingenio y soltura de ejecución; manifestando, que ya que presagiaba llegar á ser un día el más grande estatuario de Florencia, renunciaban á luchar con él, rasgo que da á conocer la grandeza de alma de los dos entendidos artistas! Ghiberti fué por consiguiente el encargado de esculpir las puertas del Bautisterio, las cuales quedaron terminadas en 1423, habiendo durado

su construccion unos diez años. En ellas se ocuparon gran número de artistas toscanos, destinados á representar más adelante un papel nada comun en la historia de la Escultura, siendo uno de ellos el mismo Brunelleschi que se distinguió por la amistad que profesó á Ghiberti. A medida que iban terminándose cada uno de los diez cuadros, este mandaba exponerle al público para oír las críticas; y solo lo vaciaba cuando creia haber alcanzado el mayor grado de perfeccion posible. En el dia cuando uno descubre en el fondo del santuario, la Magdalena de Donatello, y frente por frente la cúpula de Brunelleschi; no parece sino que los tres genios se reunieron allí para vivir con eterna y gloriosa alianza.

Lo más notable de la obra de Ghiberti es el carácter de independencia ya como forma, ya como idea. Se separa determinada-mente de lo anterior, mientras que sus predecesores lo hicieron vacilando. Si se echan de ver en ella rasgos tradicionales, solo es debido á las condiciones á que estuvo ligado; pues no pudo entregarse á sus propios arranques, como algunos suponen, por haber tenido por piés forzados el tiempo, el gasto, la materia y el número de asuntos.

La falta de unidad que se reprocha á sus bajos relieves fué debida á la condicion que se le impuso de tener que representar veinte asuntos en diez cuadros: y sin embargo véase con cuan admirable inteligencia supo salvar todos los inconvenientes. Los artistas plásticos en aquella sazon así empuñaban el cincel y la maceta, como la paleta y los pinceles; y por lo mismo no era fácil que se hiciese distincion entre el efecto escultórico de un bajo relieve y el pictórico de un cuadro: Ghiberti hizo cesar está confusion señalando la mision de la Escultura, y consignándole el culto de las bellas formas humanas. Esta circunstancia fué ya una emancipacion; pero no fué la sola importante: los sombríos terrores de la Edad media habian excitado la imaginacion del artista, y para declararse emancipado se hizo griego. Sin embargo, su obra no es una imitacion, sino un sentimiento del espíritu que guió á los griegos; por que en el estudio de los frag-

mentos griegos hubo de encontrar el principio que pudo guiarle en la tarea de oponer la verdad de la Naturaleza á las formas tradicionales: pero al propio tiempo por sentimiento, se hizo dueño del asunto, le dominó, y fácilmente supo imprimirle la expresion propia de las circunstancias, dando á las figuras la emociion requerida por la accion. Sometió las líneas á las impresiones del sentimiento, reunió la expresion á la belleza de las formas: y en lugar del fatalismo que sometia la escultura bizantina á un espasmo que la inmovilizaba, colocó en su obra el ardor del pueblo hebreo. Hé aquí sentados los principios que han de dirigir la Escultura moderna.

Debemos consignar aquí un hecho que manifiesta que cuando un movimiento reformador lleva las ideas más allá de la época en que se vive, no tiene asegurado su triunfo por santa y justa que sea la causa que le excitara. Es opinion de varios críticos, que las puertas del Bautisterio de Florencia, por su fondo y por su modo de ejecucion, están colocadas á tal distancia de lo que entonces se hacia, que parecen un anacronismo en la marcha progresiva del Arte: por la fecha, suceden á Nicolás Pisano; por su estilo pueden colocarse en la época de Miguel Angel; pareciendo extraño que la estatuaria, hasta entonces tan vaga de expresion, y tan indeterminada en sus procedimientos, hubiese podido de un solo golpe formularse con tanta determinacion como desembarazo. Con efecto, los contemporáneos de Lorenzo Ghiberti, exceptuando á Donatello, conservaron aquellos rasgos de marchitez que la maceracion da á las carnes, y aquella escualidez de la edad en que el cuerpo no ha recibido todavía todo su desarrollo, cual se ve en las obras escultóricas de la Edad media, y que continuaron presentándose por espacio de más de un siglo, aunque no tanto en Italia como en el resto de Europa.

Como resúmen de esta primera época de la restauracion de la Escultura; puede decirse que si la escultura griega fué el modelo que pudo guiar el genio de Ghiberti, este encontró sentado ya en el Arte el principio que Arnolfo de Lapo habia vislumbra-

do, de buscar en la Naturaleza la razon de la verdad del Arte; habiendo encontrado en ella formas desprovistas de aquella es- cualidez y una razon para apartarse de aquel misticismo que menospreciando exageradamente la materia, habia pretendido dar un alma al mármol, descuidando el modo de hacerla sen- sible convenientemente.

Época 2.^a A fines del siglo xv los estudios anatómicos habian principiado; ya no era considerado como una profanacion del cadáver, el estudio de la estructura del cuerpo humano. A favor de los conocimientos que sobre esta materia se difundieron, in- dudablemente el veneciano maese Bartolomé hubo de pasar gra- dualmente desde el estilo místico de la Edad media, al realista del siglo xv; y en esta senda le siguieron los Bregno, continuando los Lombardi, Leopardo Verrocchio y otros. Lo mismo hubo de

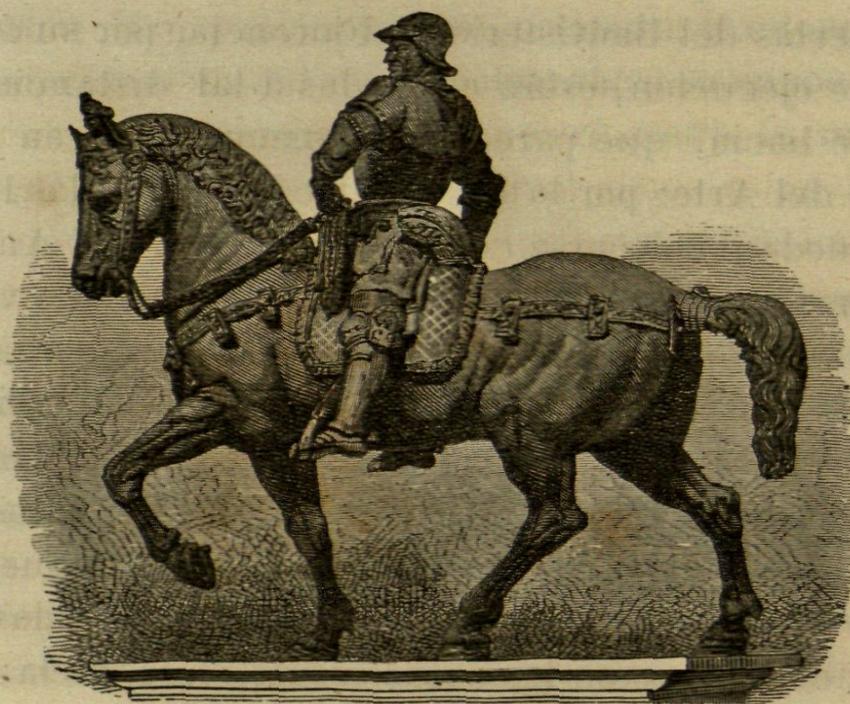


Fig. 23. Bartolomé Colleoni.—Obra de Verocchio. (Venecia.)

hacer Ciccione en Nápoles. Leonardo de Vinci (1452-1519) hom- bre de claro ingenio, de fecundo talento, y de múltiple aptitud, que cultivó las ciencias físico matemáticas, así como la Arquitec- tura en todos sus ramos, la Escultura y la Pintura, cogiendo

lo mismo los pinceles que el cincel y el compás, y que la lira del músico y la pluma del poeta, hubo de ejercer poderosa influencia sobre algunos escultores notables, entre ellos Rustici y Cantucci (Sansovino): su tratado de Anatomía, que se perdió, es la prueba de la importancia que se diera á los estudios que á la sazón ocupaban la atención de los artistas plásticos. Por otra parte no fué Florencia la población que ménos extendió los nuevos principios por Italia.

Los artistas del mil quinientos, con Miguel Angel Buonarroti al frente, tradujeron este principio realista sobrado exageradamente con los estudios anatómicos que hicieron.

Miguel Angel fué con efecto el que concluyó y desarrolló por completo la idea anunciada por Arnolfo de Lapo y que explanó Ghiberti; por lo mismo debe considerársele como el precursor de una nueva era para la Escultura. Fué uno de aquellos géneos especiales que debió ser estudiado pero nunca imitado. Hubo de conocersele preventivamente su carácter personal para hacerse cargo de lo que podía dar de sí y comprender como pudo producir el Moisés de la tumba del papa Julio II, que tanto ha dado que decir, y con tanta dureza ha sido criticado, sin tener en cuenta el objeto á que se le destinó; al propio tiempo que el Baco tomado del vino que existe en Florencia en el cual la dulzura y la elegancia y hasta la gracia tambien quedan hermanadas, no habiendo sido nunca sobrado encarecidas.

El entusiasmo por las obras de Miguel Angel sofocó la voz de la razón; muchos artistas se dejaron arrastrar por ese entusiasmo, y cayeron en la imitación, y en esta no hubo quien no se descarriara, pues el alarde de conocimientos anatómicos que hicieron fué causa de que la armonía y buena combinación de lineamientos fuese sustituida por lo exagerado de la actitud; y que con el tiempo la expresión de los afectos del ánimo fuesen presentados por medio de una gesticulación pantomímica.

Siguieron más ó ménos de cerca á Miguel Angel varios artistas italianos y de los demás países de Europa, de tal manera,

que á fines del siglo xvi no hubo escultor que escapase del contagio general, anunciándose una decadencia.

Entre los artistas escultores italianos contemporáneos de Miguel Angel, que no se dejaron influir por el estilo de este gran

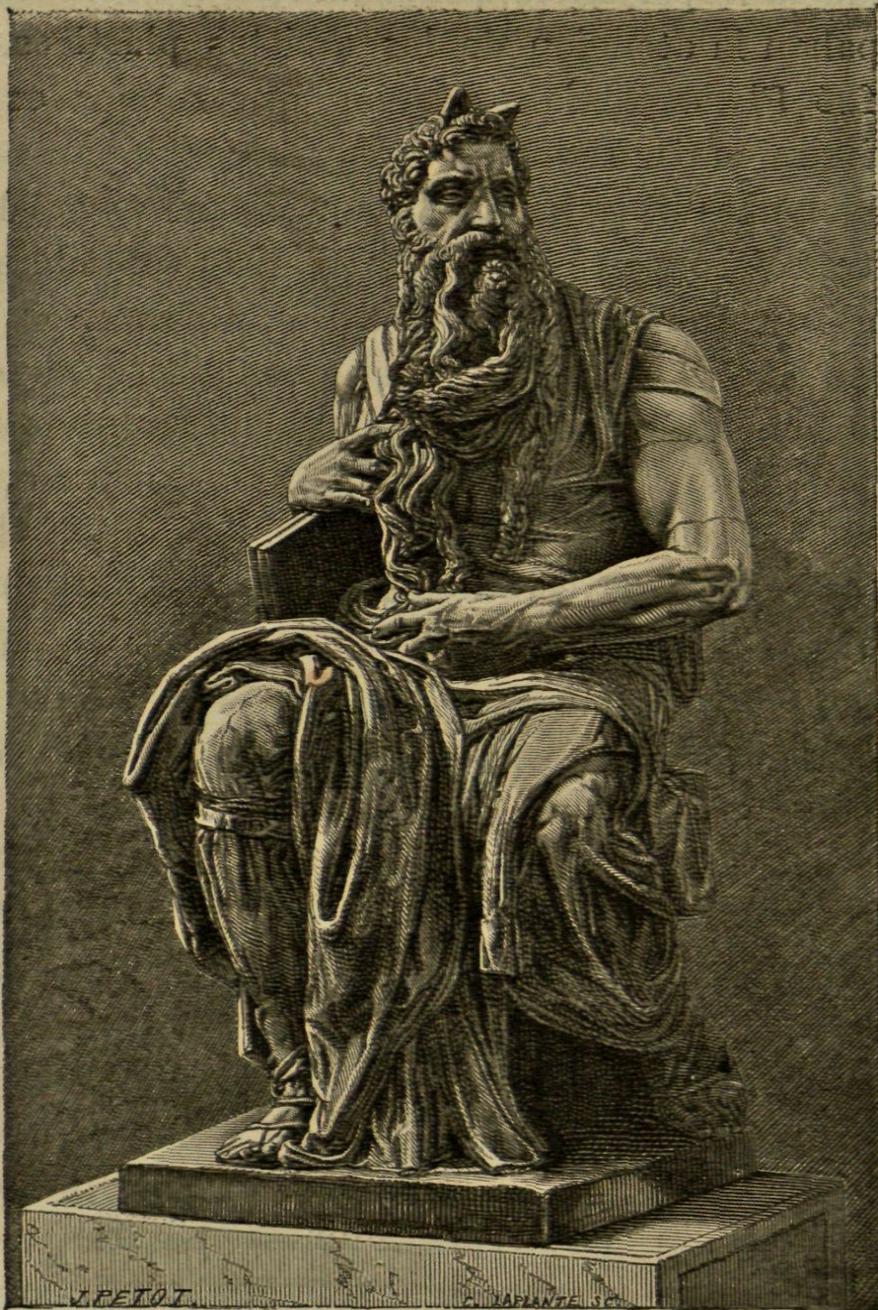


Fig. 24. Moisés.—Obra de Miguel Angel. (Roma.)

maestro, deben citarse muy particularmente á Nicolás Pericoli (1500-1565) discípulo de Sansovino, y Benvenuto Cellini, el gran cincelador. No así Alfonso Lombardo, Antonio Begarelli, Andrés

Riccio (el Briosco) Jacobo Tatti, jefe de la escuela lombarda, Gerónimo Campagna, Montorsoli, Guillermo de la Porta, Bartolomé Ammanatí, Juan de Bolonia (flamenco), Baccio Bandinelli y otros que se contaron en el número de los adictos al estilo realista de Miguel Angel, con más ó menos fidelidad.

En los demás países de Europa, especialmente en España, Francia y Alemania, la Escultura, con el ejemplo de Italia, sacudió también el dominio del estilo gótico en las mismas estatuas yacentes; y á principios del siglo xvi la verdad en la expresión fué ya un principio admitido donde quiera que el arte escultórico fué cultivado. En España Gil de Siloe y poco después Alonso Berruguete ilustraron la Escultura; si bien el primero conservó algo del estilo gótico. En Francia el estilo italiano penetró con las ideas del italiano Benvenuto Cellini, siendo Juan

Goujon el primer maestro de la Escuela de Fontainebleau, que aquel inauguró. En Inglaterra se introdujo el cultivo del arte escultórico con el estilo de Miguel Angel por medio de los italianos Pedro Torrigiano (1519) y Benedetto de Rovezzano que fué allí más tarde.

Época 3.^a Esta época fué de verdadera decadencia. La rivalidad hizo en el siglo xvii lo que la ignorancia no se atrevió á hacer inmediatamente después de la muerte de Miguel Angel. Bernini y Borromini pasaron de amigos á émulos, de émulos á envidiosos y de envidiosos á encarnizados enemigos. El deseo



Fig. 25. Mercurio.—Obra de Juan de Bolonia. (Florencia.)

de originalizarse produjo el barroquismo así en Escultura como en Arquitectura. A ejemplo de los arquitectos ó sea por iguales

motivos que estos, los escultores abusaron del efecto pintoresco, empujando la Escultura más allá de sus límites naturales; y las

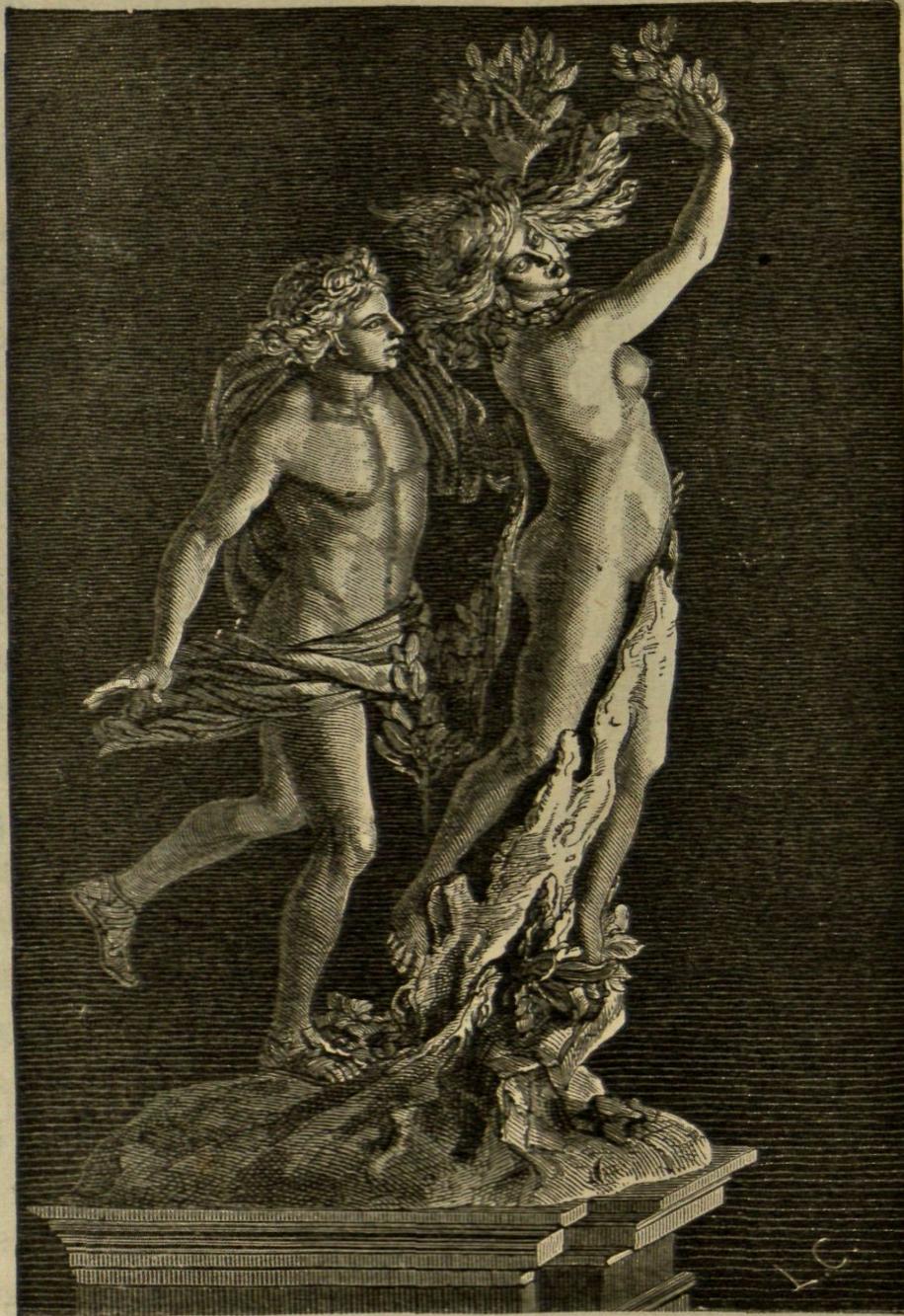


Fig. 26. Dafne. — Obra de Bernini. (Roma.)

estátuas se presentaron con la enfaticidad de un histrion adocenado, en lugar de presentar el sentimiento en simple carácter y no en acción.

Cuando el barroquismo desplegó su osadía para adulterar el

verdadero principio escultórico, la extralimitación de la Escultura en el bajo relieve fué llevada al más elevado punto, y se esculpieron los bajos relieves lo mismo que se pintaron los cuadros, sin tener la Escultura para ello ni los mismos elementos ni los mismos medios de ejecución: se quiso disponer de la luz, y se tropezó con el inconveniente de una esbatimentación producida por la naturaleza misma del material en que se trabajaba, neutralizando hasta los efectos de la luz: quísose disponer del aire, y se tropezó con hacer la forma indeterminada, contra lo que los principios escultóricos prescriben. El haber querido imitar á Miguel Angel, produjo el abuso de los efectos anatómicos; y el haber querido imitar á Ghiberti produjo la extralimitación de la Escultura hasta el punto de dar al bajo relieve un carácter atentatorio á la solidez del monumento arquitectónico á que no puede ménos de estar adherido.

Época contemporánea.



Fig. 27. Teseo vencedor.—Obra de Cánova. (Viena.)

Todos los abusos que hemos consignado produjeron una reac-

cion que no dejó de tener saludables consecuencias. Ya no se trató de la expresión de los afectos del ánimo, se olvidó en cierta manera el aparato anatómico; y olvidándose el fondo por la forma, se extraviaron los escultores en esta, y de nuevo trataron de hacerla pagana sin estar dominados por el espíritu del paganismo; con pretensiones de cristiana, sin dejar brillar en ella el menor destello del espíritu del Cristianismo. El desnudo mereció casi exclusiva atención, siendo frecuente objeto de las



Fig. 28. Alejandro en Babilonia.—Obra de Thorwaldsen. (Copenhague.)

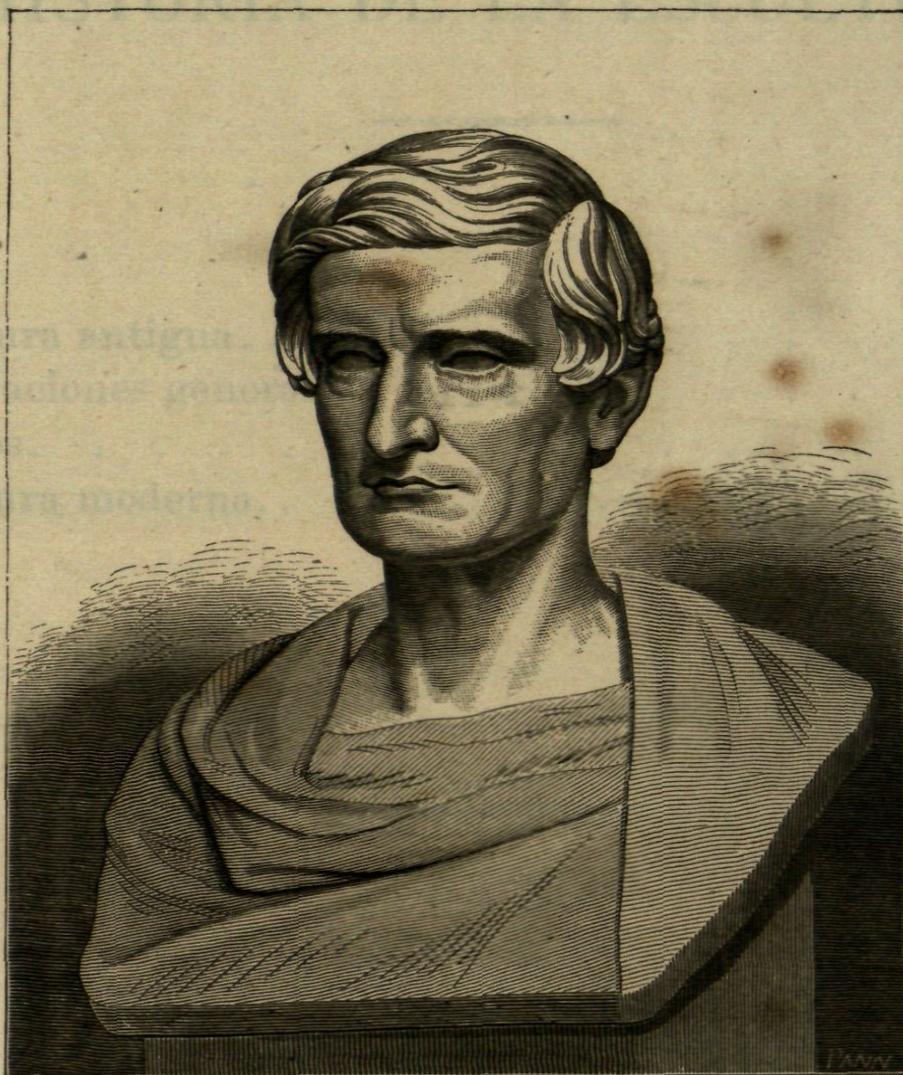
obras escultóricas; y hasta en los mismos objetos religiosos la decencia se tuvo en poco.

Cuando á principios del siglo XIX en que vivimos, apareció Cánova, habian reverdecido las ideas que acariciaran las formas paganas hasta el más subido punto; no es extraño pues que las obras de tan insigne escultor se resintiesen de tales ideas; pero no sin dejar de manifestar una tendencia hácia la regeneracion de la Escultura segun los principios de la Filosofía moderna, que diariamente fué extendiendo más sus luminosos rayos sobre el mundo artístico.

Thorwaldsen y Tenerani se han descartado mucho más que Cánova, de las formas paganas, apesar de que todavía se le ha llamado, al primero, el *sucesor de los griegos*. Tenerani, aunque inclinado al estilo de efecto, ya que se le ha llamado el *escultor de la gracia*, se ha fundado muy especialmente en el estudio de

la Naturaleza: y él y sus discípulos han hecho ver que la Escultura no ha muerto como ha querido suponerse, por falta del alimento que le proporcionó el panteísmo pagano.

La Escultura vive y vivirá mientras el escultor dé á los principios del arte moderno todo el valor que este necesita, sin perjuicio de los que el arte antiguo prescribió, esto es, mientras presente la forma humana en el mayor grado de perfeccion, como única representacion digna del espíritu, y mientras exprese al propio tiempo los sentimientos íntimos del alma en armonía con

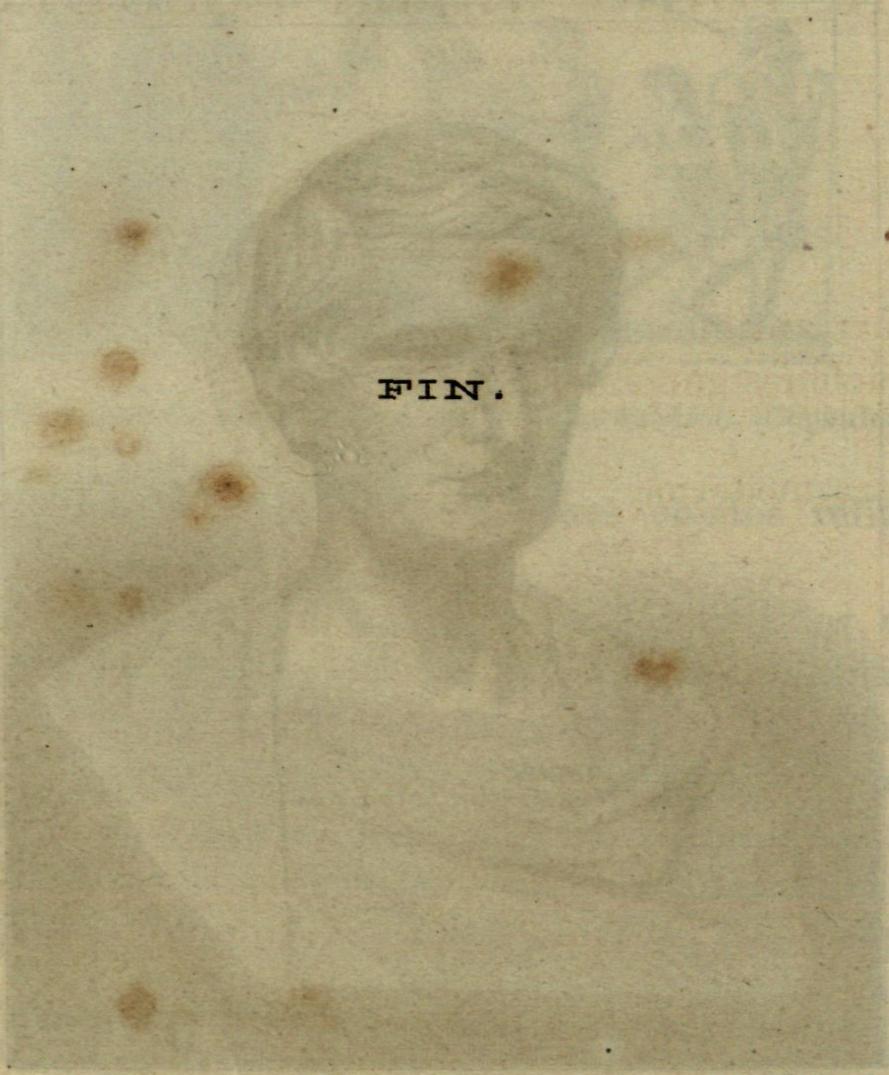


PAQUIER

Fig. 29. El conde P. Rossi.—Obra de Tenerani. (Roma.)

los movimientos exteriores del cuerpo; pero nunca de modo que aquella forma quede sacrificada á aquella expresion. Podrá la

Escultura no tener el campo de su jurisdiccion tan vasto como otras artes; pero su vida es en el dia tan vigorosa como la de cualquiera de ellas: la dificultad está en saber hallar el elemento que la sostiene, el *carácter*, lo *esencial*, asi de la individualidad personal como de la expresion y como de la accion; y sin extralimitarse de este elemento, en saber acomodar acertadamente á estas condiciones la bella forma humana.



FIN.

ÍNDICE

ÍNDICE DE LOS TRABAJOS DE LA

HISTORIA DE LA ESCULTURA.

	<u>Pag.</u>
Escultura antigua.	3
Observaciones generales.	30
Asuntos.	43
Escultura moderna.	65

5 Apolo pío (Roma. -- Museo Vaticano)	18
6 Fauno en reposo (Roma)	20
7 Níobe y sus hijas (Florencia)	21
8 Lacoóno y sus hijos (Roma)	22
9 Gale maribanda (Roma)	25

11 El tronco de Belvedere (Roma)	27
12 Apolono (Florencia)	27
13 Sófocles (Roma)	28
14 Venus de Milo (París)	30
15 " " Médicis (Florencia)	31
16 Fauno cubanhista (Florencia)	33
17 Sileno con el niño Baco (París)	35
18 El Fíber (París)	36
19 Hércules Mastai (Roma)	41
20 La Lucha -- Simulacro (Florencia)	43
21 Sarcófago de Baccias (Roma)	44
22 El añador (Florencia)	45

ÍNDICE DE LOS GRABADOS.

Fig.		Pág.
1	Apolo niño (París).	7
2	(del friso del Partenon.)	14
3	(» » » » .)	»
4	Discóbolo (París).	16
5	Apolo pitio (Roma.—Museo Vaticano).	18
6	Fauno en reposo (Roma).	20
7	Niobe y una de sus hijas (Florenxia).	21
8	Laocoonte y sus hijos (Roma).	24
9	Galo moribundo (Roma).	25
11	El tronco de Belvedere (Roma).	35
12	Apolino (Florenxia).	37
13	Sófocles (Roma).	39
14	Vénus de Milo (París).	50
15	» » Médicis (Florenxia).	51
16	Fauno cimbalista (Florenxia).	54
17	Sileno con el niño Baco (París).	55
18	El Tíber (París).	60
19	Hércules Mastai (Roma).	61
20	La Lucha.—Simplegma (Florenxia).	63
21	Sarcófago de Bacantes (Roma).	64
22	El afilador (Florenxia).	65

PINTURA ANTIGUA

HISTORIA

DE LA

PINTURA.

PINTURA ANTIGUA.

Con todos los caractéres de probabilidad puede sentarse la proposicion de que la Pintura hubo de nacer despues que la Escultura: la razon, cuando no los hechos, lo dan á entender. Para modelar, esto es, para producir un objeto de relieve, basta ver y examinar el modelo bajo todos los aspectos que puede presentar; mas para dibujar son menester otros conocimientos: en una palabra, es menester haber educado la vista para saber ver perspectivamente. Es verdad que el procedimiento pictórico pudo un dia hasta identificarse con el escultórico, y aun confundirse con este, no siendo entonces la Pintura más que una coloracion de la Escultura relevada sobre un plano, de esa forma anaglípica que la Escultura tenia y á la que vulgarmente se da el nombre de *Bajo-relieve*: forma que, suprimida, pudo dejar, (como en efecto tal fué la primitiva Pintura,) una superficie de color, limitado por un contorno; teniendo el carácter de una coloracion y no el de un colorido, en la acepcion artística en que esta palabra debe ser aquí tomada. Hé aquí la Pintura de los Egipcios, en la cual no puede verse más objeto que reproducir y certificar acciones y hechos de determinada naturaleza, por lo que presentan un carácter monumental geroglífico, y no el de representar lo que satisface y mueve el alma por la sola razon de la Belleza. Esto solo lo hicieron los griegos, por medio de la Filosofía y de la Poesía, ocupándose incesantemente de la naturaleza de los dioses y del carácter de los héroes, para alcanzar la ver-

dadera representacion artística en Pintura, como la habian alcanzado en Escultura.

Mucho más tiempo hubo de tardar en Grecia el arte pictórico que el escultórico á presentarse con estilo. El haber entrado este último arte en el camino de los adelantos en la época en que la Escultura habia alcanzado un período bastante glorioso, y teniendo como tienen ambas formas del Arte, la escultórica y la pictórica, tanto enlace; hizo que la Pintura emplease ménos tiempo en colocarse á la altura correspondiente.

La introduccion de la Pintura en Europa es materia algo oscura, no tanto por el carácter de este arte entre los pueblos que primitivamente le cultivaron, como por la falta de documentos que puedan servir de comprobantes en la tarea de historiarle. En Etruria es donde se han encontrado muy especialmente restos de la pintura que debe considerarse primitiva; y esta circunstancia debe de haber sido la causa de que se haya atribuido á los etruscos y no á los griegos la introduccion de la Pintura en Europa. Damos, sin embargo, por dirimida la cuestion acerca de la prioridad de cultivo entre los etruscos y los griegos, desde el momento en que, segun hemos dicho al tratar de la Arquitectura y de la Escultura, lo etrusco no es más que lo primitivo griego.

No debè citarse aquí más que como una tradicion simplemente oral la anécdota de la hija del cerámico Dibutade que inventó el arte del dibujo, trazando el perímetro de la sombra que proyectó su amante en la pared. No tiene mejor fundamento la de que al corinto Cleantes se deba la idea de pintar en silhueta; si bien otros atribuyen la invencion al siconio Telóphanes; así como la de ser Bularcho el lidio, que vivió en el siglo VIII ant. J. C. el que introdujo la pintura policroma. Lo que está en lo cierto es, que de los egipcios hubieron de aprender los pueblos que en Europa estaban en vías de civilizacion, como fueron los griegos y los etruscos, el arte de certificar hechos por medio de dibujos coloridos, trazados en las superficies de los muros.

La Pintura hubo de tener como la Escultura un *estilo primitivo* antes de pasar al de las *Escuelas*. Perdidas estas con la nacionalidad griega, el *estilo de imitacion* que principió luego que Roma monopolizó la civilizacion del mundo conocido, fué el presagio de la *decadencia*.

ESTILO PRIMITIVO.

La pintura de los vasos, que mejor pudiera llamarse *monócroma* ó en *silhueta*, segun expresion moderna, y que quizá no fué anterior al siglo XII ant. J. C., hubo de ser, á no dudarlo, uno de los primeros caracteres de la pintura griega. Estas silhuetas fueron de color oscuro sobre el color del vaso en los primeros tiempos, y al contrario, en épocas más recientes. En esta pintura no hubo pretension de presentar la verdad de la Naturaleza con toda la ilusion, sino de expresar simplemente una idea; resaltando en las composiciones el carácter escultórico, y dominando en la invencion más bien la idea alegórica que la histórica propia. Es inútil advertir que en los vasos más modernos hay más correccion de dibujo; y que los asuntos están tomados muy especialmente de las costumbres y de la historia griegas.

En las cámaras sepulcrales que se han descubierto en Etruria véanse anchos frisos pintados, que corren al rededor y en la parte superior de los muros, al propio tiempo que estos tienen grandes figuras que se extienden desde el zócalo al friso. Estas pinturas están ejecutadas sobre un revoque de mortero y quizá al fresco. El dibujo de las figuras tiene cierta severidad y rigidez en las más antiguas; mayor fluidez en las más modernas; si bien esta fluidez está neutralizada por la desproporcionada estatura. Esta pintura es polícroma; destacándose del fondo por un contraste de color muy marcado; pero sin pretension de querer presentar mayor verdad que la que pudo dar de sí la monocromía de los vasos: de modo que revelan un arte con tendencia á producir efecto por una vistosa combinacion de colores. La composicion sin embargo tiene un carácter que la distingue de la de

los cuadros egipcios: ya no se limita á significar, sino que pretende representar; pero dominando más bien el principio escultórico que el pictórico, más bien la idea simbólica que la puramente histórica.

Sobre las pinturas de las cámaras sepulcrales etruscas deben hacerse algunas observaciones por la especialidad que ofrecen. Los asuntos de estas composiciones pictóricas están tomadas en su mayor parte de las costumbres, creencias é historia griegas; siendo notable que solo en las más recientes se vean tratados con preferencia asuntos tomados de las creencias especiales etruscas: así es que se ven representados combates ó atentados contra la vida de algunas personas, ó las doctrinas sobre el estado del alma despues de la muerte, por ejemplo: dos génius negros y alados empuñando una especie de mazo en una mano y una culebra en la otra, y arrastrando por el timon un carro, encima del cual está colocado el emblema del alma del difunto. Del exámen de los distintos ramos del arte y de las clases de monumentos, y de algunas nociones y aclaraciones de sabios arqueólogos y escritores de la antigüedad, resulta; que el genio poderoso, pero severo, de los etruscos, fué más adicto á la tradicion que innovador; y aunque desde muy temprano tuvo conocimiento de los adelantos del arte griego, no se entregó sin embargo por completo á él, sino que conservó por mucho espacio de tiempo el suyo, no habiéndole abandonado mientras Etruria existió. Así fué que el arte pictórico etrusco manifestó en los trabajos decorativos una especie de predileccion por las composiciones venidas de Oriente, de cuyo significado apenas puede la razon darse cuenta, siendo propias para llamar la atencion y fijarla, y dando á conocer el gusto arraigado en la raza etrusca á favor de las composiciones atrevidas é imágenes monstruosas. Por otra parte, apenas el arte plástico alcanzó en Grecia el apogeo, bien fuese que las relaciones entre ambos pueblos se alterasen por sucesos de distinta naturaleza, especialmente por la conquista de la Campania por los Samnitas (332 de Roma. sig. iv ant. J. C.); bien fuese

que la nacion etrusca estuviese muy dividida ó que hubiese decaído su antigua vitalidad, y no poseyese aquel gusto artístico que se desarrollaba á la sazón entre los griegos; es lo cierto que los etruscos, á pesar de la excelencia de algunas producciones aisladas, no alcanzaron nunca la belleza que el arte pictórico obtuvo entre los griegos.

ESTILO SEGUNDO.—ESCUELAS DE PINTURA GRIEGAS.

Luego que la Pintura entró en la senda del progreso, se desarrolló en una serie de caractéres que pueden considerarse como los rasgos distintivos de las Escuelas que se fundaron. Cuatro pueden considerarse como las principales durante la época en que el arte floreció, esto es, desde el arcontado de Pericles (med. del sig. iv ant. J. C.) hasta la toma de Corinto por los romanos (146 ant. J. C.); y fueron, á saber: la *Atica*—la *Jónica* ó *Asiática*—la *Dórica* ó *de Sicione*—la *Ecléctica*.

Escuela Atica.

A mediados del siglo v. ant. J. C. la Pintura habia hecho progresos en Grecia por la influencia de Bularcho el lidio, Cimón de Cleones y otros. Es verdad que en las figuras de aquella edad se encuentran los principales rasgos del estilo primitivo; pero tambien se echa de ver una tendencia muy marcada hácia la perfeccion, y lo que es más, con probabilidades de alcanzarla. El empuje que entonces tomó la Pintura fué indudablemente debido á la vida que aquel pueblo adquirió, viéndose halagado su amor propio por la gloria que habia alcanzado venciendo á los persas. El arconte Pericles, intérprete fiel de los sentimientos de los griegos, supo fomentar todos los ramos del saber que podian perfeccionar la obra, y no sin razon es llamada su época *siglo de Pericles*.

La Pintura respecto de sus adelantos puede considerarse que corrió parejas con la Escultura; no teniendo nada de extraño este hecho por la afinidad que existe entre estas dos artes; siem-

pre teniendo en cuenta, que la Pintura griega se separó muchísimo ménos que la moderna del carácter escultórico; habiendo sacrificado muchas veces la expresion á la forma, y los efectos de la luz al dibujo.

Polignoto de Thasos poco despues de las guerras médicas adquirió gran reputacion en Atenas, de cuya poblacion adquirió derechos de ciudadano. Su principal mérito consistió en un dibujo severo, en la nobleza y carácter de sus figuras mitológicas, y en la gracia que supo imprimir á las figuras de mujer. Decoró con pinturas muchos edificios; y en muchos templos y pórticos pudieron admirarse sus cuadros pintados sobre tabla. Parece que todas 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, la visita de Ulises á los infiernos, cuadro que figuró en un pécile de Atenas. Un vaso originario de Nola ofrece rasgos comunes con el cuadro de la toma de Troya descrito por Pausanias.

Al lado de Polignoto florecieron muchos otros pintores, la mayor parte atenienses, los cuales decoraron templos y pórticos con grandes composiciones tomadas con preferencia de la historia de aquellos tiempos. Estas composiciones fueron ricas en figuras, las cuales estuvieron dibujadas de una manera elegante, quizá más que expresiva. El primero que estudió sériamente la degradacion perspectiva de líneas y de colores, haciendo época por el resultado de sus esfuerzos, fué Apolodoro el escenógrafo, el cual se propuso con ello causar ilusion por medio de la apariencia de la realidad. Sin duda encontró sentados los principios de aquel arte en la pintura teatral empleada por Agatarco para representar las tragedias de Eschilo; de manera que más adelante, hácia la Olimpiada 90 (416 ant J. C.), la Perspectiva formó ya un ramo especial.

Las consecuencias de la innovacion introducida por Apolodoro no fueron por el pronto favorables al arte; porque ocupados

los artistas pintores en la manera mejor de ilusionar al espectador, descuidaron el dibujo: y he aquí la razón de los juicios poco favorables que emitieron los antiguos sobre la Perspectiva. Sin embargo, no puede negarse que este conocimiento hizo dar un gran paso al arte para su desarrollo sucesivo. Es la condición de todas las innovaciones: de pronto producen un efecto poco lisonjero; pero este efecto no puede considerarse como el verdadero fruto de la innovación; porque este fruto no adquiere su sazón hasta que la experiencia le ha cultivado, y el criterio ha fijado sus verdaderos principios con conciencia de todos los inconvenientes que puede traer consigo.

El arte de la Pintura, durante los primeros años del siglo IV. ant. J. C., se encontró en Grecia con todos los elementos necesarios para alcanzar adelantos de consideración, por razón de las ideas religiosas y políticas que á la sazón dominaban; por razón de la filosofía de Sócrates y de Platon, la más pura que las escuelas griegas produjeron; y por razón de los medios de producción de que pudo disponer. Podía hallar sobrados asuntos de que tratar, y que cabían perfectamente dentro del círculo del arte; el genio estaba contenido dentro de los límites razonables de la escuela de Sócrates, sin que los adelantos de la escenografía que se habían arraigado ya, se hallasen neutralizados por un descuido en el dibujo; y todos los conocimientos estaban armonizados de manera, que no podían adquirir predominio alguno la idea sobre la forma, ni esta sobre la idea. Añádase á estas circunstancias un perfecto conocimiento de algunos procedimientos y en semejante estado de cosas, la aparición de géneos superiores, si no iguales, á los de Polignoto y Apolodoro, hubieron de señalar el principio de una nueva era para la Pintura; continuando la de sus predecesores con más inmediato éxito quizá, pero no con mayor gloria; que al cabo no es el perfeccionador más digno de esta que el inventor.

Escuela Jónica.

Con los adelantos obtenidos ya en la segunda mitad del sig.

v ant. J. C. habia suficientes elementos para que cualquiera genio que apareciese, diese un vigoroso impulso á la Pintura, y esta adquiriese cuanto necesitaba dentro del círculo de sus atribuciones, pudiendo entrar sin temor en el estudio directo de la Naturaleza. Cuéntase que Zeuxis y Parrasio, pintores que florecieron en la referida época, compitieron en cierta ocasion en la representacion de los objetos con mayor naturalidad: Zeuxis pintó un racimo de uvas, tierno, dorado, y en tal sazón, que las aves engañadas fueron á picotearlo: Parrasio pintó una cortina figurando ocultar la obra que habia pintado, de manera que Zeuxis al entrar quiso descorrerla para ver la supuesta obra ocultada. Cualquiera que sea la verdad de esta anécdota, que puede ser de aquellas, que inventadas por puro entretenimiento, hayan pasado de una á otra edad sin ser tachadas de apócrifas; siempre da á entender que en esta época el arte de la Pintura intentó sobresalir más en la forma que en la idea, y más halagando los sentidos con la perfeccion material, que dirigiéndose al alma con lo profundo de la idea.

Está época es con efecto el reinado de la escuela Jónica, que segun el carácter de la raza manifiesta una inclinacion más decidida y marcada hácia la manera de pintar fácil y mórbida, á diferencia de las escuelas del Peloponeso y la Atica que las precedió inmediatamente.

Zeuxis encabezó la serie de artistas de esta época, apropiándose y extendiendo los descubrimientos hechos antes por Apolodoro en la escenografía; pero pintó con preferencia figuras aisladas de dioses y de héroes. Se distinguió por la gracia en las figuras de mujer, lo mismo que por la majestad divina que supo imprimir á los dioses.

Parrasio le aventajó en el modelado, dando mayor animacion á las figuras, y siendo sus composiciones más variadas y ricas. Sin embargo, tan excelente maestro fué á su vez vencido por Timantho en la lucha artística que ambos sostuvieron; habiendo merecido el último en el *Sacrificio de Ifigenia*, que fuese admi-

rada la expresion del dolor llevada hasta el más elevado punto.

Escuela dórica—en Sicione.

Mientras que Zeuxis y Parrasio y sus discípulos oponian á la escuela ática que habia florecido en la época anterior, la que ellos crearon y es conocida por asiática en Jonia; la escuela dórica de Sicione se elevó en el Peloponeso, bajo la direccion de Pamphilo, guiándose por principios en cierta manera distintos de las dos referidas. El carácter principal de esta escuela fué una erudicion esmerada, conocimientos concienzudos del arte, buena composicion, y un dibujo correcto aunque muy mórbido.

Entre los artistas de esta escuela distinguiéronse el tebano Arístides por su representacion de las pasiones y de cuanto puede conmover el alma: Pausias por sus figuras de niños, de animales y de flores, habiendo sido el primero que decoró con pinturas los casetones de los techos: Eufranor que desplegó un verdadero genio en la representacion de los dioses y de los héroes: Melantho, uno de los más aventajados alumnos de esta escuela, que ocupó un distinguido puesto en la composicion: y Nicias que descolló en la representacion de cuadros históricos, combates de caballería y navales.

Escuela ecléctica.

Todos estos artistas fueron aventajados y aun eclipsados por Apeles, natural de la isla de Cos (Asia menor) que vivió á fines del siglo IV. ant. J. C., el cual reunió á las ventajas de la escuela de Jonia su patria, tales como la gracia, los atractivos de la belleza, hasta la misma sensualidad y el colorido brillante, la severidad entendida y erudita de la escuela dórica de Sicione. Este artista fué una especialidad, reconocida por sus contemporáneos, en el retrato: pruébanlo los tan celebrados de Alejandro Magno y de todos los individuos de su familia. El cultivo de este género le adiestró en el arte de distribuir la luz, y de velar los colores.

Al lado de Apeles, y protegido generosamente por él, floreció Protógenes, que llegó á ser su rival; el cual se distinguió por el

concienzado estudio de la Naturaleza, y por lo minucioso de su trabajo.

Pero desgraciadamente el estilo de tan grandes maestros respecto de la distribucion del claroscuro y del verdadero colorido, no puede sernos conocido más que por nociones bastante oscuras de algunas imitaciones posteriores. Es verdad que por los vasos pintados podria conocerse algo de lo que pudo ser la pintura griega; pero siempre confusamente, porque al cabo, imitacion fué cuanto se produjo en tales pinturas: así en unos vasos se ve un dibujo lleno de elegancia y de nobleza, pero con cierto envaramiento en las actitudes, y con una prodigalidad de adornos, que dan idea del estado de la Pintura en los tiempos de Simon de Cleones; en otros un dibujo atrevido y grandioso, como lo fué el de Polignoto; en otros se encuentran pruebas de una imitacion mezquina y demasiado detallada de la Naturaleza, que son los caractéres del dibujo de los que ocupados en presentar con mayor perfeccion la apariencia de la realidad con el estudio de la Escenographía, introducido por Apolodoro, descuidaron la correccion del dibujo: por último, los vasos de Nola ofrecen en sus pinturas muestra de una ligereza, de una gracia y de una elegancia, que solo la escuela jónica del Asia menor creada por Zeuxis y Parrasio, pudo alcanzar.

ESTILO DE IMITACION. Ya no aparecieron génios que pudiesen colocarse al lado de los grandes maestros que habian florecido; por más que sea cierto que con ardor continuó cultivándose la Pintura en las tres escuelas, Atica, Dórica y Jónica, establecidas en Atenas, Sicione y Asia menor. En Sicione fué donde se reunió mayor número de artistas durante la olimpiada 134 (mediados del sig. III ant. J. C.); pero ya no se hizo más que admirar á los artistas de las edades pasadas; sin que esta admiracion sirviese de estímulo para ponerse á aquel nivel. La tendencia particular de aquella época abortó aquel género de composiciones que lisonjean toda clase de pasiones; y por idénticas causas

nació aquel colorido que llamó la atención por los vivos efectos de luz. Por otra parte, el lujo exigiendo celeridad en la ejecución, para la decoración de las habitaciones, adulteró el arte, y apagó, á no dudarlo, muchos génius que indudablemente se hubieran espaciado produciendo obras de importancia para el verdadero fin del mismo.

El lujo y la vanidad dieron entonces origen á un procedimiento nuevo: el orgullo ya no se contentó con ver pintadas las paredes y los techos, sino que quiso ver adornados de la misma manera los suelos, donde se pisaba; y con gran rapidez se propagó el *mosaico*, único medio que el Arte halló para hacer más durables sus composiciones ya que no pudo impedir la profanación de ser holladas.

No contribuyó poco á la decadencia rápida de la Pintura griega la vanidad y orgullo que se apoderó de los pintores griegos aun los de la época más floreciente de la Pintura en Grecia. Zeuxis mismo en los últimos tiempos de su vida regaló sus pinturas, porque las supuso inapreciables; al propio tiempo que exigió retribución para poder visitar su cuadro de Helena. Apolodoro se particularizó por su manera de vestir. Parrasio fué más derrochador que un sátrapa persa; al paso que se enyaneció de haber alcanzado los límites de la perfección del arte. Esta vanidad y estos alardes de tan grandes maestros, no valieron á la Pintura ningún adelanto ni ventaja alguna, antes al contrario; quizá se hallarían razones para apoyar la idea de que no pudo producir más que una raza de artistas fátuos.

La decadencia de la Pintura fué por consiguiente notoria en aquella época que siguió á Apeles; y hasta la pintura de los vasos vino á perderse en Grecia. Si se conservó en algunas comarcas de Italia, solo fué por lujo, pasión que luego que reduce la voluntad del hombre al solo deseo de distinguirse, causa tantos perjuicios á la moral y á las artes: por esto si bien fueron estimados los vasos pintados en Italia como objeto de lujo, el arte de pintar los decayó, como fué decayendo paulatinamente su fabricación.

En la época de la prepotencia romana cupo á la Pintura la misma suerte que á su hermana la Escultura. Si se cultivó pues, solo fué para servir á los fines de la Arquitectura; debiendo atribuírsele el carácter de una mera decoracion arquitectónica, más bien que una naturaleza independiente cual conviene á su completo desarrollo.

En la época de César fué apreciada en Roma la Pintura; siendo muy pronunciada la aficion al género histórico y al retrato: y esta aficion puede señalar los géneros que los pintores de aquella época más especialmente cultivaron.

En la época imperial parece que fué abandonada la pintura de caballete, y fué cultivada con preferencia la mural, más por satisfacer los caprichos del lujo, que como elemento de caracterizacion de la localidad. Así se explica por que en Pompeya se han encontrado pinturas hasta en los aposentos menos importantes de las habitaciones particulares.

Vitrubio habla de cinco clases de pintura mural, á saber: Imitaciones de miembros arquitectónicos y de mármoles: Vistas escenográficas de edificios: Escenas trágicas, cómicas y satíricas: Paisajes: Cuadros históricos-mitológicos ó paisajes historiados con escenas mitológicas. Parece que las escenas trágicas y cómicas estaban indicadas para las exedras; los paisajes, para los sitios destinados al paseo; y la imitacion de miembros arquitectónicos para el interior de las habitaciones.

En esta clasificacion encontramos el Paisaje como género especial. Con efecto, en la época de Vitruvio (sig. I de J. C.) la pintura del paisaje tomó un carácter especial por el genio de Ludius; elevándose hasta formar en cierta manera un ramo particular é independiente, aunque no alcanzó su completo desarrollo. Ludius pintó jardines artificiosamente dispuestos, parques, rios, canales, puertos, marinas, y otros puntos de vista de la Naturaleza, así en los interiores de las vil-las como en los muros de los pórticos, animando sus composiciones con figuras ocupadas en varias tareas campestres y en toda clase de actitudes, cómicas y festivas.

El espíritu de la Pintura en aquellos primeros tiempos de la época imperial se complugo en presentar alardes de destreza, que con pretexto de genio no son más que ejercicios gimnásticos, permítase la expresion, de la técnica del Arte; esos alardes que hace por ejemplo el escultor que ejecuta una estatua ultracolosal, ó el tañedor de un instrumento músico que toca una pieza de difícil ejecucion: obras todas que pueden sorprender á la inteligencia, pero no halagar al sentimiento. Como ejemplo de estos alardes por los cuales los hombres de aquella época se desvivieron, puede citarse una Pallas pintada en la llamada Casa dorada de Neron, cuyos ojos, al decir de algun escritor contemporáneo, estaban dispuestos de manera, que la figura miraba al espectador cualquiera que fuese el punto en el cual este se hallase. Plinio cita tambien como uno de estos alardes, la imagen de Neron del tamaño de ciento veinte piés de altura, pintada sobre lienzo.

Numerosos ejemplos de Pintura mural ejecutados desde la época de Octavio Augusto hasta la de los Antoninos atestiguan el estado del arte pictórico en estos tiempos. Las pinturas de la tumba de Cayo Sextio erigida en Roma junto á la puerta de Ostia, las de los varios departamentos de la casa de Neron, y el número considerable de las descubiertas en Pompeya, Herculano y Stabia, y de las que diariamente se descubren en varios puntos donde alcanzó la dominacion romana; manifiestan una productividad y genio de invencion inagotables dentro del mismo arte degenerado.

Los caracteres más notables de la Pintura en los primeros años de la época imperial se distinguen perfectamente por la gracia de las figuras de divinidades, y por las escenas mitológicas representadas sobre un vasto y terso fondo, bien correcta y cuidadosamente trazadas, bien esbozadas con suma ligereza, que es lo más comun; por lo risueño de las vistas esceno-gráficas; por la elegancia de los follajes y guirnaldas suspendidas en el aire, jugueteando á su rededor multitud de pájaros; por lo

fantástico y rico de los antemas; por la viveza de los colores y la simplicidad y economía de las luces; por el sentimiento de

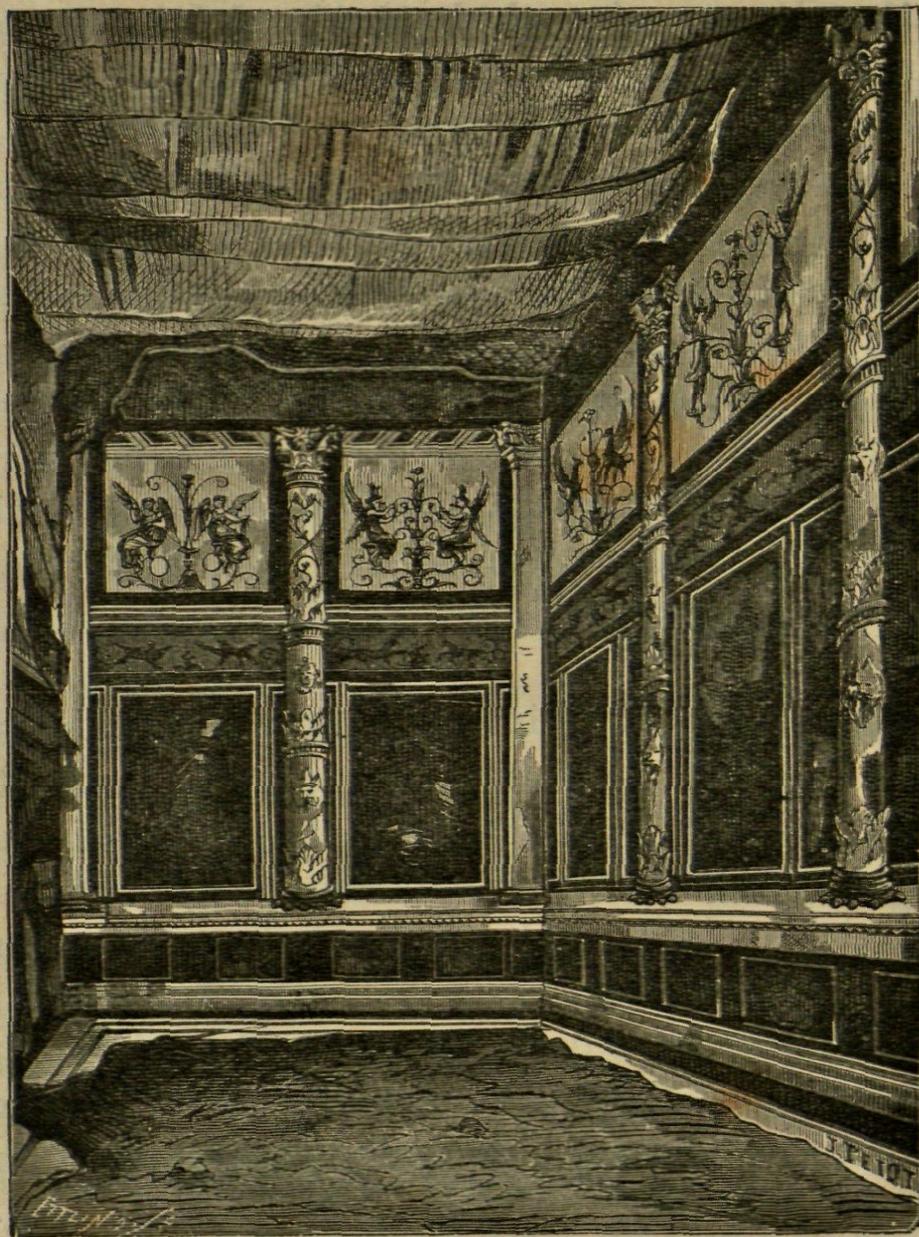


Fig. 1. Casa de Livia. (Roma).

armonía de los colores; y por el efecto general de las tintas que se daban á los miembros arquitectónicos. Pero todas estas cualidades quedan un tanto rebajadas desde el momento en que puede decirse, que las obras pictóricas de esta época no son más que copias de composiciones anteriores: esto es lo presumible, porque es sabido que los artistas solo procuraban enton-

ces reproducir de la manera más exacta las pinturas de épocas anteriores.

En tiempo de Vespasiano, Plinio ya consideró la Pintura en estado decadente, y se lamentó de que con tan magníficos colores no se hiciera ninguna obra recomendable. Con efecto, la Escenografía que había tomado, muy especialmente en el Asia menor, un carácter irrazonado, fué empleada en la decoración del interior de las habitaciones todavía con más capricho. A los desórdenes de este se prestó entonces la Pintura con el uso de adornos sin razón artística de ser: prodigáronse muy comúnmente brillantes colores en un género de pintura que se atribuye á Ludius el jóven. Este pintor cubrió las paredes con representaciones de escenas campestres, fruteros, bambochadas y antenas, con el carácter más extravagante que pueda imaginarse; y él mismo ó sus discípulos, unieron á tamañas extravagancias, la representación de aquella quimérica arquitectura contra la cual ya había declamado Vitrubio; arquitectura cuyos miembros carecían de toda proporción, cuyas formas eran irrealizables, y cuyos adornos no tenían otra base que el capricho irrazonado. Desde entonces los pintores perdieron completamente de vista los principios del Arte, y la Pintura corrió muy rápidamente hácia su ruina, quedando reducida á una mera exornación, sin carácter y hasta sin efecto. De esta clase de pintura quedan muestras en varios monumentos pertenecientes á la sociedad romana así pagana como cristiana; pues las Catacumbas quizá sean los monumentos que mejor pueden dar razón de ella. Danla también los baños de Tito y de Livia que se descubrieron á principios del siglo xvi y que inspiraron á Juan de Udina para pintar bajo la dirección de Rafael las galerías del Vaticano: y el sepulcro de los Nasones descubierto en 1674 en la vía Flaminia á la derecha del puente Milvio.

En la época de Adriano el esfuerzo que hizo el Arte para alcanzar una restauración, no fué más que el resuello del moribundo. Si bien pertenecen á esta época algunas obras notables,

tales como el cuadro de Alejandro y Roxana, del que se inspiró sin duda Rafael; si bien en ella florecieron pintores que adquirieron nombre, tales como Altion, Eumelus é Hilarius, y aun el mismo Adriano que cultivó la Pintura en el género de costumbres; sin embargo, degeneró este arte en un verdadero pintorroteo; contribuyendo indudablemente á la pérdida del buen gusto, el haberse abandonado á los ménos hábiles esclavos el arte de cubrir las paredes con representaciones, segun los caprichos del patrono, y de hacerlo con la mayor prontitud. Los anales jurídicos de aquella edad citan infinidad de nombres de esclavos pintores. Juvenal, que floreció á fines del siglo I de J. C. habla de una manera notable en sus sátiras, de la exigencia que se tenia con los pintores de pintar *cito*, esto es, de prisa, con prontitud.

Los pasos decadentes de la Pintura fueron haciéndose más sensibles despues de Adriano. El lujo y las galas del antema se perdieron insensiblemente, reemplazándose por una grosera y ruda simplicidad; cesó del todo el estudio concienzudo de la Naturaleza; llegando á perderse hasta la habilidad técnica del Arte. Así se llegó á la época de Constantino y de la traslacion de la corte á Bizancio (sig. IV de J. C.), época en que las creencias paganas sufrieron un golpe de muerte, porque fueron reemplazadas por otras más puras, que habian de producir un cambio radical en las costumbres, como no pudieron ménos de producirle en las artes.

OBSERVACIONES GENERALES.

La Pintura antigua no tuvo el carácter de la de nuestros tiempos. El Arte no siendo llamado en Grecia á servir al gusto particular, sino á la Religion y al Estado, no pudo espaciarse en el vasto campo en que se espacia actualmente la Pintura. El arte plástico en Grecia formó cuerpo con las instituciones públi-

cas, de tal manera, que no se separó de ellas sino para desnaturalizarse y decaer. Ya pareciese en los templos, ya en los peciles, siempre se dirigió á la multitud: el carácter, pues, de la Pintura hubo de ser público, religioso, político, á más de ser monumental. Debíó por tanto ser sencillo, debíó huir de toda complicacion, y de toda vaguedad para que sus composiciones estuviesen al alcance de la multitud á quien iban dirigidas. Los asuntos, pues, religiosos y heróicos, debieron ser los que aquella pintura hubo de tratar con preferencia; y por consiguiente, el carácter alegórico, ó si se quiere, simbólico, hubo de ser el que aquellas representaciones debieron tomar, toda vez que alegórica fué aquella religion, y alegóricas las tradiciones de los héroes. A este carácter alegórico debe añadirse la tendencia á hacer resaltar lo más especial y característico de los hechos; y como quiera que se representase algun acto histórico, fuese el que fuese, prescindíóse de los detalles accidentales, para ceñirse estrictamente á lo más esencial y á lo más característico del mismo.

No han llegado hasta nuestros dias obras que puedan servir de prueba á quanto sobre el particular puede decirse; teniendo que deducirlo todo, ó de los relatos de escritores más ó menos contemporáneos ó de las pinturas que de la época romana nos quedan, las cuales son indudablemente copias de pinturas pertenecientes á la época griega.

De tales datos puede deducirse, que en la pintura antigua, el contorno se encargó de la parte principal de la imitacion, teniendo más importancia que el colorido, de modo que él solo bastó para la expresion de una idea, y que el colorido solo estuvo destinado á realzar su valor; que el claroscuro marcó los principales accidentes, pero que no se extendió mucho en la gradacion de medias tintas. El color unido que se dió al fondo muy comunmente, viene á corroborar esta importancia que se dió al contorno, pues, no parece sino que por este medio quiso dejársele perfectamente determinado.

No debe causarnos extrañeza la importancia que dieron los

griegos al contorno sobre el colorido, si se tiene en cuenta la perfeccion á que llevaron la estatuaria basada en la representacion de las bellas formas; pues no puede negarse que el contorno en la Pintura, representando esencialmente las formas, debió distinguirse por cualidades análogas. No puede concebirse una Escultura tan excelente como aquella, y un dibujo indeterminado é incorrecto. Por no caer en indeterminacion é incorrecciones respecto del dibujo hubieron de pasarse, ó de prescindir buenamente y á sabiendas, de muchos efectos perspectivos, no buscándolos sino cuando se veian obligados á emplearlos por alguna exigencia de la composicion. Sabido es cuanto repugnó á los griegos la innovacion introducida por Apolodoro y Agatarco; repugnancia natural, porque dominados por la idea de atribuir al cuerpo humano las formas más bellas que su criterio artistico pudo sugerirles, difícilmente habian de admitir modos de presentar tales formas fuera de los puntos de vista que más naturalmente podian presentarse. Esto no quiere decir que los griegos no hiciesen uso de la Perspectiva en sus obras pictóricas, ya que despues de la época de Cimón el anciano (fines del sig. v ant. J. C.) formó un ramo especial de la Pintura; pero en general no puede ménos de reconocerse, que los griegos dieron más importancia á la representacion de las formas con todo su carácter, que con el efecto producido por medio del escorzo y de la degradacion de las figuras, esto es, más importancia que á la exactitud de la Perspectiva, de cuyos efectos fueron avaros. Es menester, sin embargo, advertir, que el gusto limitó la práctica y desarrollo de los conocimientos y recursos del Arte en materia de óptica, más en la pintura monócroma, que en la policroma, más en los primeros tiempos del cultivo de la Pintura, que durante la época en que esta floreció. De todos modos, nunca los medios perspectivos se desarrollaron, generalmente hablando, en el grado que se han desarrollado en la Edad moderna.

Esta importancia que los griegos dieron á la forma y por la cual fueron precisos y correctos en el dibujo y exactos en las

proporciones, explica la indiferencia con que miraron la Perspectiva aérea, no tomando con grande empeño la degradacion de tintas y de tonos que el aire interpuesto produce, y los efectos de la luz en los objetos: así es que el pintor solo trató de acercar cuanto más le fué posible á los ojos del espectador los objetos ó figuras que presentaba en sus cuadros, colocando unos y otros en un punto completamente iluminado. Esta circunstancia hace presumir que la luz y las sombras, quizá no estuvieron destinadas, como en la Pintura moderna, á los contrastes y á las oposiciones de las masas y á los efectos generales de esta clase, si no al modelado de la figura ó del grupo aisladamente, lo cual daba á la composicion el carácter del relieve sobre un plano, *bajorelieve* vulgarmente dicho.

En vista de estas observaciones creo que puede decirse que la Pintura griega sacrificó el colorido al dibujo, como sacrificó los efectos de la luz á la forma: en consecuencia no debe vacilarse en afirmar, que el carácter verdadero de las artes plásticas de imitacion en Grecia, generalmente consideradas, fué ménos pictórico que escultórico, respondiendo más al principio clásico que al romántico.

El procedimiento entre los antiguos no tuvo importancia alguna. No existe entre los antiguos escritos de Grecia ninguna palabra propia que indique un procedimiento especial: lo que puede probar, que este les fué indiferente ó que no tuvo importancia alguna.

Las Escuelas artísticas de Grecia exigian del alumno una larga práctica en el manejo del grafo ó estilo sobre tablas enceradas (monograma), y en el del pincel con un solo color sobre tablas de boj (monocroma) antes de pasar á la pintura policroma. Con el primer sistema se adquiria facilidad en el trazo; con el segundo se acostumbraba la mano y aun la vista á mucha exactitud y precision en el contorno. Se comprende fácilmente la precision que debe haber en un dibujo en que no existe la línea

convencional del contorno; y cuanta exactitud debió haber en la mano que manejaba el pincel para llenar ó bien el espacio del fondo á fin de dejar la figura con el color de la superficie en que se pintaba, ó bien el espacio de la figura dejando incoloro el fondo. Zeuxis ejecutó algunos dibujos monocromatos, así como Parrasio algunos monogramatos. La exactitud y la precision en el dibujo las concibieron los griegos de tal manera, que Pamphilo de Sicione, el maestro de Apeles, que vivió en el siglo IV ant. J. C., exigió conocimientos matemáticos preparatorios para aprender el dibujo.

Los griegos pintaron al temple, al incausto, y conocieron el mosaico y el tapiz. No puede asegurarse si pintaron al fresco; cuestion ó duda que solo podria ser dirimida por un análisis riguroso de algunos fragmentos de pintura mural que quedan; porque si se ciñe uno al texto de algunos arqueólogos que han tratado de la materia, es imposible formar opinion; pues donde uno encuentra cola, yema de huevo y leche de higuera, otro encuentra goma, tal ó cual resina y cera.

Los griegos al dar al dibujo una preferencia notable se manifestaron tímidos en el colorido: siendo esta timidez tanto mayor cuanto más puro y correcto fué el dibujo. La misma escuela Jónica que tan apasionada fué por la brillantez y viveza de los colores, se contentó hasta la época de Apeles, con cuatro colores materialmente tales; obteniendo con ellos la diversidad de tonos y de matices que de su mezcla y combinacion podia resultar. Para el *amarillo* emplearon el ocre procedente de las minas de plata de Atica, el oro pimente, la sandáraca: para el rojo, el sinapis de Capadocia, y el miltos ó minio que parece fué descubierto por casualidad hácia mediados del siglo III ant. J. C., habiendo sido Nicias el primero que le empleó: para el blanco, la tierra de Melos, y pocas veces fué el procedente del plomo: para el *negro*, el elephantinon ó negro de marfil, que empleó muy especialmente Apeles. A más de estos colores introdujose poco á poco el uso de materias colorantes más preciosas y de

más vivo efecto, tales como la *crisocola*, verde cardenillo; el *purpurino* sacado del humor viscoso de la púrpura; el *cerúleo*, y el *cinabrio* procedente de la India, pues el artificial no fué introducido hasta la mitad del siglo IV ant J. C. por el ateniense Calios.

Pintóse sobre tabla de alerce ó de cedro muy especialmente. La costumbre de decorar los templos con pinturas debió conducir naturalmente á la pintura mural propiamente dicha, costumbre que desde los templos y las cámaras sepulcrales debió pasar al interior de las habitaciones particulares.

Pocas noticias se tienen del procedimiento al encausto, perdido enteramente para nosotros; no habiendo dado resultados satisfactorios los ensayos hechos para restaurarle. Sábese sin embargo que se distingnieron varios métodos, y que se empleó para la pintura ó el género de exornacion antemática y para el colorido exterior de los buques.

Entre los procedimientos por yuxtaposicion cuéntase el *tapiz* y el *mosaico*. El tapiz (parapetásmata) le aprendieron los griegos de los fenicios; existiendo noticias referentes á los magníficos ropajes de Apolo Delfico y de Palas, y del manto que los rodios regalaron á Alejandro Magno. Plutarco al encarecer la grandeza del Phidias en el Arte, y la fama de que gozó en tiempo de Pericles, dice, que este artista tuvo bajo su direccion todas las obras de Arte que se ejecutaron en aquella época, citando, entre los tectones plásticos, toreutas y otros artífices, que tuvo bajo su direccion á los *poyquillas* que no fueron más que los tejedores de lanas de distintos colores, y los bordadores, cuyas producciones contribuyeron en tanto grado á la decoracion de los templos y estátuas de marfil.

El mosaico fué conocido y ensayado en Grecia no antes de la época de Alejandro. Al principio no fué más que una combinacion de pequeños cubos de barro cocido; más adelante estas piecitas fueron de mármol, de piedras de precio, y de vidrio. No es probable que en la época griega el mosaico fuese aplicado más que á los suelos.

Supónese que en la Antigüedad se conoció el procedimiento llamado *niel-lo* que consiste en abrir los contornos y en rebajar ciertas partes de una materia dura, cubriendo en seguida el todo con un revoque ó capa metálica ó de esmalte. De aquí han deducido algunos que los antiguos conocieron un medio para la reproducción de obras gráficas, puesto que naturalmente parece deducirse de aquí el grabado. Por otra parte el texto de Plinio sobre la iconografía de Varron no dejaría duda alguna acerca del particular, si no hubiese sido neutralizada muy recientemente esta idea por un erudito arqueólogo.

ASUNTOS.

La Pintura, con todos los visos de probabilidad, se desarrolló durante el período de la Historia antigua en los mismos géneros que durante la Historia moderna; sin apartarse por esto de los caracteres generales del estilo que quedan indicados, no dando tampoco á determinados géneros la importancia que en nuestros tiempos se les ha dado con justa razón.

Mucho queda todavía por hacer antes que resolver en absoluto ciertas cuestiones que en la materia pueden suscitarse; porque faltan datos que puedan servir de pruebas fehacientes: sin embargo, los pocos que existen, proporcionan alguna luz, solo para dar una idea general acerca de la materia.

Los géneros en que se desarrolló la Pintura antigua fueron: el histórico religioso, el histórico profano, el histórico alegórico, el de costumbres, el paisaje, y de exornación.

Pintura histórico-religiosa. La representación de las divinidades en que aquella sociedad creyó, no pudo dejar de ocupar el pincel de los artistas antiguos. La vida terrestre de los dioses daba pié á ello, y abría un vasto campo á la imaginación; no pudiendo ménos de llevar la preferencia los asuntos báquicos y las fiestas dionisiacas.

Con efecto, las sensaciones que hubo de causar el culto de Baco, debió producir en las artes plásticas obras de una grande inspiracion ya elevada, ya cómica hasta la ridiculez. Las circunstancias especiales de esta divinidad, expresion de la vida natural y física, contribuyó no poco á imprimir en el Arte un carácter dramático, y un movimiento patognómico cual á la Pintura conviene. El culto de Baco lleva, á diferencia del de las demás divinidades del paganismo, el carácter de una religion natural, manifestando el poder de la Naturaleza que triunfa del alma humana y la arranca de la tranquilidad que le inspira el conocimiento de sí mismo. El vino es el símbolo más perfecto de semejante poder, y por esto el culto de Baco ha sido considerado siempre como el culto de las orgías. El círculo de las imágenes dionisiacas forma por sí sólo un Olimpo especial, distinto del de la mansion del padre de los dioses, Júpiter; y representa esa vida natural con los efectos de su poder sobre el espíritu humano, concebido en diferentes grados, bajo formas más ó ménos nobles.

Fácilmente podrá comprenderse el número de asuntos que pudo proporcionar á la Pintura un culto como el de Baco, ya por el sinnúmero de ceremonias bulliciosas de aquellas fiestas, en las cuales el entusiasmo hasta el frenesí y la alegría sin límites reinaban quizá con exceso; así como por las vicisitudes de la vida maravillosa del dios, bien se le considere en su nacimiento, bien se le represente en los juegos de su niñez, bien se le siga en su alegre y bulliciosa adolescencia, en sus amorios con la graciosa Ariadna, en sus bodas magníficas y espléndidas celebradas en Naxos, en su descenso á los infiernos, bien celoso de su culto, capitaneando una tropa de sátiros y paniscos, muestre inflexible su ira contra los despreciadores y enemigos de su culto; bien guerrero atrevido alcance grandes triunfos en India.

Pintura histórico-profana. Conocidos los lazos que unieron el arte griego con la religion y la política, será facil hacerse car-

go de que la representacion de la vida pública debió ocupar en la imaginacion de los artistas un puesto nada secundario. Por otra parte, coincidiendo como coincidió el desarrollo de la Pintura con las guerras Pérsicas ó Médicas, debió en aquella sazón aparecer en ella una tendencia más marcada hácia la glorificacion de los hechos históricos, ya de épocas pasadas, ya de la contemporánea. Escritores de aquella edad han conservado la memoria de tales obras; así como puede uno hacerse cargo de su disposicion por algunas aun que pocas copias de aquellas pinturas hechas en época posterior. Una de las más importantes de entre estas copias es el mosaico de la casa llamada del Fauno en Pompeya, representando un combate entre griegos y persas, que en sentir de los eruditos, es la batalla de Arbelas ó la de Isso (mide met. 5'40 ancho, 2'80 alto: fué descubierto 1831: existe Mus. Nap.)

Pintura histórico-alegórica. La mitología griega que no tuvo rival cuando se trató de materializarlo todo, no pudo menos de ofrecer á la Pintura asuntos alegóricos, confundiéndoseles probablemente con los religiosos, supuesto que se confundieron en aquella sazón la Religion y la Poesía, siendo aquella, hija natural y legítima de la segunda.

Cuadros de costumbres. Varios ejemplos podrian citarse para hacer ver que la vida familiar tuvo entre los pintores antiguos varios intérpretes. La misma vida de los poetas y de filósofos quedó bajo el dominio de la Pintura: y como el hombre en todos tiempos así ha reído como ha llorado, ha tenido que sufrir de los poderosos y ha querido vengarse de ellos; y como el hombre siempre ha tenido pasiones que le han conducido á la ridiculez, ya como poderoso para dominar, ya como débil para burlar la dominacion exagerando su libertad individual; de aquí la caricatura, expresion gráfica de la sátira literaria. Las Pinturas existentes en las ruinas de Pompeya son muestra evidente de

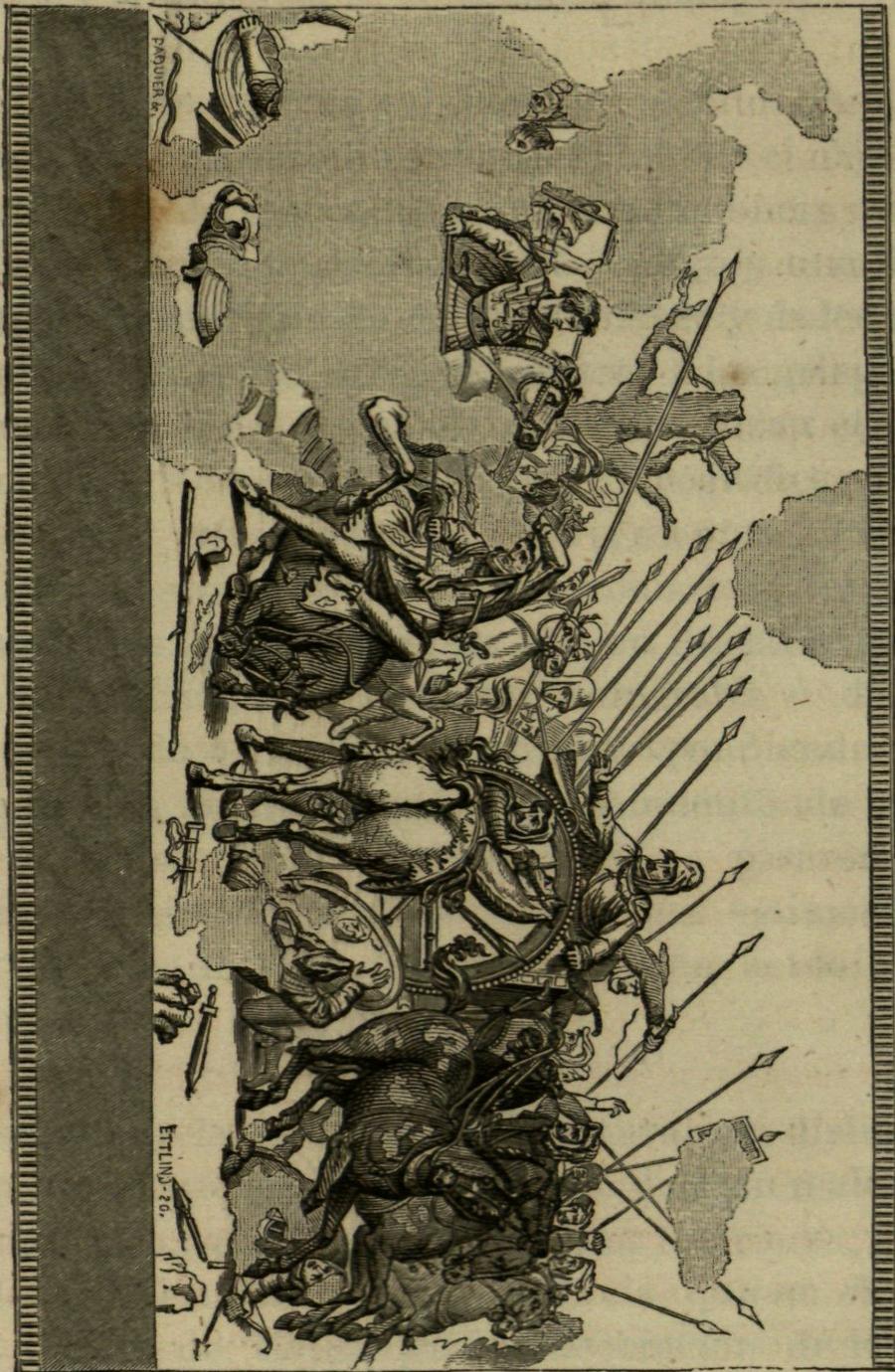


Fig. 2. Batalla de Issus. (Mosaico de Pompeya).

que en la Antigüedad se cultivó así el género de costumbres como la Caricatura, con el mismo abuso que en nuestros días; por que entre los antiguos como entre los modernos, existieron vicios, placeres y sinsabores, si no iguales, análogos.

Paisaje. El Arte antiguo exigió de los asuntos que trató una íntima relacion y una entera conformidad entre el objeto representado y su modo de representacion: circunstancia que imprimió en todas sus producciones un carácter fijo y una fisonomía clara y limpia. El sentimiento de vaga ilusion y dulce melancolía que el paisaje inspira, debió de parecer á los griegos que no podia formar un género especial; por cuya razon el paisaje le trataron más bien como una curiosidad topográfica, que con el sentimiento y la independencia convenientes. Presentaron pues algunas veces vistas de extensas comarcas, formando, si no esos panoramas á vista caballera que en nuestros tiempos se presentan, á lo ménos una verdadera corografía ó descripcion de los accidentes de un territorio; quizá respondiéndolo más á la utilidad de la vida práctica, que al sentimiento de la belleza. Como quiera que sea, estos cuadros quizá no pasaron de ser lo que los paisajes egipcios en mosaico, que tan estimados fueron en Roma, con la estimacion que nos merecen actualmente los paisajes pintados por los chinos.

En la Pintura de los detalles de la Naturaleza, distinguiéronse muy especialmente los antiguos; lo que da gran realce á la pintura antemática con que decoraron algunos interiores, tales como la citada de las thermas de Tito y de Livia, que en el siglo xvi inspiraron á Juan de Udina para la decoracion de las galerías del Vaticano.

PINTURA MODERNA.

Principiaba la Edad media, y la Pintura, como su hermana la Escultura, habia llegado al mayor grado de decadencia. Sin embargo, los inmediatos sucesores de Constantino y los poderosos del imperio, mandaron ejecutar pinturas para adorno de las Iglesias, de los palacios y de las habitaciones particulares, representando ofrendas, hechos de armas, cazas y otros análogos. Pero todas estas pinturas fueron rudas en cuanto á la idea, y groseras en cuanto á la forma. Era necesario un renacimiento; pero este no podia llevarse á cabo sino muy gradualmente: era menester para reconstruir el edificio, rehacer los cimientos conmovidos, y buscar los materiales que mayor solidez podian dar á la obra sobre la cual habia de estribar el monumento.

Distinguíase en el siglo VIII la pintura bizantina por un dibujo incorrecto y seco y por un modelado duro: y aunque se dejaba ver en aquellas figuras algun conocimiento anatómico, pero no sin bastante ignorancia en el modo de evitar el alarde; de tal manera, que las más de las veces la musculatura aparecia excesivamente marcada, hasta tal punto, que daba más bien razon de un cuerpo despellejado y momificado. Sin embargo, este alarde de anatomía parece que no se hacia intencionalmente, sino más bien por ignorancia de los medios materiales de ejecucion. Mejor inteligencia demostraron los bizantinos en la expresion de las fisonomias, si bien semejante expresion parecia como espasmódica. Los tipos que presentaron dieron bien poca idea de belleza. En la composicion manifestaron algun sentimiento respecto del contraste de líneas, de actitudes y de ademanes; pero no dieron muestra alguna de conocimientos concienzudos de Perspectiva, ni lineal, ni aérea. Casi todas las composiciones pictóricas hubieran podido traducirse al bajo relieve, tanto más cuan-

to que muchas de ellas apenas tuvieron indicado el lugar de la escena.

El lujo hizo introducir los fondos de oro, pintando encima del



Fig. 3. Sta. Inés: pintura del siglo VII. (Cripta de su basílica. Roma).

dorado que primero se daba; y este lujo no solo se echó de ver en el fondo sino tambien en los colores: así fué que tanto en las obras ó trabajos en grande escala como en los de iluminacion, cualquiera que fuese el colorido, el artista estaba seguro del buen éxito, por medio del brillo de los colores.

Los colores, si bien se dieron al temple, tuvieron bastante

cuerpo y empaste. Los contornos estaban muy determinada-
mente marcados: el pintor extendia el blanco que habia de ser-



Fig. 4. La Virgen: fresco del siglo IX. (Cripta de S. Clemente. Roma).

vir para la luz, sobre el fondo preparado, y aplicaba de la propia manera los distintos colores con alguna graduacion de tonos para dar razon de los distintos accidentes de la luz.

Los ropajes fueron adornados con toques de oro. En su disposicion y echado dieron muestra de un estilo particular debido sin duda á la holgura de los trajes orientales; presentando cierta grandiosidad, y una especie de magestad, especiales: debidas á

la observancia de una parte de los buenos principios que indudablemente los mosaicos hubieron de conservar por tradicion.



Fig. 5. La Asuncion: fresco del sig. ix. (Cripta de S. Clemente. Roma).

Pero tanto los lineamientos como los toques del colorido que los ropajes ofrecen, tienen cierta manera y cierta monotonía que fatigan la vista, y hacen parecer los contornos como arrastrados por una fuerza que hubiese obrado en una misma direccion sobre el conjunto, del mismo modo que obra en las telas que se sacan del lavadero en que han estado sumergidas.

Probablemente la cuestion de los iconoclastas hizo que el clero se arrogase el derecho de indicar la manera como debian componerse y representarse las imágenes religiosas; y la escuela bizantina fué la más fiel observante de estas prescripciones; habiendo llegado hasta nuestros dias este rigorismo, de lo cual es prueba la industria de Souzdal, la cual siempre reproduce las mismas composiciones y las mismas formas para la Iglesia cismática griega. Estas prescripciones del clero no solo se referian á

los trajes de Jesucristo, de la Virgen y de los santos, sino que se extendían al carácter del semblante, de los ademanes y de las actitudes. Una de estas prescripciones hubo de ser la de escribir en los cuadros y casi siempre en la parte superior de los mismos el nombre de los santos que se quisieron representar; colocando las letras ya en sentido natural ya en sentido verti-



Sta. Práxedes.

S. Pedro.

Sta. Pudenciana.

Fig. 6. (Catacumba Priscilla. Roma).

cal; costumbre que se observó hasta en los personajes no religiosos. De aquí se ha deducido que los bizantinos no reconocieron atributos para la caracterización de las imágenes, no empleándolos sino para indicar cada una de las gerarquias celestes, como la de los ángeles, de los arcángeles, de los apóstoles, de los obispos, de las vírgenes, etc.

Por otra parte la cuestión de los iconoclastas, ahuyentó de Bizancio á los artistas, los cuales fueron á refugiarse á Italia; pero el cultivo de la Pintura quedó del exclusivo dominio de los monjes, por la ignorancia de la época.

Hacia fines del siglo XI, hizose sentir un cambio notable. El Pontífice Gregorio VII, (1073-1085) quiso reformar las costumbres del clero: hizo la guerra al lujo que se habia introducido en el Santuario, y desterró de los monasterios el cultivo de las artes. El número de monjes artistas fué desde entonces reduciéndose, y aumentándose el de seglares. Secularizóse entonces la Pintura; pero sin dejar de ser religiosa hubo de adquirir mayor vida y mayor animacion, porque hubo de buscar un manantial de formas, que el misticismo y el recogimiento del alma del cenobita hubieran quizá llegado á rechazar y hasta á proscribir; y como dice un escritor contemporáneo, «la condenacion de la carne por la Iglesia hubiera acabado por romper el cincel en la mano del escultor y los pinceles en la del pintor.»

Las relaciones del imperio bizantino con los países de Occidente, especialmente con Italia, en cuya region los bizantinos conservaban algunas posesiones, no habian sido interrumpidas; así fué que el genio bizantino no dejó de sentirse en Occidente respecto de las artes del dibujo, aun en el siglo XI, apesar de sus diferencias con la Santa Sede. El establecimiento de los venecianos, de los pisanos y de los genoveses en el imperio griego consolidó dichas relaciones de comercio; y como objetos de este hubieron de considerarse las producciones artísticas bizantinas. Los religiosos y los sacerdotes latinos que acompañaron á los cruzados, y aun los que viajaron por el imperio griego, despues del establecimiento de la dinastía latina en Constantinopla (1204-1261), trajeron á Italia y demás países occidentales muchas imágenes y cuadros bizantinos. La mayor parte de estos cuadros fueron imágenes de la Sta. Vírgen, muchos de los cuales se suponen obra del evangelista S. Lucas, cuando en todo caso lo fueron de Lucas el santo, monje florentino que fué pintor, y floreció en el siglo IX.

Déjase comprender muy bien que los artistas bizantinos que se establecieron en Italia, no llevando como no llevaron consigo grandes elementos de perfeccion del arte plástico, no podian

conservar por mucho tiempo el estilo primitivo: y esta alteracion hubo de ser notable, tanto más cuanto que semejante estilo pasó á manos de discípulos, que eran italianos y respondian á nuevas necesidades.

Para dar á conocer la transformacion que hubo de sufrir el estilo bizantino en manos de artistas italianos, y el modo como fué formándose un estilo nuevo, preludeo del renacimiento del siglo xvi, seria indispensable tener cuando ménos una idea de obras de distinto género ejecutadas en aquella época; pero lo que existe en Italia correspondiente á los siglos xi y xii se encuentra en el dia en tal estado de deterioro, ya por la accion del tiempo, ya por atrevidas restauraciones, que nada ó casi nada puede sacarse en claro. Por otra parte, el Arte en Italia al estudiar los modelos bizantinos hubo de sentir la necesidad de libertarse de la inmovilidad bizantina; y así fué que poco á poco se añadió á la fidelidad de los tipos y emblemas generales de las gerarquías, un movimiento más acentuado y mayor animacion, y hasta accesorios más ó ménos variados. He aquí el primer paso que se dió hácia la libertad de la representacion, ó lo que es lo mismo, hácia el renacimiento de las artes.

La Pintura sacudió quizá antes que la Escultura el yugo bizantino; de manera que á mediados del siglo xii se encuentran ya muestras de acentuada y variada expresion, y hasta de representacion muy intencionada de la localidad. Sin embargo, en esta época se reprodujeron muchísimo las composiciones pictóricas á causa de que los pintores no acudian para la produccion á la fecundidad de su genio, ni tenian escrúpulo en reproducir exactamente sus obras ó en copiarse á sí mismos, mientras que los aficionados tampoco tenian escrúpulo en adquirir reproducciones: al pintor se le pedia un cuadro, y enviaba una copia del original que se quedaba para copiarle ó reproducirle: los aficionados pedian una obra de tal ó cual asunto, y el pintor, sobre el original de su repertorio, pintaba ya no por sentimiento de arte sino por tarea de oficio. Por otra parte la piedad

pudo mucho respecto de esa costumbre, á causa de la gran devocion que se tenia á los cuadros y á las imágenes venidas de Oriente, de las cuales se pedian copias, cuando no podian adquirirse originales.

Semejante costumbre fué sucesivamente perdiéndose desde fines del siglo XII; y principiáronse á vender cuadros ya no por copia segun determinado modelo, sino originales ideados y ejecutados á propósito, dejando de ejercerse la Pintura por oficio.

Lo que necesitó entonces este arte fué un manantial de bellas formas y una educacion del sentimiento para apreciarlas; en una palabra, buenos contornos. ¿Qué pudo hacerse, qué se hizo para alcanzar este objeto?

Así como el arte plástico de imitacion llegó en la época antigua á su apogeo dando á las formas del cuerpo humano todo lo que en cierta manera negó á la expresion; durante la Edad media dió á la expresion todo lo que no supo ó no necesitó dar á las formas del cuerpo. El sentimiento cristiano exigia el desarrollo del carácter individual, mas no rechazaba la armonía de las formas, porque hubo de conocerse que era necesaria la union de ambos elementos para obtener la mayor perfeccion posible del dibujo.

No debió Italia olvidar sus propios recursos; pero en los esfuerzos que hizo por restaurar las artes plásticas de imitacion, necesitó una guía, un preceptor. Una y otro no pudieron hallarse más que en la misma Grecia antigua, aquella Grecia, que al decir de un escritor de nuestros tiempos, si no inventó el Arte inventó la Belleza.

Los pisanos habian regresado del Peloponeso (sig. XIII), y extendiendo por Toscana el conocimiento de algunos fragmentos sacados de las ruinas de aquel país y aun del continente helénico, dieron la señal de la restauracion del dibujo; y principió el estudio del antiguo, buscándose afanosamente cuanto podia fomentarle, no tanto para imitarle, cuanto para buscar la razon de la verdad.

Seria injusticia no tener en cuenta la influencia que el estudio de las obras escultóricas de la Antigüedad pudo tener en el adelanto y progreso no solo de la Escultura, como queda indicado en la historia de este arte, sino tambien de la Pintura. En aquella época fué todo lo que pudo hacerse, porque el estudio del desnudo se hubiera mirado como una falta de decoro, y el de la anatomía, como una profanacion.

Al principiarse el siglo XIII se hallaban reunidos suficientes elementos para la restauracion de la Pintura dentro del espíritu de la época. Varios pintores existieron de los cuales no se conocen los nombres. Despues de Andrés Ricco pintor neo-griego, ó cuando ménos de origen bizantino, que ejerció en Italia bastante influencia y murió en Candía en 1105; despues de Guido y de Petrolino del mismo origen y contemporáneos suyos, que pintaron en Pisa; florecieron Barnaba, quizá toscano, y los Bizzamano, tio y sobrino, ofreciendo el primero gran fecundidad de ingenio, más esmerada ejecucion, y más criterio en la caracterizacion, si bien se encuentra todavía en sus obras el trazo negro del contorno, circunstancia que neutraliza todo efecto. Cuadro tiene Bizzamano, tio, en el cual está ensayada la representacion del espectáculo de la Naturaleza, pues se ven algunos árboles y arbustos que se destacan sobre un cielo luminoso.

Desde los últimos años del siglo XII, cuando los pintores ya no se limitaron á reproducir sus obras, y no pintaron cuadros segun determinado modelo, sino originales segun el genio individual, construyéronse trípticos con asuntos tomados de la historia sagrada, ejecutados cuidadosa y esmeradamente sobre fondo dorado; con lo que se dió principio á los cuadros *Adoraciones* por voto de determinados particulares. Además continuóse la ilustracion de códices, trillando de este modo el camino de la Pintura histórica. Se sabia dar importancia á las composiciones y algun movimiento á las figuras; aunque eran escasísimos los conocimientos perspectivos.

Los fragmentos de esculturas antiguas importados en Italia

por los pisanos que regresaron del Peloponeso completaron la época preparatoria de la verdadera restauracion de la Pintura, como la completaron para la de la Escultura; porque seria desconocer la índole de estas dos artes, negar la influencia que las formas escultóricas pueden ejercer en las pictóricas, como realizacion que aquellas son de las formas naturales, é ilusion de ellas que son las segundas.

En semejante estado las cosas, la Pintura no podia ménos de buscar un estilo especial que ofreciese toda la espontaneidad del genio y modos de ejecucion conformes con ella; en una palabra, no podian hacerse esperar las Escuelas.

ESCUELAS DE PINTURA

DURANTE LA EDAD MEDIA.

Escuela Sienesa.

Muy bien puede ser su fundador Giunta de Pisa que floreció desde 1210 á 1236. Este pintor, despues de haber observado con ojo inteligente las obras de los bizantinos, se consideró capáz de aventajarlos, y encendió la primera luz que respecto de la Pintura habia de brillar en Europa. Contemporáneos suyos, si no sus colaboradores, fueron Bonamico, Parabuoi, Diotisalvi y Duccio.

Hasta entonces los cuadros habian sido de pequeñas dimensiones. Los pintores á fuerza de repetir asuntos, ya no de copiar cuadros como en el siglo anterior se habia hecho, dieron pasos más agigantados hácia el perfeccionamiento del arte pictórico. Las composiciones complicadas solo se habian emprendido para la ilustracion de códices; pero ya en la época á que hemos llegado se presentaron en cuadros decorativos. Taffi (¿1213-1294) introdujo en Italia la costumbre de pintar cajas de novia (*Cassoni*), decorándolas con asuntos históricos; cuadros que con el tiempo fueron reduciendo sus dimensiones. El mismo pintor fué

el que introdujo en los cuadros religiosos, ángeles tocando el violín. Margheritone de Arezzo (flor. en la 2.^a mitad siglo XIII) inauguró el género del retrato.

Contemporáneo de este artista fué Cimabué (Juan Guatieri 1240-1310), el cual tuvo mayor atrevimiento que sus predecesores, pintando frescos de grandes dimensiones.

Grandes cuestiones se han promovido acerca de la consideración de *Restaurador de la Pintura* que muy comunmente ha merecido Cimabué. Discípulo este de Giunta de Pisa, que pintó en Asís en 1230, pudo conocer pinturas de Guido de Siena, de Buenaventura de Berlinghieri de Luca, (1235), de Nicolás de la Masnada de San Giorgio, que pintó en Ferrara en 1240, de Buenaventura de Ursone (1248), y los retratos hechos por Tullio de Perugia; y por último no pudo dejar de conocer los fragmentos de esculturas griegas que los pisanos habían traído del Peloponeso. Sin embargo, esto no le quita á Cimabué la gloria de haber aventajado á sus predecesores, alcanzando originalidad en la composición, nuevas actitudes y nuevo modo de disponer las figuras, circunstancias que no pudo aprender ni de los maestros bizantinos, ni de Giunta de Pisa, ni de sus inmediatos predecesores. Sobre todo su gloria está unida á la de uno de sus discípulos, en quien supo hallar cualidades especiales para la Pintura, sacándole de la humilde esfera en que había nacido.

Este discípulo fué Giotto (Angel de Bondone-1296-1376). Era un muchacho que guardaba cabras; y dibujándolas en el suelo le encontró Cimabué, reconociendo en él talento y genio para la Pintura. A Giotto se debe el gran desarrollo que tuvo este arte en el siglo XIV. Los cuadros que pintó en Asís son obras maestras llenas de nobleza y de ingenuidad, habiéndole ganado el título de *discípulo de la Naturaleza*.

Hasta Giotto la falta de conocimientos necesarios para la caracterización había obligado á los pintores á que en las figuras que representaban suplieran la expresión, que no sabían darles, con letreros que á manera de filacterias, salían de la boca de tales

figuras: pero perdióse esta práctica luego que se introdujo el estilo de Giotto; lo cual no deja de indicar cuanto este artista se



Fig. 7. El Gólgota. (obra de Giotto).

apartó de sus predecesores y cuanto estudió en la Naturaleza. Sencillo en el dibujo, y precisando las formas lo presentó todo con suma naturalidad; habiendo sabido variar las fisonomías con extraordinaria fecundidad, y no excusando ningun escorzo así respecto de los ademanes como de las actitudes. Verdad es que no fué el colorido en lo que alcanzó grande adelanto; mas no presentó ya las tintas crudas y negruzcas de los maestros bizantinos, sino un colorido más verdadero con toques más vigorosos y variados. Llegó á empastar los colores; habiendo alcanzado con la práctica de la miniatura una ejecución muy detenida que por largo tiempo fué la de sus discípulos.

Puccio Capanna, aquel de ellos que obtuvo algun adelanto en el colorido, con haber sabido dar mayor pastosidad y jugo á las tintas, fué muy relamido en las carnaciones; circunstancia que distinguió á todos los pintores de esta época; habiéndose abusado de este modo de ejecución tan afectadamente, que hace sentir pena y fatiga por lo trabajosa, al contemplar aquellas obras.

He aquí la primera Escuela de Pintura que tuvo Italia, y que

puede decirse que fué á constituir la florentina, ó á lo ménos á realzar la que en Florencia pudo haberse inaugurado.

Escuela florentina.

No creo fuera de razon considerar á Barnaba y á los Bizzamano, no ménos que á Ventura de Bolonia como precursores ya que no como fundadores, de esta Escuela: pero es menester confesar que solo puede considerarse inaugurada con Cimabue y Giotto: y si el primero merece el título de fundador, cábele al segundo la gloria de haber sido el jefe de la restauracion de la Pintura moderna.

A fines del siglo XIII la Pintura adquirió en Florencia un notable desarrollo, sobre todo respecto de la Pintura histórica. Uno de los manantiales de este género de Pintura fué el Poema de Dante, *La divina Comedia*. Giotto fué el primero que se inspiró en esta poesía teológica; y hasta parece que este pintor pudo recibir instrucciones del mismo Dante (1265-1321) á quien pudo conocer. Pero no habia entonces bastante correccion en el dibujo; se hacia notar la falta de conocimientos perspectivos: era sin embargo razonado el plegado de los ropajes; y ya no se tenia reparo en presentar ciertas partes del cuerpo, de las cuales hasta entonces se habia prescindido, generalizándose la costumbre de representar figuras de cuerpo entero.

Sucesor de Giotto, y uno de los más fieles observantes del estilo de este pintor, fué Buffalmaco discípulo de Taffi. Siguiéronle en esta tarea Spinello Aretino, Tadeo Gaddi, discípulo del mismo Giotto, Nicolás de Pietro, Lorenzo Camaldolese, discípulo de Gaddi y Orcagna (Andrés de Cione) que sobresalió en el retrato. Los últimos que siguieron estrictamente el estilo de Giotto fueron Masolino de Panicale, Memmi (Simon de Martino), Angel Pucci, Gerardo Starnina, y Dello.

En el siglo XV verificóse un gran cambio tanto en el fondo como en la forma de la Pintura; y sin embargo no fué más que una consecuencia de los principios sentados por Giotto. Brune-

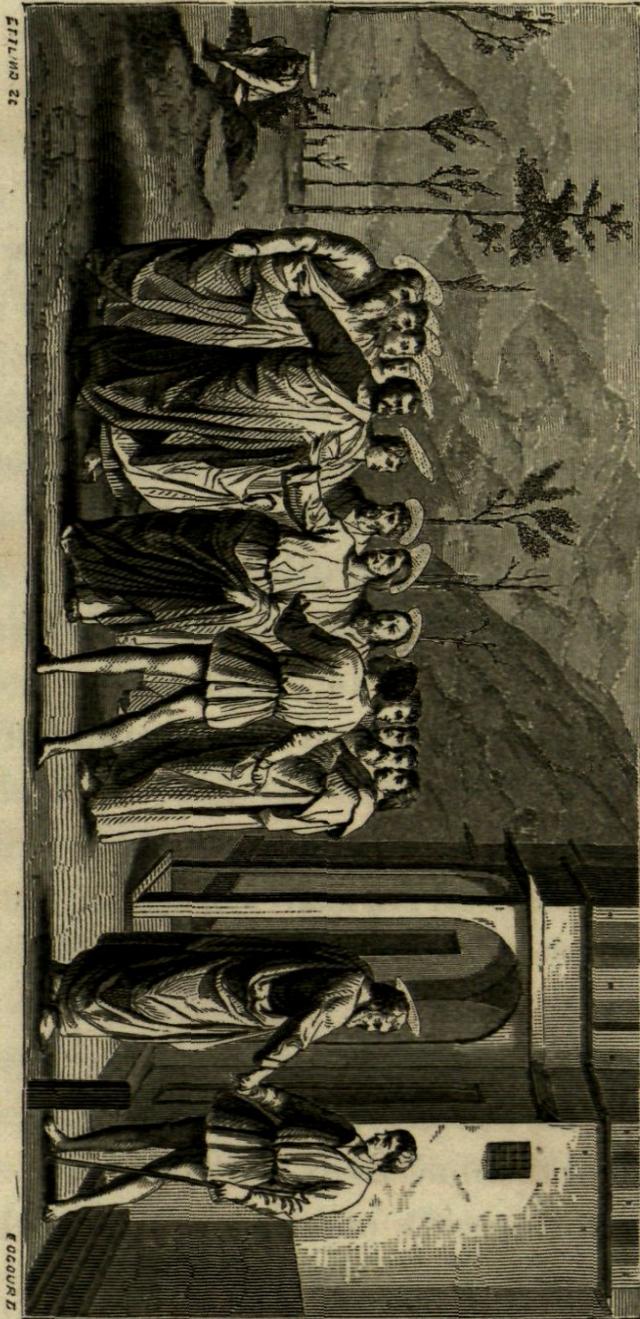


Fig. 8. Vocacion de San Pedro y San Andrés (Obra de Masaccio.—Florencia.)

lleschi, el arquitecto (1372-1444), sacó de mantillas la Perspectiva, y Pablo Uccello (1389-1472) la divulgó. Para unificar todos los elementos de adelanto que existian solo faltaba un genio: este fué Masaccio.

Masaccio (Tomás Guidi) natural de San Giovanni, en el condado florentino (1401—1443) fué el que abrió el camino al estilo moderno. Vassari dice, que las obras de pintura anteriores á Masaccio fueron pintadas, y que las de este fueron la verdad y la Naturaleza representadas. No es fácil juzgar con entero conocimiento acerca de la exactitud del aserto de Vassari, porque las obras de Masaccio son muy raras. Fuerza es sin embargo decir que las pinturas que dejó este maestro en el convento del Cármen de Florencia, milagrosamente salvadas del incendio que destruyó todo el edificio, fueron la escuela de todos los Pintores de la baja Italia.

Masaccio fué el primero que supo dar vida á las figuras y verdad al desnudo: conoció perfectamente el claroscuro y las demás circuntancias del colorido: y aunque discípulo de Masolino de Panicale, puede decirse que estudió más en las obras escultóricas de Donatello, habiendo aprendido de Ghiberti la Perspectiva. Él dió á la Pintura formas más precisas y correctas, actitudes que estuvieron en armonía con los caractéres de los personajes, así como con su situacion; presentó grupos que con las buenas relaciones que guardaron entre sí, concurren al buen efecto del conjunto: puso el lugar de la escena en perspectiva correcta; armonizó el colorido de las carnaciones, el de los ropajes y de los accesorios, resultando de aquí un efecto que no fatiga la vista ni turba el espíritu: y por último supo expresar los sentimientos interiores sin exageracion de ninguna clase.

Secundó á Masaccio en semejantes tareas Felipe Lippi (1412-1469) con los estudios que hizo sobre el natural; de modo que desde entonces solo se buscó en la Naturaleza lo que hasta allí se habia buscado de segunda mano, digámoslo así, en los fragmentos de Escultura antigua.

Solo faltaba unir á tales estudios el conocimiento de la estructura del cuerpo humano, tanto respecto de la armadura que le sostiene (Osteología) como de los músculos que la cubren (Miología), y como de las apariencias que de esta union y de los distintos movimientos resultan; en una palabra, faltaba el conocimiento de la Anatomía artística. Semejante estudio le recomendó Leonardo de Vinci (1452-1519) dando á conocer su importancia en todas las artes del dibujo.

Escuela Paduana.

Durante este tiempo la Italia del norte tuvo algunos pintores distinguidos. El primer pintor de la escuela paduana fué Francisco Squarcione (1394-1474) el cual trajo de Grecia una colección de esculturas antiguas sobre las cuales fundó la base de su enseñanza.



Fig. 9. Obra de Melozzo de Forli.
 (cúpula de San Pedro. Roma.)

ción de esculturas antiguas sobre las cuales fundó la base de su enseñanza.

De esta escuela salieron Melozzo de Forli, Andres Mantegna, Antonello de Messina, Juan Bellini, y otros; y todos ellos divulgando por la Lombardia y el Véneto sus principios, sentaron los cimientos de una infinidad de escuelas en el continente italiano. Su tendencia fué el vigor y la fuerza del colorido; nada tiene pues de extraño que de ella saliesen las principales escuelas coloristas de Italia, y que en ella, primero que en el resto del país, se desarrollase el procedimiento

que más podía favorecer semejante tendencia, el procedimien-

to al oleo, importado de la baja Alemania por Antonello de Messina, y misteriosamente empleado por Domingo de Venecia y por Andrés del Castagno.

Melozzo de Forli (1440-1492) fué el más atrevido en los escorzos; atrevimiento que indudablemente debió al estudio de la Perspectiva; así es que presentó en los techos y soffitos y en las bóvedas, figuras vistas de abajo arriba: circunstancia que proporcionó al Arte un adelanto, pero sobrado susceptible de abusos que podian colocarle en el borde de un precipicio.

Mantegna (1431-1506) dió importancia á la historia profana, pintando asuntos tomados de ella, y expresando con energía los sentimientos. Pintó bandejas, y grabó algunos de tales asuntos.

Juan Bellini fué el primero que trató asuntos mitológicos; y cuando por su mérito no fuese célebre, lo seria por haber sido maestro de Ticiano.

Escuela ombria.

Mientras Florencia y Padua preludiaban las escuelas que en el siglo xvi habian de figurar en Italia, Fra Angélico de Fiesole, alumno de la florentina, contra las tendencias realistas de la época, se atrevió á conservar con buen resultado, ciertas tradiciones ascéticas de los maestros que le precedieron. Probablemente Nicolás Alunno se inspiró de sus obras para fundar la escuela Ombria, que no tenemos inconveniente en calificarla de escuela, supuesto que los pintores de este país, siguiendo el estilo ascético de dichos maestros, presentaron una tendencia especial que contrastó con la que manifestaron las demás escuelas de Italia.

Pero si puede considerarse á Nicolas Alunno de Foligno (flor. 1492) como fundador de esta escuela, Pedro Vanucci, conocido por Perugino (1446-1524), fué la expresion más clara de las aspiraciones de ella. Nacido en Citta-delle-Pieve en la Ombria, fué discípulo de Alunno y de Pietro de la Francesca; habiendo estudiado algun tiempo en Florencia con Andrés del Verrocchio. Hacia los cuarenta años de su edad se estableció en

Perusa, y pronto llegó á reemplazar á su maestro Alunno en la jefatura de la escuela Ombría; si bien procurando mitigar

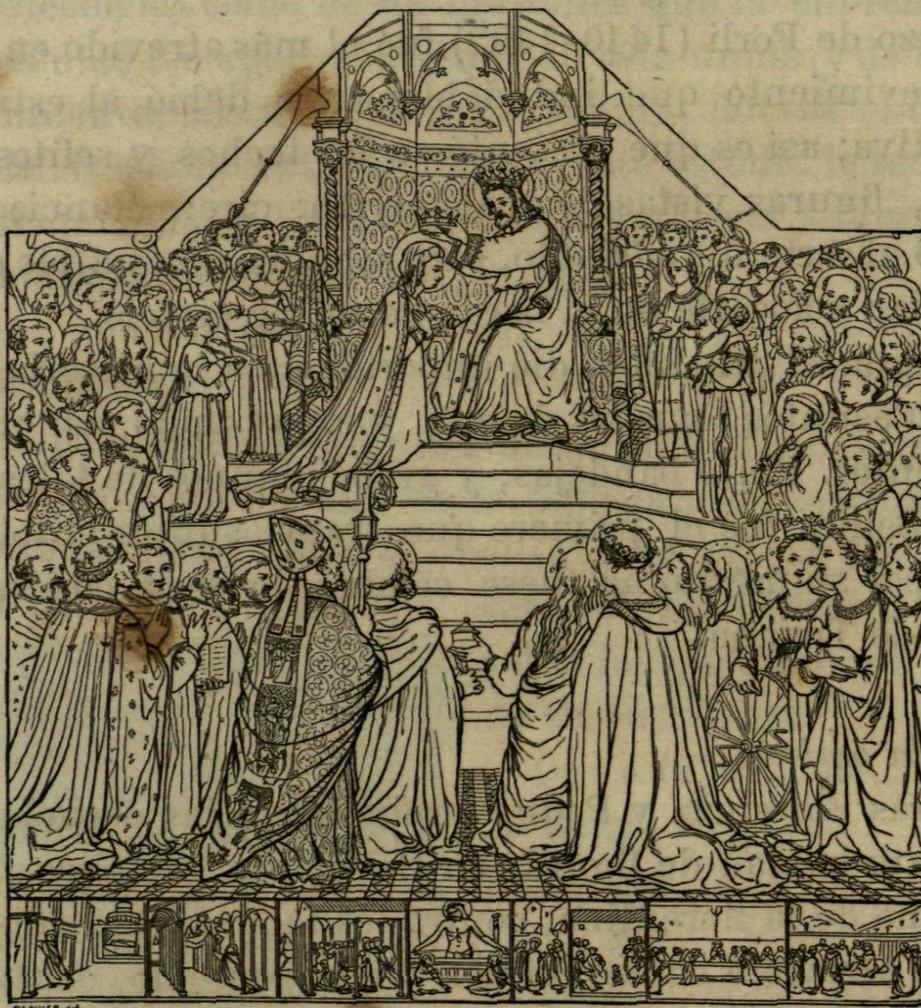


Fig. 10. Obra de Fra Angélico. (Mus. del Louvre. París.)

un tanto el ascetismo ombrío con un realismo racional y entendido, influido por los principios de la escuela florentina en que se inspiró; lo cual no impidió que una grande exaltacion religiosa caracterizase sus obras. Repróchasele la reproduccion frecuente de determinadas expresiones, actitudes y movimientos; pero esto no le quita el mérito de haber sido propio y verdadero en su produccion. Fueron discípulos suyos Pinturricchio, Juan lo Spagna y Rafael Santi.

Como acaba de verse, un extraordinario caudal de ideas reunió el Arte durante el siglo xv, dando importancia á determi-

nados géneros de Pintura; debiendo contarse á más del histó-



Fig. 11. La Fé. Jesucristo. La Justicia.
(Obra de Perugino.—Roma.)

rico-religioso, del histórico profano, del mitológico y del retrato, que dejamos indicados en la narracion histórica que acaba de hacerse, el de la alegoría-mitológica que con buen éxito trató Sandro Boticelli, discípulo de Lippi (1432-1515); el de los interiores, representados con gran verdad por Alejo Baldovinetti (1425-1499) merced á los estudios perspectivos que hizo bajo la direccion de su maestro Pablo Uccello. Los géneros de las costumbres, del paisaje y de los detalles de la Naturaleza eran los que á la sazón no habian tenido fiel intérprete.

En semejante estado de cosas, anuncióse la época del Renacimiento, y con ella la de las escuelas con estilo especial de carácter determinado, y que desde Florencia, Venecia y la Ombría, se reprodujeron en Italia, apareciendo con distintos caracteres por la influencia de los climas y de las costumbres, en

Alemania, en España y en Francia, para formar la base de los estudios pictóricos de las sucesivas edades.

Antes de ocuparnos de estas escuelas, creemos oportuno y aun necesario dar alguna noticia de los medios más materiales de la producción pictórica durante la época que acabamos de historiar; á fin de completar el conocimiento de todos los que la Edad media legó á la del Renacimiento, su inmediata sucesora.

La tradición nos ha conservado la manera de pintar que Italia recibió de los bizantinos, y los procedimientos que al principio se emplearon. Mezclábanse los colores con huevo y con cera; y en determinadas épocas se empleó la yema del huevo para las tintas más calientes; no cabiendo poner en duda la eficacia de este medio. Dícese que se usó también la leche de higuera; sin embargo Montabert, que se ha ocupado mucho de este punto, lo pone en duda, pues dice que esta práctica no seduce de los análisis químicos. La cera parece que sirvió como de barniz para fijar y dar brillo al color; disminuyéndose la dosis de este material en el siglo xiv. Pero jamás se han encontrado partes oleinas mezcladas con el color, á lo ménos en Italia, sino cierta especie de aceite esencial indispensable para mantener líquida la cera: y sin embargo el uso de ciertas resinas ó gomas que con el tiempo se mezclaron con los colores, hizo creer que algunas pinturas de Colá Antonio del Fiore (flor. 1352) de Nápoles, estaban ejecutadas por el procedimiento al óleo: pero todas las pruebas están contra esta opinión; al paso que apenas se tiene noticia de dicho pintor, no siendo muy conocido ni por sí, ni por su yerno Solario, ni por ninguno de sus discípulos, que todos pintaron al temple.

La pintura al fresco vino usándose sin interrupción, probablemente desde los primitivos años de la Edad media, así como el mosaico fué abandonándose sucesivamente.

Ningun procedimiento completó mejor los adelantos hechos en la parte más material de la producción pictórica durante la

Edad media, que el procedimiento al óleo, por el fácil empaste de los colores, por el vigor que á estos les imprime, por la permanencia de la entonacion, y por prestarse fácilmente á los retoques y velaturas. El dudoso origen de este procedimiento obliga á detenernos un tanto sobre su introduccion en la Pintura.

Varias conjeturas existen acerca del primero que empleó dicho procedimiento; deduciéndose de ellas, que en el último tercio del siglo xiv, cuando vivia Barnaba de Mutina ó Módena, se hicieron varios ensayos sobre el modo de emplear los colores. ¿Quién sabe si de ellos pudo deducirse algo ventajoso para la Pintura ó alguna ventaja de las que no tardó en gozar con la propagacion de la pintura al óleo? Parece que en el archivo de Gante existe un pergamino con una descripcion de este procedimiento, que prueba que era conocida en aquella ciudad en 1328, en Tournay en 1351, en Lille en 1383, en París en 1391; y que los hermanos Van Eyek por consiguiente, solo tienen el mérito de haberle empleado por primera vez para las grandes composiciones con que habian de adornarse las casas consistoriales de Gante en 1422, siendo Juan aquel de ellos que tuvo la idea. Este procedimiento le divulgó por Italia Antonio de Mesina; se lo apropió como invento Domingo de Venecia (1420-1476), y de este lo tomó Andrés del Castagno (1403-1477), asesinándole, despues de haberle arrancado lo que le pareció un secreto del Arte.

El procedimiento al óleo fué uno de los legados que hizo la Edad media á la moderna para dar á la Pintura el más vigoroso impulso.

Casi todos los cuadros del siglo xii están pintados sobre tabla, con ligerísimas excepciones, como fueron los de Barnaba, que estaban pintados sobre lienzo pegado en tabla de serbal unas veces, y otras de pino ó roble. Los cuadros del siglo xiii casi todos están pintados sobre una superficie de esta última especie:

siendo el lienzo, blanco y sumamente fino. En los siglos XIV y XV se usó más el pintar inmediatamente sobre la tabla, lo cual no hace suponer que se desterrase del todo el lienzo: todos los cuadros que se conocen de Guido de Siena están pintados sobre tabla; y poco pintó sobre lienzo pegado en ella Cimabué. Margheritone de Arezzo quizá fué el primero que pintó en cobre.

En el siglo XII los fondos de los cuadros fueron casi todos de oro. Exceptúense algunas composiciones de Bizzamano tio, y de algun otro autor griego. Cimabué usó indistintamente fondos de oro ó pintados. La primitiva escuela veneciana de que hemos hablado como rama principal de la paduana, tiene fondos representando edificios. En los siglos siguientes fueron sucesivamente introduciéndose los fondos dorados con muestra, la cual se obtenía por medio de hierros parecidos á los que en el dia usan los encuadernadores. Estas muestras, en las cuales aparecian ramajes, combinaciones adamascadas, aves, etc, etc, al par del mérito que pudieron tener como exornacion fueron datos para reconocer á algunos autores, ya que muchos de estos empleaban constantemente unos mismos hierros.

En el siglo XII no se pintaron cuadros de grandes dimensiones, sino solo de caballete, de modo que todos los que se conocen apenas llegan á un metro en sus lados mayores. Solo más adelante fueron tomando extension, á medida que fué ensanchándose el círculo de los asuntos, y la educacion artística del pintor.

ESCUELA DE PINTURA

EN LA ÉPOCA DEL RENACIMIENTO.

Al terminar el siglo XV la Pintura estaba dotada de todos los elementos morales y materiales para alcanzar un período de gloria. Conocimientos históricos y filosóficos, la Anatomía y la Perspectiva en todo su vigor, y un procedimiento como el

oleo, capaz de desarrollar el colorido con todos sus atractivos: por último el protectorado del papa Leon X vino á dar al Arte grande estímulo: no sin razon se ha dado al siglo XVI el nombre de este pontífice, como se dió en la antigüa Grecia el del arconte Pericles al V ant. J. C.

Todos estos elementos, mereciendo más ó ménos privilegiadamente la atencion de las distintas individualidades pictóricas, fueron lo que multiplicó el número de escuelas que hubo en Europa; correspondiendo á las distintas nacionalidades que á la sazón más influyentes eran en la marcha de la civilizacion; aunque solo por razon de diferencias inherentes á los distintos climas y á las distintas creencias, no por una clasificacion etnográfica política. Donde se levantó un elemento con potencia bastante para absorber el efecto de los demás, allí se erigió un centro especial que atrajo hácia sí ideas y sentimientos: por esto mientras en Italia se cuenta un número de escuelas nada reducido, en Alemania, en España y en Francia apenas se encuentran más que ramificaciones de esa fuerza motriz del génio artístico, que respecto de las artes plásticas se estableció en Italia en el siglo XVI. Pero como aun las mismas escuelas italianas no aparecieron sino sucediendo correlativamente las unas á las otras; por esto la cuestion está tanto en conocer el número y carácter de las más importantes, como la geneología de ellas ó las influencias que puedan haber ejercido las unas en las otras: en una palabra, lo que podremos llamar la *Tecnogonia*, el génesis del arte pictórico moderno.

ESCUELAS ITALIANAS.

Son las principales en la época del Renacimiento, la Florentina, la Romana, la Veneciana, la Parmesana, la Bolonesa, la Napolitana y la Milanese; bien que la última así como algunas otras del continente italiano como la Genovesa y la Cremonesa, nunca han tenido la importancia ni la influencia que las indicadas anteriormente.

Escuela florentina.

Las relaciones que los toscanos tuvieron durante la Edad media con los pueblos más adelantados, los hizo sesudos é ilustrados. Entregados á la Agricultura y al estudio de las ciencias, llevaron al cultivo de las artes la reflexion á que estaban acostumbrados. Se dedicaron muy especialmente al dibujo como medio indispensable para presentar con exactitud las formas y dar á conocer los sentimientos interiores; y esta parte fundamental del arte pictórico llegó en manos de todos los maestros de esta escuela á un punto de perfeccion, que constituyó el carácter distintivo de ella. De aquí la verdad de los ademanes y de las actitudes y la viveza de la expresion que se admira en las figuras. El docto y correcto dibujo de esta escuela ha prestado interés á muchos asuntos, y claridad á muchas composiciones.

No podia esta escuela dejar de sobresalir en el Dibujo. Los Médicis ofreciendo al pueblo florentino ricas colecciones de modelos antiguos, hubieron de fomentar el gusto por la simplicidad en la composicion, por esa simplicidad de la Escultura tan recomendable en las obras de los griegos antiguos. Y aunque el estudio de estas obras no pudo desarrollar en la escuela florentina la complicacion de situaciones que la Pintura puede admitir, al paso que no pudo hacer saborear las bellezas del colorido, sin embargo, uno de los más aventajados jefes de esta escuela no dejó de recomendar este elemento pictórico, como recomendó muy especialmente el estudio de la Anatomía artística.

Este jefe fué Leonardo de Vinci (1452-1519) que como queda dicho, fué una de estas naturalezas privilegiadas que reunen aptitud para todo. Aventajó á su maestro Verrocchio así como á todos los artistas contemporáneos suyos; habiendo sabido levantarse á una esfera muy distinguida entre los sabios; la Geometria, la Perspectiva, la Física, la Química, y la Anatomía le fueron muy familiares. Fué ingeniero, arquitecto, escultor, pintor, músico y poeta; y aunque solo consagró á la Pintura una parte

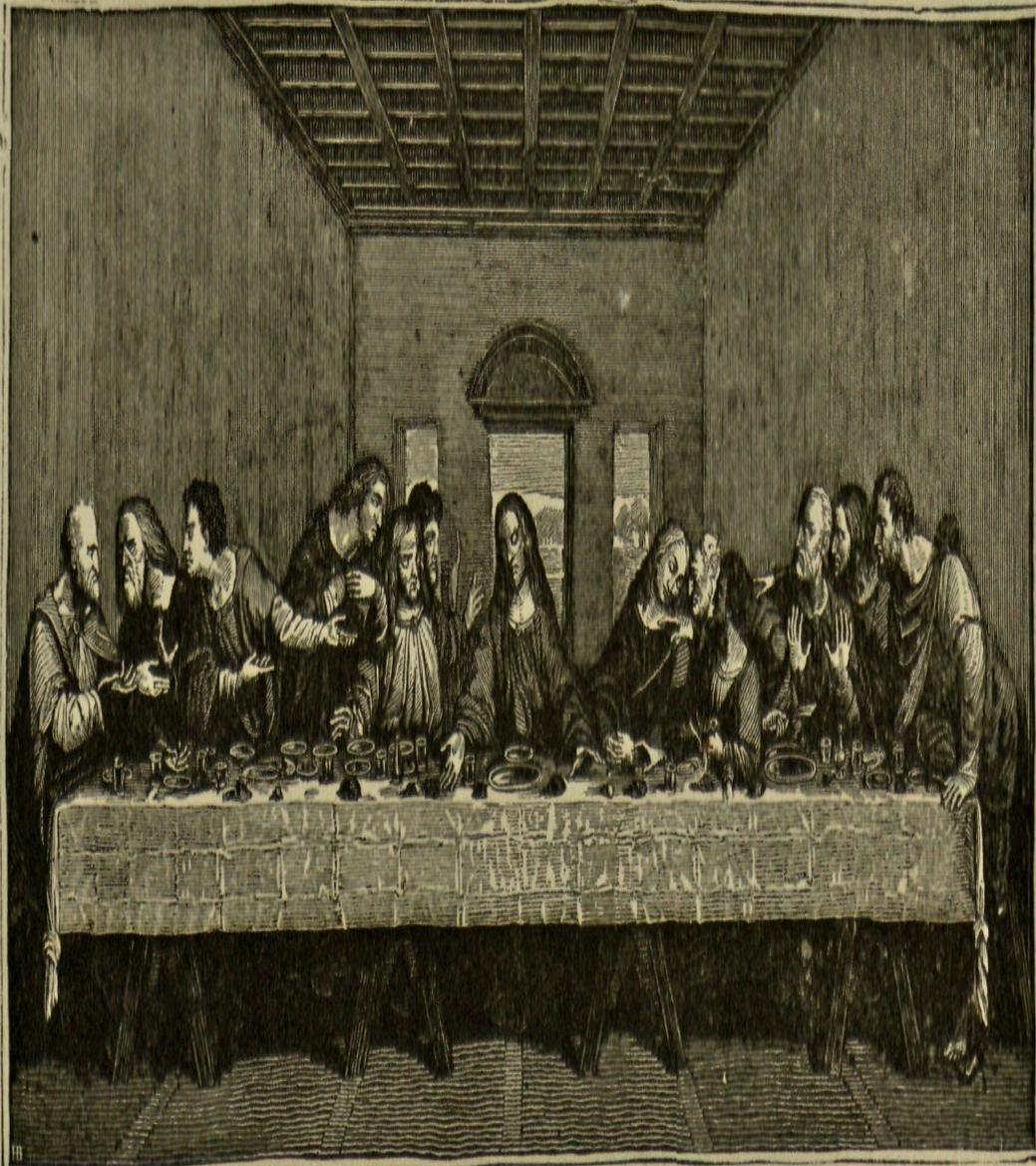


Fig. 12. La cena del Señor, (obra de Leonardo de Vinci. Milan.)

de su vida, sin embargo este arte le fué deudor de su completa



Fig. 13. La virgen de las rocas. (Mus. de Paris).

independencia. Partiendo como los demás artistas del siglo xv, de la concepcion característica y realista de la vida, hizo al Arte todopoderoso, así respecto de la forma como de la idea. Los discípulos que dejó, acreditaron muchos de sus principios. Oyeron sus teorías entre otros, Bernardino Luini, Andrés Salaino, Beltraffio, Marco de Ognone, Melzi, César de Sesto, Gaudencio Ferrari, el Sodoma (Juan Antonio Razzi) y Caroto.

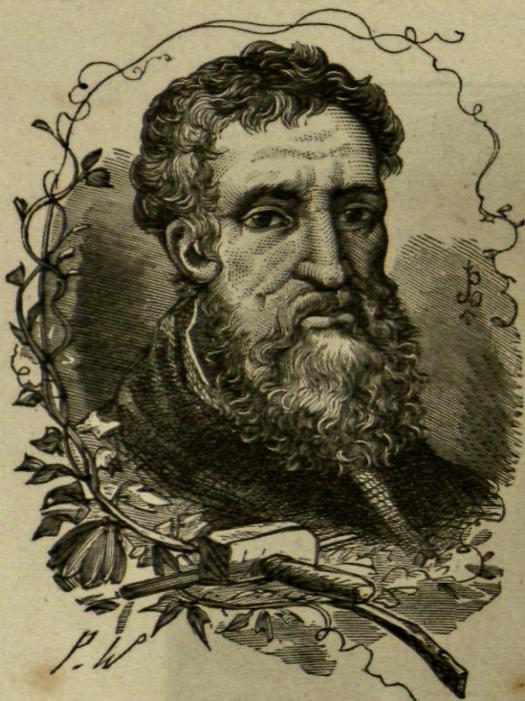


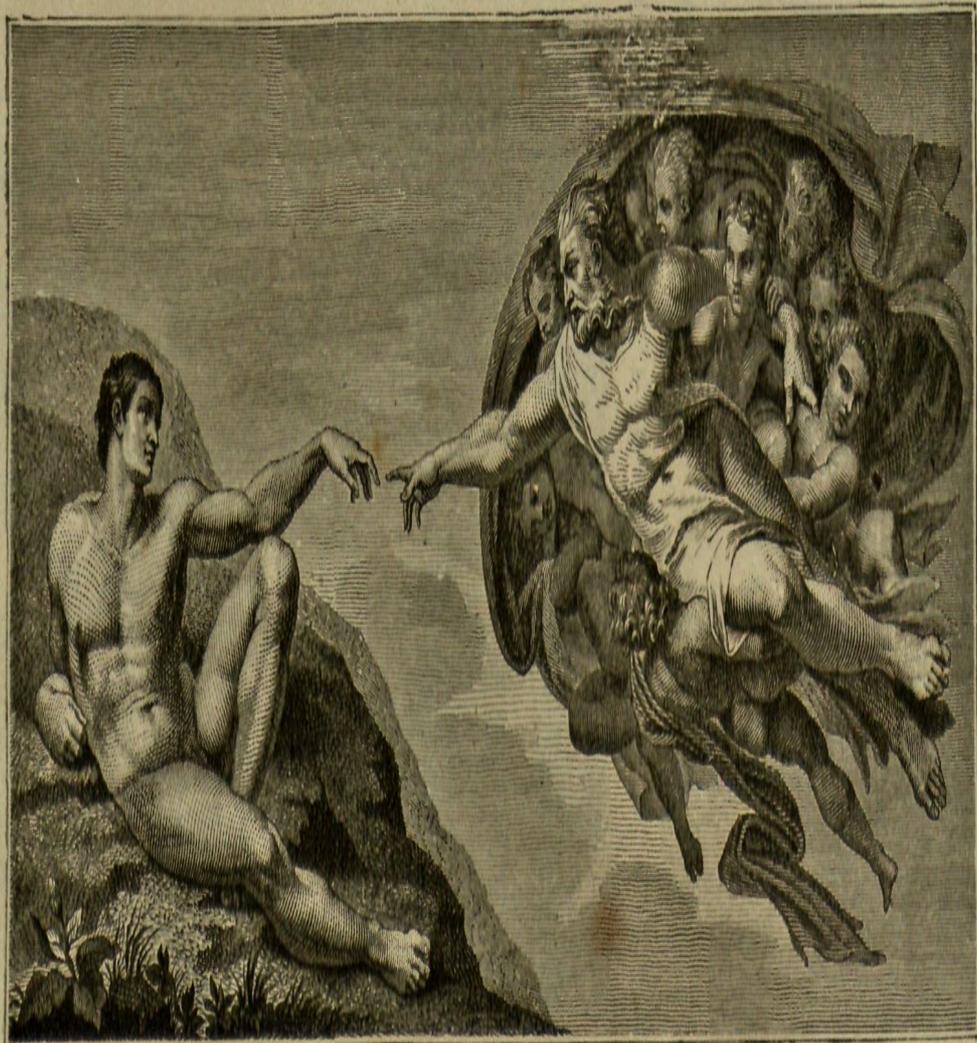
Fig. 14. Miguel Angel.

Siguió á Vinci, Miguel Angel Buonarroti, que con ser escultor, contrajo un mérito especial en la Pintura, por la energía en la ejecucion, y el modo de dejar concluidas las obras. El vigor de su imaginacion no le permitió pintar ni en pequeños espacios ni muy detalladamente: así fué que los frescos que pintó fueron los de mayor extension que se habian conocido. Fué discípulo de Domingo de Ghirlandajo, y maestro de Sebastian del Piombo, de Pontormo, que ejecutó algunas de las obras de su maestro, de Marcelo Venusti, que quiso imitarle,

siendo el más original de todos Ricciarelli (Daniel de Votterra). Los demás imitadores de Miguel Angel fueron ménos felices; porque sin los conocimientos ni el talento del maestro, ni su modo de sentir, ni su facilidad de ejecutar, no produjeron más que malas copias; llegando á sacrificar sus propias convicciones al mal gusto que hácia á fines del siglo XVI debia traer la decadencia de la Pintura italiana.

No todos los pintores florentinos se contentaron con el papel de imitadores. Fra Bartolomeo (Baccio de la Porta), (1469-1517) no escuchó más que su propio genio, sin dejar de sentir la influencia de los adelantos de su época y de los elementos con que la Pintura pudo contar. Discípulo de Cosme Rosselli, quiso apropiarse la profundidad del carácter y el colorido de Vinci. Estuvo relacionado en sus últimos dias con Rafael, y tuvo por émulo á Mariotto Albertinelli, cuyas obras se confunden con las suyas.

Más original que Fra Bartolomeo, fué Andrés del Sarto (Vannucchi-1488-1536); y aunque estudió los cartones de Vinci y los



A. PARVIER DEL.

MICHEL-ANGE P.

L. CHAPPELIER

Fig. 15. Creacion del hombre: pintado por Miguel Angel. (Capilla sixtina. Roma.)

de Miguel Angel, su estilo conservó grande independendia; sien-



Fig. 16. El profeta Joel. (Pintado por Miguel Angel. Capilla sixtina, Roma).

do por su colorido, digno de poder contarse en el número de los pintores venecianos.

Las principales lumbreras de esta escuela fueron:

Vinci.	1452	1519	Carducci.	1560	1610
Buonarroti.	1474	1564	Cigoli.	1559	1613
Andrés del Sarto.	1488	1536	Allori (Cristóbal)	1577	1621
Pontormo.	1493	1558	Pomeranci.	1552	1626
Salviati.	1510	1553	Empoli.	1554	1640
Ricciarelli.	1509	1566	Gentileschi.	1563	1646
Bronzino.	1502	1570	Furini.	1600	1649
Vasari.	1512	1574	Battoni.	1707	1787
Allori (Alejandro)	1535	1607			

NOTA. De los tres Allori, Angel, Alejandro y Cristóbal, solo

el primero es universalmente conocido por Bronzino, si bien



Fig. 17. Entierro de Jesucristo. Obra de Andrés del Sarto. (Museo de París).

llevó este sobrenombre su sobrino y discípulo Alejandro.

Escuela romana.

Parece que su fundador fué Pedro Cavallini, que hubo de vivir desde 1259 á 1344. Sin embargo, su estilo no hubo de quedar determinado hasta la época de Rafael Santi (1483-1520) y de Julio Romano (Pippi 1492-1546.)

Fundada y educada en un suelo impresionado continuamente por la grandeza de los Césares, en medio de los monumentos más notables que nos han quedado de la Antigüedad, esta escuela hubo de brillar por la nobleza en la disposición y la grandeza en las formas. Nutrida con elementos de las escuelas que en Italia habian aparecido antes del siglo XVI, hubo de tomar de ellas lo conveniente al fin que se habia propuesto, la Historia.

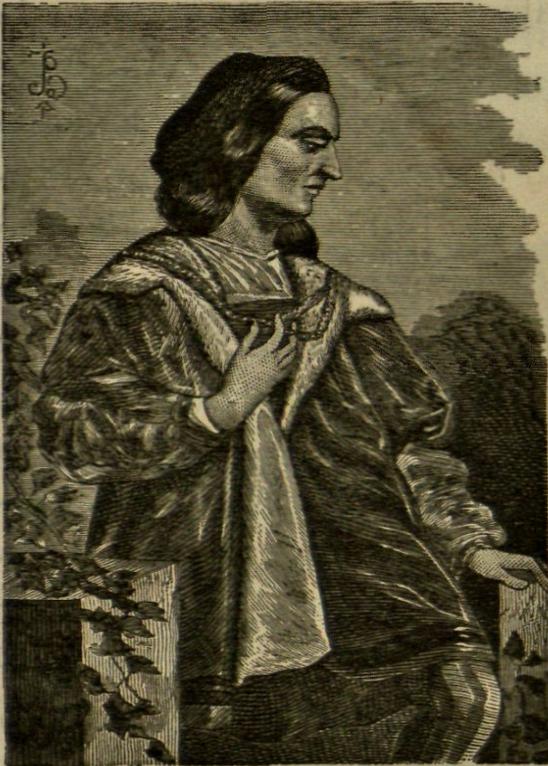


Fig. 18. Rafael.

El artificio del colorido que á menudo disimula tantos defectos, no distrae un punto la atencion que esta escuela pone en la composicion y el dibujo. Los ropajes tomados de las pomposas vestiduras que se usaban en las grandes ceremonias de aquella corte eclesiástica, recuerdan la gravedad de los senadores y de los magistrados de la antigua Roma. Educada por Rafael, no debió desconocer el colorido; porque este maestro, aunque discípulo de Perugino, de la escuela Ombria, habia aprendido con él en Venecia, en donde tuvo este abierta una de las mejores escuelas de aquella época; así como con él fué á Toscana y permaneció algun tiempo en Florencia.

Menghs ha observado que Rafael conoció todos los medios que proporciona la pintura al óleo para producir buen colorido; y que los empleaba cuando lo creia necesario, como lo ha demostrado en muchos retratos. Sin embargo, en los asuntos históricos que trató, no dió á la luz grande importancia.

Rafael descubrió el arte de representar una pasion violenta, bajo un exterior tranquilo, con formas elegantes, y distinguidas actitudes. Él desarrolló en Italia ese género de composiciones, representacion de pensamientos más ó ménos grandes, cuya verdad debe buscarse no en las conveniencias históricas, ni en la narracion más ó ménos verídica de los acontecimientos, sino en la condensacion de ideas para concretar en un solo punto lo abstracto de una expresion lírica, constituyendo la verdadera alegórica histórica; tales son el cuadro, *la escuela de Atenas*, *la disputa del SSmo. Sacramento* y otros que califica Agincourt de *anacrónicos*.

La escuela romana despues de Rafael supo conservarse inal-



Fig. 19. El violinista (Palacio Sciarra.—Roma).
obra de Rafael.

terable bajo el pincel de sus discípulos y colaboradores, Julio Romano (Pippi 1492-1546), il Fattore (Juan Francisco Penni-1488-1528), Polidoro de Caravaggio (Caldara, 1495-1543), Gaudencio Ferrari (1484-1550), Perin de Vaga (Pedro Buonacorsi-1500-1547) y otros. Se sostuvo más adelante con el buen sentido y genio independiente de Sassoferrato (Juan Bta. Salvi 1605-1685), y acabó con la buena voluntad de Cárlos Marata (1625-1713) que procuró conser-

var cuanto habian dejado sus predecesores.



Fig. 20. Ticiانو.

Escuela veneciana.

El origen de esta escuela, como el de su constitucion política, se trasluce entre las tinieblas de los primeros tiempos de la Edad media. El primer albor aparece en sus relaciones mercantiles con Bizancio. En 1070 Venecia llamó maestros bizantinos para que ejecutaran los mosaicos de la Iglesia que se edificaba bajo la advocacion de San Márcos, segun el modelo de la basílica de Justiniano; y algo hubo de influir la presencia de estos ar-

tistas en el ánimo de los del país. Sin embargo, existen pocos pintores venecianos anteriores á los siglos XII y XIII: solo en el XIV se encuentran algunos cuadros representando imágenes re-



Fig. 21. La sacra familia de Francisco I.—Obra de Rafael. (Mus. de París).

ligiosas, pero todos en un estado de deterioro, que hace difícil la apreciación de las circunstancias que podrían hacer formar juicio sobre su estilo.

Los venecianos no dejaron de hacer continuos ensayos para

el mejoramiento del colorido; pero apesar de esto no alcanzaron respecto de la Pintura, más que las modificaciones traidas por la marcha natural de los sucesos; y si alguna mejora obtuvieron, fué con mucha fatiga, dando el empaste y la fuerza al colorido por medio de un miniado muy rebuscado. A principios del siglo xv ya se distinguieron por una imitacion más exacta y razonada de la Naturaleza y por una expresion bastante animada, como lo prueban las obras de los Muranos (Andrés y Quirino) y los Vivarini (Luis y Antonio, Bartolomé y Luis el jóven) alguno de los cuales hubo de trabajar en 1490 en concurrencia con Víctor Carpaccio y Juan Bellini. En esta imitacion mostráronse, generalmente hablando, deseosos de halagar á los sentidos por medio del elemento más fascinador que la Pintura posee, el colorido; anunciando que no tardarian en sobresalir en él. Obtuvieron con efecto esta gloria hácia fines del indicado siglo con la introduccion, ó mejor, propagacion de la pintura al óleo que hizo Juan Bellini, quitándole el carácter misterioso que habia tenido desde su introductor, Antonello de Mesina.

El que desarrolló este nuevo procedimiento con mejor éxito fué el Giorgione (Jorge Barbarelli-1478-1511); habiendo sabido añadir gran vigor á la vivacidad y frescura de los colores; al propio tiempo que dió á los miembros de las figuras una movilidad desconocida hasta entonces.

Hé aquí lo que hizo Ticiano Vecellio con mayor profundidad y elegancia: por lo que debe considerársele como jefe de la escuela que nos ocupa (1477-1576), sin quitarle al Giorgione la gloria de haber determinado su estilo.

Dieron la última mano al elemento constitutivo de esta escuela, el colorido, el Tintoreto (Jacobo Robusti-1512-1594), el Veronés (Pablo Calliari-1528-1588) y Palma el viejo (Jacobo-1518-1574).

Muchas fueron las circunstancias que favorecieron este desarrollo en Venecia. Un cielo hermoso, situada la ciudad en el seno de la mar, sembrada de palacios, decorados con toda esplendidez;

en frente de un caudaloso rio; con hombres de bella estatura, y mujeres de carnacion fresca; con costumbres poéticas, reu-



Fig. 22. Martirio de S. Pedro el dominico.—Obra de Ticiano. (Venecia).

niendo diariamente en sus plazas y sitios públicos variados trajes, á cual más rico y elegante, voluptuoso, magnífico, pero siempre propio; el pintor veneciano debió ser colorista por seducción.

La escuela veneciana luego que, impulsada por la paduana

hubo determinado su estilo con Giorgione y Ticiano, se sostuvo lozana por el genio de Pordenone (J. A. Licinio Regillo-1483-1540) de Sebastian del Piombo (Fray Sebastian Luciano-1485-1557), y de Bassano, (J. de Ponte 1510-1592) á más de la perfeccion que alcanzó con Palma el viejo, Tintoreto y el Veronés.



Fig. 23. Martirio de Sta. Justina.—Obra de Pablo Veronés. (Padua).

No dejaron de continuar este carácter el Orbetto (Alej. Turchi, veronés, 1580-1650) y el Paduanino (Alej. Varotari 1590-1650); terminando la gloria de esta Escuela con Tiepolo (Juan Bautista 1692-1769) que apenas pudo sostener el esplendor que ella había alcanzado.

Aunque Ticiano ejerció una influencia considerable en sus contemporáneos, de todas las escuelas indistintamente, y aun sobre todos los pintores de la escuela veneciana que vinieron despues de él; puede decirse que ninguno de sus discípulos é imitadores fueron amanerados. Esto se explica por las mismas

tendencias de tan notable maestro: como todo lo tomó inmediatamente de la Naturaleza, los que quisieron seguir sus huellas, se vieron obligados á acudir constantè y continuamente al manantial en donde habia bebido aquel á quien trataban de imitar; viniendo en comprobacion de esta verdad, entre otras obras, las de Bonifacio (Francisco 1491-1543), de Campagnola (Domingo-1482-1550) del Bresciano (Gerónimo Savoldo-Flor. 1560) de Romanino (Gerónimo Flor. 1540) y del Moretto (Alej. Bonvicino-1514-157...) Así fué que mientras las otras escuelas italianas caian en afectacion y en la manera, á consecuencia del prurito de imitar ciegamente á los jefes de ellas, Venecia podia presentar émulos y rivales, pero nunca imitadores serviles.

En la escuela veneciana halló, puede decirse, la cuna la pintura de costumbres populares, habiendo sido Bassano quien sobresalió en este género.

Escuela pamesana.

Nacida con el pincel de Correggio (Antonio Allegri, natural de Correggio, (Módena) 1494-1534), forma época en la historia de la Pintura.

En el estilo de este pintor se resume el de la escuela que inició, y que quizá con él terminó.

Poco conocidas las particularidades de su familia y de sus estudios, es menester juzgar solo por sus obras. En la oscuridad que envuelve su nacimiento, llámanle *hijo de las Gracias*; en la oscuridad de sus estudios, se le supone discípulo de Mantegna, (escuela paduana), pero más comunmente, contemplador de la Naturaleza. Alcanzó la combinacion armónica de las formas y del colorido, y descubrió la de la luz y de las sombras. Nunca seco, nunca duro, siempre elegante, aun en los mismos escorzos, que trató de un modo desconocido hasta entonces, si bien le hizo caer en alguna incorreccion de dibujo.

En la duda de si conoció lo Antiguo, bien puede decirse que tuvo un talento digno de los principios que reinaron en la Anti-

güedad artística. Enemigo de toda oposicion exagerada y de toda actitud violenta, no hizo servir el dibujo, sino para expresar con verdad sentimientos dulces, ya en los asuntos sagrados, ya en los profanos. Déjase comprender que un espíritu de este

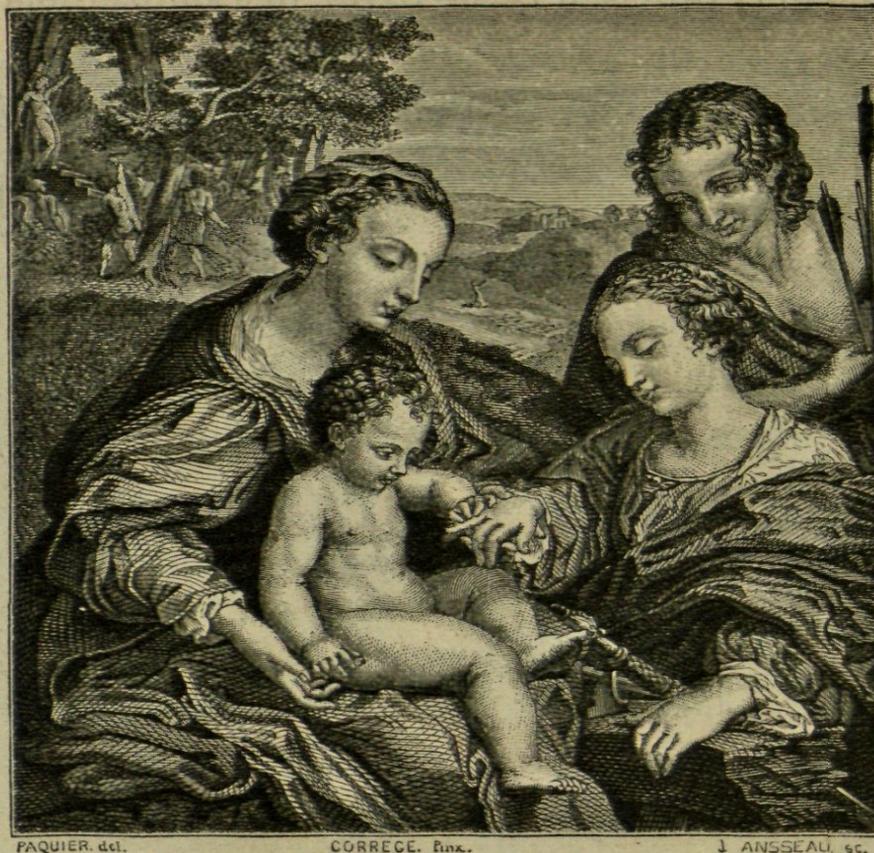


Fig. 24. Desposorio de Sta. Catalina.--Obra de Correggio. (París).

temple, sin elevarse á pensamientos profundos y filosóficos, debió ser fecundo en ideas ingeniosas, poéticas y risueñas. Con el empaste y multiplicidad de tintas, más bien echadas que estendidas en el lienzo, explicó el secreto del elemento en que se distinguió muy especialmente: el *Clarooscuro*.

Buscando escrupulosamente todos los efectos de la luz por medio de medias tintas y de reflejos, Correggio dió gran relieve á los objetos, determinando por este medio las formas al propio tiempo que los planos perspectivos. De aquí aquella tranquilidad que encanta, dejando á la vista el tiempo necesario para comprender el verdadero carácter de la composicion y saborear todas



Fig. 25. Madonna de Caracci (Paris).

las bellezas del cuadro. Llevó el claroscuro hasta la perfeccion, dando muestras de esta escrupulosidad en todos sus cuadros, especialmente en el San Gerónimo del museo de Parma, y la adoracion de los pastores del museo de Dresde, á los cuales se dan respectivamente los títulos de *El dia* al primero, y al segundo el de *La Noche*, por la mágia de la luz que ilumina á cada uno de ellos en tan distintas horas. Este talento ha dado á Correggio el derecho de colocarse al lado de los maestros que más inmediatamente contribuyeron al perfeccionamiento del arte en el siglo xvi.

Si hemos dicho, ó supuesto, que la escuela parmesana nació y murió con Correggio; diremos que ha sido, y aconsejaremos que sea estudiada; pero ni ha sido imitada, ni aconsejaremos que lo sea.

Escuela bolonesa.

La primera enseñanza metódica de la Pintura en Bolonia se se debe á cierto Franco pintor iluminador, el cual habia recibido lecciones de Oderico de Gubbio, que murió en 1299, y habia visto obras de Giotto en la misma Bolonia. Pero ni Franco ni Oderico tienen en Bolonia pinturas de cuya autenticidad pueda responderse. Sin embargo, las hay de algunos discípulos del primero que manifiestan la época de la aparicion de una escuela bolonesa. Las más antiguas son de un Vital y un Lorenzo de Bolonia que hubieron de florecer á mediados del siglo xiv. Vital que, segun Baldinucci, fué discípulo de Giotto, llegó á ser jefe de una escuela.

El más distinguido de los discípulos de Vital fué Lippo *delle madonne* (Felipe de Dalmazio, que murió en 1410); habiendo llegado á aventajar á su maestro en lo jugoso del pincel y en el talento con que supo dar cierto empaste á los frescos, salvando la dureza y sequedad que el procedimiento trae consigo, y dando tintas suaves y unidas.

Pero las obras de este pintor así como las de sus contemporá-

neos, si bien lisonjeaban la vista con esta suavidad del colorido, estaban desprovistas de verdad y de expresion á causa de lo indeterminado del contorno. Solo en manos de los discípulos ó sucesores de estos, la escuela bolonesa principi6 á ocuparse del fundamento de la Pintura, el dibujo, sin el cual el pensamiento no habla al espíritu. El Francia (Jaime Raibolini (1460—1533) se dedicó muy especialmente á este estudio, y su amistad con Rafael le hizo perfeccionar el arte bajo otras consideraciones á más de esta; mereciendo que sus obras sean citadas como modelo. Amico Aspertino (147...1552), é Inocencio de Imola (Francucci ¿1480—1550?) llevaron más léjos el adelante: y principiado ya el siglo xvi otros maestros aseguraron el honor de la escuela bolonesa; siendo la mayor parte discípulos de el Francia.

Situada Bolonia entre Roma y Venecia, no poseyó á fines del siglo xii más que pintores bizantinos de los que se habian esparcido por Italia: y esta ciudad ilustre que en el siglo xiii y especialmente en el xiv fué la cuna y asiento de las ciencias y de las letras (*Bononia docebat*), vió á la sazón difundirse entre sus habitantes los principios teóricos y prácticos de la Pintura, con el conocimiento de los autores sagrados y profanos; de manera que sus primeros pintores buscaron en los escritos de la Antigüedad asuntos para una multitud de composiciones históricas, ya religiosas ya profanas. Algunos alumnos de esta escuela fueron á Florencia y á Roma á buscar útiles lecciones de los maestros que en aquellas ciudades florecian. En pleno siglo xvi fué cuando algunos se dedicaron al colorido.

Por estos medios Bolonia, que por su situacion intermedia participó de las disposiciones físicas y morales propias de los habitantes de los países vecinos, se apropió los rasgos distintivos de cada una de estas escuelas, hasta tal punto, que en el siglo xvii sobrepujó á las demás con los pinceles de los Caracci (Luis-1555—1619—Agustin-1558—1601—Anibal-1560—1609) de Guido Reni (1575—1642) de el Dominiquino (Domingo Zam-

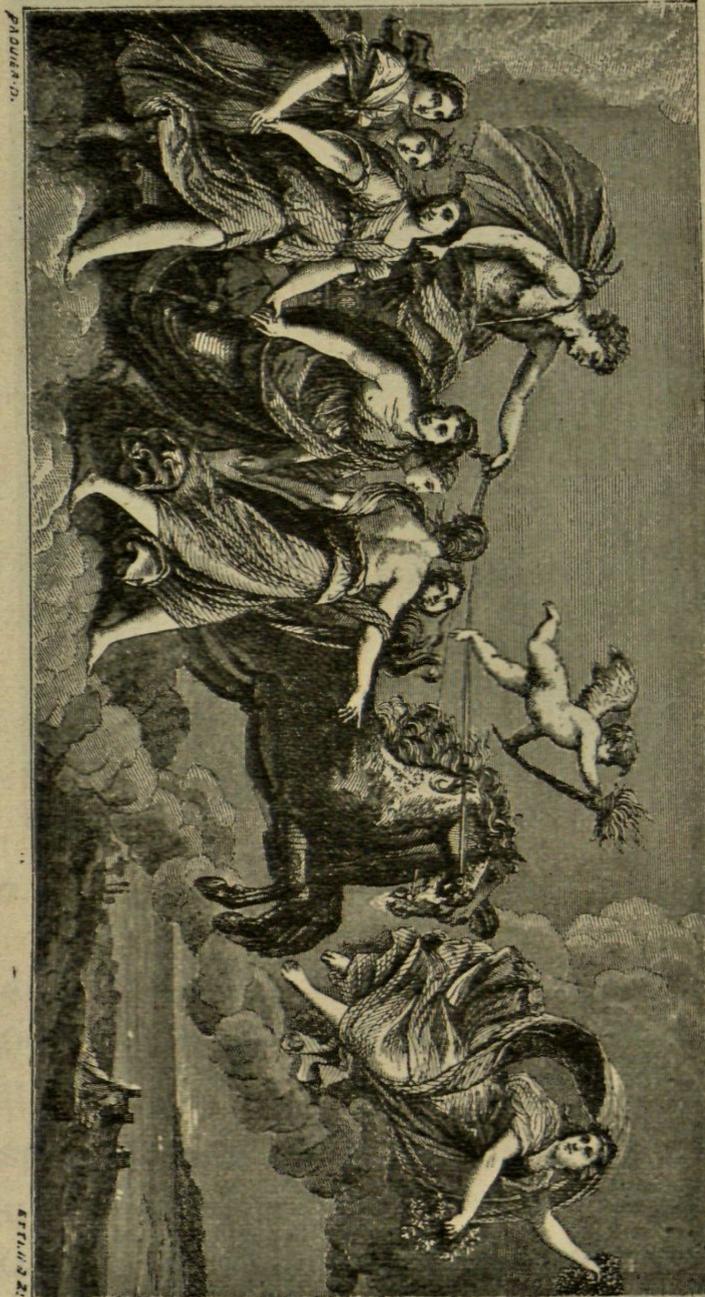


Fig. 26. La Aurora: obra de Guido Reni. (Roma.)

pieri-1581—1641) de Albano (F. 1578—1660) de El Guercino (J. F. Barbieri-1590—1666) de los Bagnacavallo (Bartolomé,



Fig. 27. Beatriz de Cenci.—Obra de Guido Reni. (Roma).

Juan, Juan menor y Scipion, Ramenghi flor. sig. xvi) de Primaticio (F. 1490—1570) de Dell Abbate (Nicolás-1512—1571) y de Tibaldi (Pellegrino Pellegrini 1527—1600). Ellos fueron los que por una especie de eclecticismo procuraron sacar la Pintura de la sima en que la habian sumido los pretendidos imitadores de Vinci, de Rafael, de Miguel Angel: ellos no imitaron sino que buscaron la razon de las bellezas producidas por estos maestros y por otros no ménos célebres de entre los venecianos.

Esta escuela tuvo por émula, la de los naturalistas, de la cual puede considerarse el verdadero jefe El Caravaggio (Miguel Angel Amerighi-1569—1609), el cual sorprendiendo á todos con

sus rudos contrastes de claro-oscuro, infestó no solo la escuela bolonesa sino todas las demás de Italia.

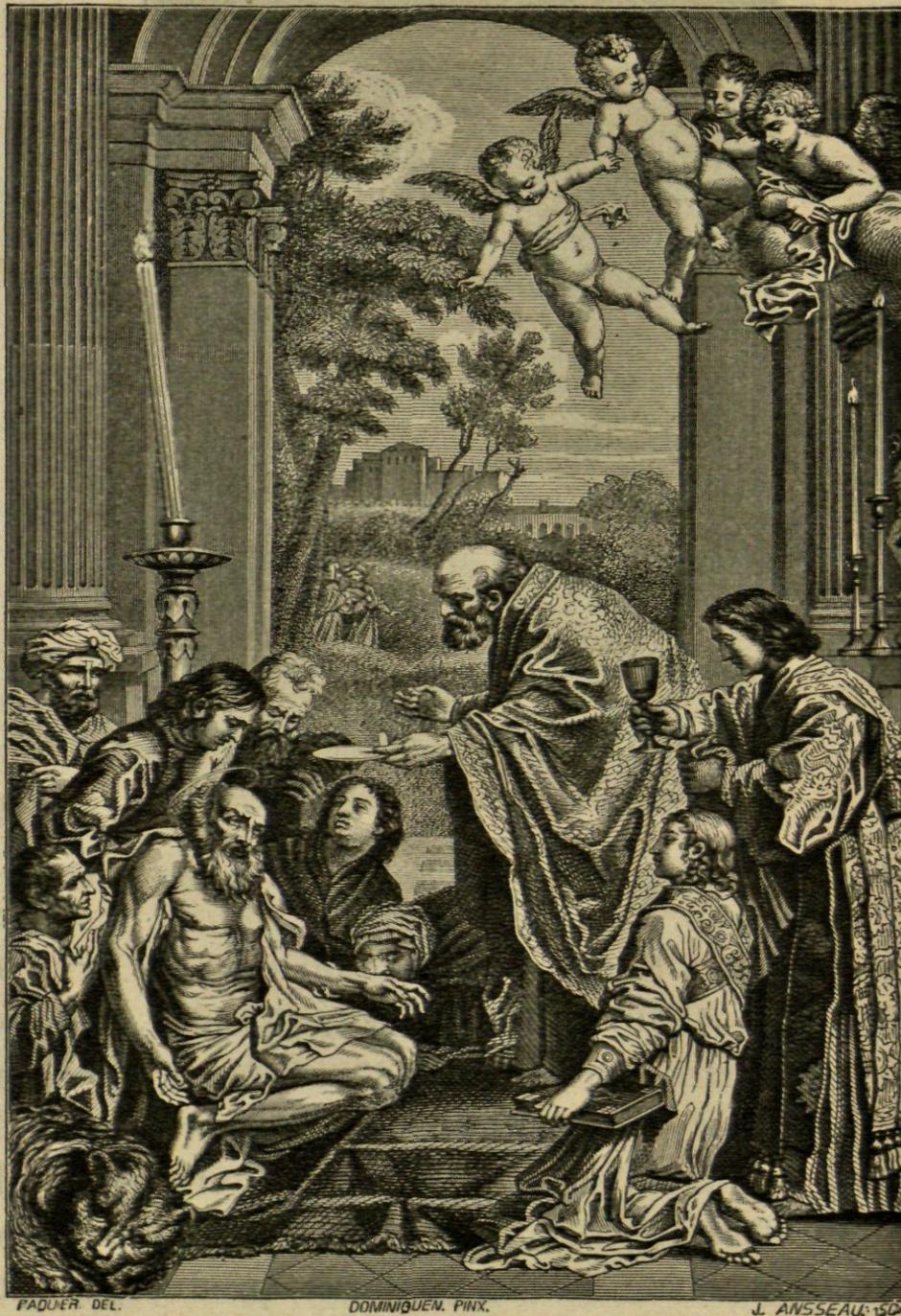


Fig. 28. Comunión de S. Gerónimo.—Obra de Dominiquino. (Roma).

Escuela Napolitana.

Esta escuela caminó por una senda muy distinta de la bolo-

nesa; pero con su veleidad y sus mismos desvaríos no dejó de ofrecer al arte pictórico elementos para el mejoramiento.

Entre los napolitanos, pueblo de origen griego, dueños de un extenso territorio en el que fué la Magna Grecia, y en el cual se observaban todavía costumbres griegas, la Pintura hubo de ser cultivada durante mayor espacio de tiempo por artistas bizantinos, que en el resto de Italia: y sin embargo apenas se han encontrado en aquel país obras griegas, ni bizantinas.

Maestro Simone (m 1346) aprendió quizá con Giotto, quizá con Felipe Tesauro (1260—1320): como quiera que sea estuvo establecido en Nápoles. De su escuela salió Nécolas Antonio del Fiore (Colantonio flor. sig. xiv?) que empleó los colores con inteligencia, dándoles cierta pastosidad, que con el barniz craso con que los cubrió, sin dañar á la transparencia, hizo creer que habia empleado el procedimiento al óleo.

Esta escuela mejoró su estilo con las influencias que recibió de otras escuelas de Italia. Los frescos de El Zingaro (Antonio Solario-1385—1455) son prueba de ello. Estudió Solario en las principales escuelas de Italia, especialmente en Bolonia, con Lippo delle Madonne: y de vuelta de sus viajes trabajó con Colantonio del Fiore.

Los discípulos y sucesores de El Zingaro, principiando por Andrés de Salerno, que estudió tambien con Rafael, sacaron provecho en los siglos xvi y xvii de las obras de los maestros que sostenian las demás escuelas de Italia; enriqueciéndola y perfeccionando el estilo con notables producciones; hasta que hubo de sentir las impresiones producidas por las obras de Miguel Angel de Caravaggio de que antes se ha hablado. De este pintor tomó mucho el Espagnoletto (José Ribera 1588—1656), que dulcificando un tanto los rudos efectos del claroscuro, brilló por su magistral modo de tratarle, y por la energía de la expresion.

Como escuela naturalista, hubo de distinguirse en todos los géneros; habiendo sido invadida por varios extranjeros. El holan-

dés Gerardo Honhorst, (Gerardo delle notte-1592—1662) grande imitador de El Caravaggio; el siciliano Montrealese (Pedro Navelli-¿1600—166...); Miguel Angel Cerquozzi (*delle bataglie ó delle bambocciate*-1602—1660); Salvador Rosa (1615—1673) que se distinguió en el paisaje; el Borgoñon (Jacobo Courtois 1621—1676) pintor de batallas, y otros, pueden considerarse como afiliados en la escuela napolitana en su segunda época inaugurada por la influencia de El Caravaggio.

Lúcas Giordano, *Luca fapresto*, por su prodigiosa ligereza de ejecucion (1632—1705) anunció el final de la escuela que nos ocupa; siendo el abbatte Cicio (F. Solimene 1657—1747) el que cerró la serie de pintores napolitanos.

Las escuelas italianas del Renacimiento proporcionaron á la Pintura todos los medios necesarios para alcanzar la perfeccion. Este arte no necesitó entonces más que desarrollarse en todos los géneros que completan toda la esfera dentro de la cual las concepciones del pintor pueden tener cabida. Este desarrollo le halló fuera de Italia donde se agítaban varios sentimientos, activando la productividad del genio.

ESCUELAS ALEMANAS.

No fué solo Italia el país que en el siglo VIII, despues del edicto de Leon Isaurico contra las imágenes, recibió artistas bizantinos fugitivos para librarse del furor de los iconoclastas: Alemania recibió tambien algunos. Así fué que los primeros maestros pintores que tuvo este último país antes del siglo XV hubieron de seguir el estilo bizantino. Uno de los más antiguos es Felipe Kalf; de quien quizá no se conoce más que el nombre. Maese Wilhelm (Guillermo) floreció por los años de 1380. Maese Stephan, representante el más característico de la manera gótica, que reemplazó á la bizantina, fué discípulo del anterior, y floreció á principios del siglo XV.

Despues de esta época se encuentran preludiadas, que no de-

terminadas) dos escuelas, á saber: la de la Alta Alemania, y la de los Países Bajos de la misma; de manera que casi es imposible hacer una separacion completa de los dos estilos. Es fuerza sin embargo confesar en la cuestion de primacia entre ambas, que los Países Bajos fueron los que proporcionaron á la Alta Alemania grandes elementos para adelantar, siendo su maestra, tanto respecto de los procedimientos como del estilo.

Permítase una digresion.

¿Por qué no debe considerarse que las escuelas francmasónicas del Rhin pudieron tener alguna influencia en las artes plásticas de imitacion, como fundadoras que fueron de un nuevo estilo en las de construccion? Es verdad que en el siglo xv tales escuelas habian perdido su prestigio; pero tambien puede ser cierto que en la época de su mayor esplendor contribuyesen sus principios á transformar el estilo bizantino de la Pintura, no ménos que de la Escultura, en el gótico que se usó en Alemania.

Pero volvamos al objeto de este artículo.

Parece que en el siglo xv la escuela de Brujas influyó en la de Colonia, y que esta fué el tronco de donde partieron las dos ramas que tomando distintas direcciones, formaron dos escuelas distintas: la de los Países Bajos, y la de la Alta Alemania.

Escuela de los Países Bajos.

En el siglo xv los Países Bajos de Alemania fueron con Italia á competencia en civilizacion; y de la propia manera que en este último país todo parecia paganizarse, en la Baja Alemania todo se emancipaba de las antiguas escuelas francmasónicas; alterándose y modificándose el espíritu religioso de la Edad Media. Todo es lujo, fausto y afan de gozar, caso que no sea lujuria, sensualidad y orgía. Pero si los Países Bajos se parecen á Italia en el fondo, son ménos cultos y educados en la forma: la cultura tiene allí ménos cabida, las atenciones que deben existir entre los individuos de que la sociedad se compone, apenas existen, ó á lo ménos sólo están en mantillas: todo indicaba allí un re-

nacimiento, mas no el que se preparaba en Italia; pues si en esta region iba á producirse el renacimiento de ideas paganas, en los Países Bajos iba á levantarse una recrudescencia del Cristianismo, tendiendo más á ser creyentes que escépticos. Por estas causas, así como por la de fidelidad al sentimiento nacional, la misma Arquitectura se conservó germánica, esto es, gótica, hasta muy entrado el siglo xvi.

Todos los pintores que en esta época florecieron en los Países Bajos de Alemania, desde los Van Eyck (Huberto-1366—1426 Juan-1370—1441), á Quintin Massys (el albeitar de Amberes 1450—1529) ofrecen una prueba de lo que acaba de indicarse, de ese renacimiento de la vida realista del cristiano en la tierra. Por un lado los artistas se interesaban por la vida real; sus composiciones ya no eran simbólicas como las viñetas de los antiguos devocionarios, ni las figuras querian representar la pureza como las Vírgenes de la Escuela de Colonia, sino personajes vivientes con toda la personalidad terrestre. En tales figuras está observada la anatomía; la Perspectiva es en aquellos cuadros exacta; se da allí razon de los menores detalles así del espectáculo de la Naturaleza como de los trajes y de la Arquitectura; siendo notable el colorido y el cuerpo que tienen allí los objetos: en una palabra, aquellas pinturas son realistas en toda la extension de la frase, y cristianas con toda la intencion de la fé. Casi todo lo que se pinta es del género religioso ó se refiere á la Religion, encerrando al propio tiempo una idea moral la más elevada. Pero la pintura épica bajo el pincel de los Van-Eyck, es idílica bajo el de Hemmelinck (J. 1450....) y casi mundana bajo el de Quintin Messys: de modo que, por ejemplo, Lúcas de Leyde (Dammesz 1494—1533) pinta cuadros que no tienen de religiosos más que el nombre; Bos (Jerónimo 1450....) se complace en lo diabólico y en lo cómico, aun tratando asuntos sérios. Todos estos pintores conocen los elementos necesarios para el buen cultivo de la Pintura, pero no saben dar movimiento ni vida á sus figuras; y los mis-

mos detalles que tan bien imitan, tienen la inercia de la muerte.

Hacia mediados del siglo XVI, se pronunció más y más en los Países Bajos el estudio de las Escuelas italianas, estudio que habia iniciado Hemmelinck, que ya como soldado, ya como artista, habia visitado Florencia y la Ombria en la época de Verrocchio y durante la juventud de Perugino; revelando en sus obras un sentimiento italiano entre los rasgos de un modo de ejecucion propio del país aleman. Todos los pintores que florecieron despues de 1560 fueron á Italia; siendo Juan de Mabusa (Gossaert 1499—1562) el primero que importó el estilo italiano, de vuelta de aquel país (1513). Pero la Baja Alemania se oponia á la connaturalizacion de aquel arte exótico: cuando el pintor volvía de Roma y queria sostenerse en el estilo con que allí se habia familiarizado, todo lo encontraba contrario á su educacion; el mismo sentimiento nacional excitado por la vista del país nativo le impedia presentar el Arte paganizado y con todas sus desnudeces; acabando por presentar el arte italiano expresado, digámoslo así, con el acento aleman. Acentuaron estas circunstancias las obras de Lombart (Lamberto 1482—1565) de Schoreel (Juan 1495—1562) de Van Orley (Bernardo 1490—1560) de Coxcie (Miguel 1497—1592) de Heemskerck (Martin 1498—1574) de Montaert (Juan 1499—1555) de Pourbus, el viejo (Pedro 1510—1583) de Franz Floris (1520—1590) de Vos (Martin de... 1520—1604) de Francken (Gerónimo, sig. XVI) de Spranger (Bartolomé 1546—1623) de Van Mander (Cárlos 1548—1606) de Goltz (Henrique 1558—1617) y de otros. Las dimensiones de los cuadros aumentaron; y con este aumento tomaron mayores proporciones los alardes de la anatomía, del escorzo y del colorido. Por más que pretendieron inspirarse en el arte italiano, cayeron siempre en el realismo aleman; apareciendo en todas ocasiones como talentos extraviados y poco satisfechos.

Un genio del país, de familia distinguida, y ligado por relaciones de amistad con la corte, despues de siete años de permanecer en Italia, logró importar el verdadero arte italiano: tal fué Otto Venius (Octavio Van Veen-1556—1634): y sin embargo

no dejó de recordar bastantes veces en sus obras la riqueza de los ropajes y el género de costumbres y otras circunstancias propias de su país. Citaríamos aquí á Calvaert (Dionisio 1565—1619), si con ser natural de los Países Bajos, no se hubiese establecido en Bolonia desde muy jóven y fundado allí una escuela ántes que los Caracci; habiendo sido maestro de Guido Reni: pero sirva este dato para probar que el arte pictórico de los Países Bajos parecía suprimirse á sí mismo en provecho ageno.

El genio pictórico de los Países Bajos, aunque italianizado, no podia cultivar los géneros de Pintura en que los italianos sobresalian, y cultivó los que mejor se avinieron con su carácter. Por esto vemos á muchos de los pintores que hemos citado, dedicarse, unos al género del retrato como Gossaert, Mostaert, Van Orley, Pourbus, Moor, los Mierevelt y Moreelse; al paso que cultivaron otros el género del paisaje y de interiores, tales como Massys (hijo) Hemssen, los Breughel, Vinckebooms, los Valkenburg, Neefs y Bril, entre una multitud de grabadores que trabajaron en los mismos géneros. Era que el arte indígena reclamaba un especial cultivo.

El desarrollo de la Pintura verdaderamente indígena de los Países Bajos solo se obtuvo despues de la guerra de la independencia de las provincias unidas del norte, que principió en 1572 y produjo la separacion de ellas de la Flandes; países ambos, que divididos por creencias y por política, tomaron cada uno distinto rumbo en la Pintura, produciéndose las dos escuelas conocidas en la historia del Arte por Flamenca y Holandesa.

Los Países Bajos de Alemania al principiar el siglo xvi habian pasado al dominio de España con la Casa de Austria. Las provincias del Norte, país pobre, aceptaron el Protestantismo; y mal avenidas con la presión ejercida por Felipe II, trataron de sacudir el yugo así religioso como político, que se les imponia. Las comarcas del Sud habitadas en su mayor parte por los valones, y que comprendian el territorio que se llamó la Flandes, país

más rico y floreciente, más unido á las ideas de la corte de España; fueron fácilmente adictas á esta nacion y se conservaron católicas, ya por la emigracion de la parte de la poblacion que era protestante, ya por temor de los rigores de Felipe II. Las Provincias unidas del Norte y la Flandes española, diferenciáronse en ideas, aunque respecto de la Pintura siguieron siendo realistas, pero por causas bien distintas: las Provincias Unidas, porque habiendo logrado sacudir el yugo de España, satisfechas de su propia obra, principiaron una historia que halagó el amor propio de aquellos naturales, pudiendo pasarse muy bien de la anterior; y habiendo adoptado una nueva religion en cierta manera iconoclasta, mal se avinieron á la representacion de asuntos religiosos: la Flandes española, porque la necesidad de la paz y del bienestar, inclinó fácilmente á sus naturales á los goces y á la vida jovial y alegre; y contentos con las sencillas prácticas religiosas del catolicismo, se desarrolló su piedad de modo, que avinose el espíritu cristiano del arte anterior,

con el profano del arte italiano; sobre todo despues que al duro carácter del Duque de Alba, sucedió el transigente y apacible de los Archiduques Alberto é Isabel de Austria, cuya popularidad fué extrema; adhiriéndose buenamente así las Artes como las Ciencias, las inteligencias como las creencias á su paternal gobierno.

Escuela flamenca.

El representante más antiguo del nuevo estilo en Flandes es Van Noort, (Adam). Este preludió el estilo que habia de desarrollar



Fig. 27. Rubens.

Rubens (Pedro-Pablo 1577—1640) discípulo suyo, no ménos que de Otto Venius; siendo este desarrollo basado en la idea católica expresada con formas paganas. El Paraíso de Rubens es el Olimpo, y su Olimpo sale del mismo manantial que los cuadros de los Teniers (el viejo 1582—1649: el joven 1610-1694); el realismo.

No se crea que Rubens fuese un genio aislado. Coadyuvaron á la formacion de semejante estilo, Jordaens (Jacobo-1594-1678) discípulo de Van Noort; Crayer (Gaspar de-1582—1669) discípulo de Coxcie, de Gerardo Zeghers (¿1625?) y de otros contemporáneos, como Rombouts, Jansens, Van Roose; y sus discípulos Van Thulden, Diepenbecke, Van den Hoecke, Schut, y otros; sobresaliendo Van Dyck (Antonio 1598—1641) y, aunque en inferior escala, Van Oost (Juan, el viejo-1600—1671). No coadyuvaron ménos los pintores de animales, flores, y detalles de la Naturaleza, que al lado de tales pintores de historia florecieron, como Snyders ó Sneyders (Francisco 1579—1657) Fyt (Juan, 1625....) Seghers (Daniel el jesuita.... 1660) y los grabadores Soutman, Vorsterman, Bolswert y otros.

La escuela flamenca, á diferencia, de la de los Países Bajos que precedió, tuvo bajo el pincel de Rubens y de sus contemporáneos y discípulos, un carácter determinado, habiendo pasado desde la Grecia á Florencia, de esta á Venecia, y desde Venecia á Amberes, sufriendo las modificaciones ó mejor, alteraciones de lugar y de tiempo. Todo es allí realismo, pero nada puro, nada noble, nada con la verdad del Arte sino con aquella verdad de la Naturaleza servilmente imitada. Sin embargo, Van Dyck, dotado de suma delicadeza, y exquisita sensibilidad, manifestó gran distincion en sus retratos; dándoles un colorido quizá ménos brillante que la generalidad de los pintores flamencos, pero no ménos encantador, y sobre todo muy especialmente dulce: en sus cuadros religiosos se notan estos mismos efectos.

A pesar de los esfuerzos de Crayer y de Jordaens que sostienen el estilo vigoroso que le imprimiera Rubens; la escuela flamenca degenera bajo el pincel de Boyermans, Van Herp, Que-

llin, Van Oost el j6ven, Deyster y Van Orley, desapareciendo la energfa del colorido, y perdi6ndose la grandiosidad de la



Fig. 28: El descendimiento.—Obra de Rubens. (Amberes).

composicion, la cual queda por decirlo asf anegada en la gala de los accesorios. Los sucesos polfticos, promoviendo la expatriacion, acabaron de dispersar los elementos de esta escuela: Felipe de Champagne (1602—1674) se establece en Parfs, Gerardo de Lairese (1640—1711) se hace italiano y acad6mico, y Van-der Werf (1659—1722) puede decirse que cierra la s6rie de pintores de la escuela flamenca, despues de haber a6adido a sus timbres

gloriosos, el de haber influido en la formacion de otras escuelas de Europa.

Escuela holandesa. Mientras las Provincias unidas del Norte de la baja Alemania formaron un mismo estado con las Sud, Engelbrecht, Lúcas de Leyde, Schorcel, Heemskerck, Van Harlem, Bloemaert y Goltzius, pintaron con el estilo de los artistas de Brujas y de Amsterdam. Luego que principió la guerra de la Independencia, unos y otros trataron de hacerse italianos: pero concluida esta guerra y reconocida la independencia de las Provincias Unidas, de la Holanda propiamente dicha, principiaron á florecer los grandes maestros de la escuela especial del país.

Los holandeses, realistas como los flamencos, lo fueron con entera fé, y por completo: nada de desnudez, todo lo representaron tal como aparecia á la vista de todos. El retrato fué el gran monumento que podia prometerse el buen patricio; y con retratos colectivamente representados eran celebrados los grandes hechos: he aquí la edad heroica de las Provincias Unidas, de la Holanda. Sobresalieron en semejante estilo y en este género Hals (Francisco 1584—1666) Rembrandt (Pablo, llamado Van Rhyn 1606—1674) Flinck (Gotardo? 1616—1690) Bol (Fernando 1611—1681) Ravenstein (Juan Van 1580....). Si estos pintores cultivaron alguna vez el género religioso, hiciéronlo empleando la representacion de tipos populares. Pero Rembrandt por un golpe de vista seguro, una opticidad á toda prueba y una bravura extraordinaria de genio, ofrece una de las individualidades más notables de la escuela holandesa en dichos géneros.

Los pintores de esta escuela no produjeron la belleza idealizando sino simpatizando, esto es, á fuerza de buscar en ella especiales simpatías. Así lo alcanzaron Terburg (Gerardo 1608—1681) Branwer (Adrian 1608—1640) Wynants (Juan 1600—1670) Cuyp (Jacobo Guerritz 1578—1649) Metzú (Gabriel

1615—1658) Dow (Gerardo 1613—1680) Van Ostade (Adrian 1610—1685-Isaac (her.) 1612) Hobbema (Minardo 1611....) Van



Fig. 29. La ronda nocturna.—Obra de Rembrandt. (Amsterdam).

den Velde (el viejo 1610—1693) Wouwermans (Felipe 1620—1665) Potter (Pablo 1625—1654) Mieris (Francisco 1635—1681) Steen (Juan Van 1636—1689) Ruysdael (Jacobo 1636—1681) Schalken (Godofredo 1643—1706) Neer (Eglon Van der 1643—1703) Meer (J. Van der 1665....). Ruysdael fué el que se distinguió por una delicadeza de sentimientos, propios de la refinada educacion que habia recibido.

En la segunda mitad del siglo xvii las riquezas habian hecho á los holandeses, indolentes y amigos del lujo: así fué que si Metzú y Terburg nos representan caracterizados los interiores de las habitaciones holandesas, Both, Berghem, Wouwermans y otros crean un estilo medio italiano. Los que suceden á estos pintores apenas dicen nada, y al querer decir, lo dicen de ma-

nera. Fué que el talento y el genio holandés iba en decadencia, hasta reducirse á la pintura de accesorios y de detalles de la Naturaleza. En el siglo XVIII habia muerto esta escuela, que habia tenido trascendencia sobre la de su hermana la flamenca hasta el punto de atraer á su estilo á los Breughel y á los Teniers, y que puede decirse que fué la que cultivó con mayor esmero el género del paisaje, desde Patenier ó Paternier (Joaquin 1490—1550) hasta Wouwermans.

No debemos concluir sin hacer una observacion importante, referente al carácter del estilo de esta escuela. Los pintores holandeses se diferencian de los pintores de los demás países. Mientras los italianos, y los flamencos, y aun los alemanes y los españoles, segun las circunstancias, lo estudian todo, se mezclan en todo y figuran por do quiera; los pintores holandeses, absortos en la contemplacion de la Naturaleza y de cuanto les rodea, se muestran indiferentes á lo pasado, se dejan llevar de la libertad individual; y sin pretensiones de historiar, se contentan con la pipa, el tarro de cerveza y sus coloquios de taberna.

Escuelas de la Alta Alemania.

· Siguiendo la escuela de los Países Bajos hácia Oriente, hállase en la Alta Alemania á Schoen ó Schoenhawer (Martin el bello 1420—1486) platero, grabador y pintor; reuniendo al pincel y al colorido de los Van Eyck, las delicadezas y dureza del buril: despues de cuyo artista siguió un pequeño grupo de pintores adictos al estilo de la escuela de Colonia, constituyendo la que puede llamarse Escuela del Rhin. De esta escuela nacieron las tres ramas, la de Ausburgo, la de Sajonia y la de Nuremberg.

La escuela de Ausburgo tuvo por maestro á Hans Holbein (el viejo 1450....) que la ilustró, y al que sucedió su hijo Juan que le aventajó sobremanera (1498—1553). Solo se conoce de este un discípulo, Cristóbal Amberger (1510—1563) con el cual des-

apareció esta escuela, toda vez que su maestro pasó á Lóndres donde murió, y que el estilo que Amberger quiso sostener, carecia del atractivo artístico que los tiempos y los adelantos habian dado á la Pintura; siendo considerado como último representante de la escuela gótica.

La escuela Sajona no cuenta más que con un maestro, Lúcas de Cranach (Sunder 1472—1553). Sustituyó la imitacion realista de la Naturaleza á las formas tradicionales de la escuela gótica. Pintor protestante, hubo de sentir la influencia de las doctrinas iconoclastas del Protestantismo, que privó á la Pintura de uno de los principales géneros en que podia ejercitarse: bien que si abandonó el hecho, la tradicion y la leyenda, empleó las ideas morales y filosóficas que el Evangelio contiene.

El primer artista plástico de alguna importancia que se encuentra en Nuremberg es Miguel Vohlgemuth (1434—1519) discípulo de Jacobo Walen. Comenzó sus trabajos con el procedimiento extendido por los Van Eyck, y se le considera como el Perugino de la Germania. Sin embargo, su mejor timbre es haber sido maestro de Alberto Durero (1471—1528) su continuador; aventajando al maestro en la idea no ménos que en la ejecucion. Durero viajó por Italia y por los Países Bajos alemanes; y entre la indiferencia religiosa de su amigo Erasmo y de Melancton, el defensor dulce de las doctrinas de Lutero, se mantuvo neutral en medio de la exaltacion de las pasiones de aquellos tiempos. Su genio resume el carácter de su patria; grave, profundo, más grande que gracioso, llevando lo serio hasta lo terrible, con un misticismo particular, que mezcló los arranques de una imaginacion exaltada con la exacta realidad. Con el tiempo tomó por completo el estilo italiano, y este fué el que hizo tomar á sus discípulos. Despues de él la escuela alemana perdió mucha parte de su originalidad, supliéndola con lo que Italia le diera.

La escuela de Nuremberg no trató de recobrar su idealismo, y bajo la consideracion de escuela nacional creemos que no

recobró su carácter hasta que en el siglo XVIII apareció Menghs (Antonio Rafael—1728—1779) que inició el impulso.

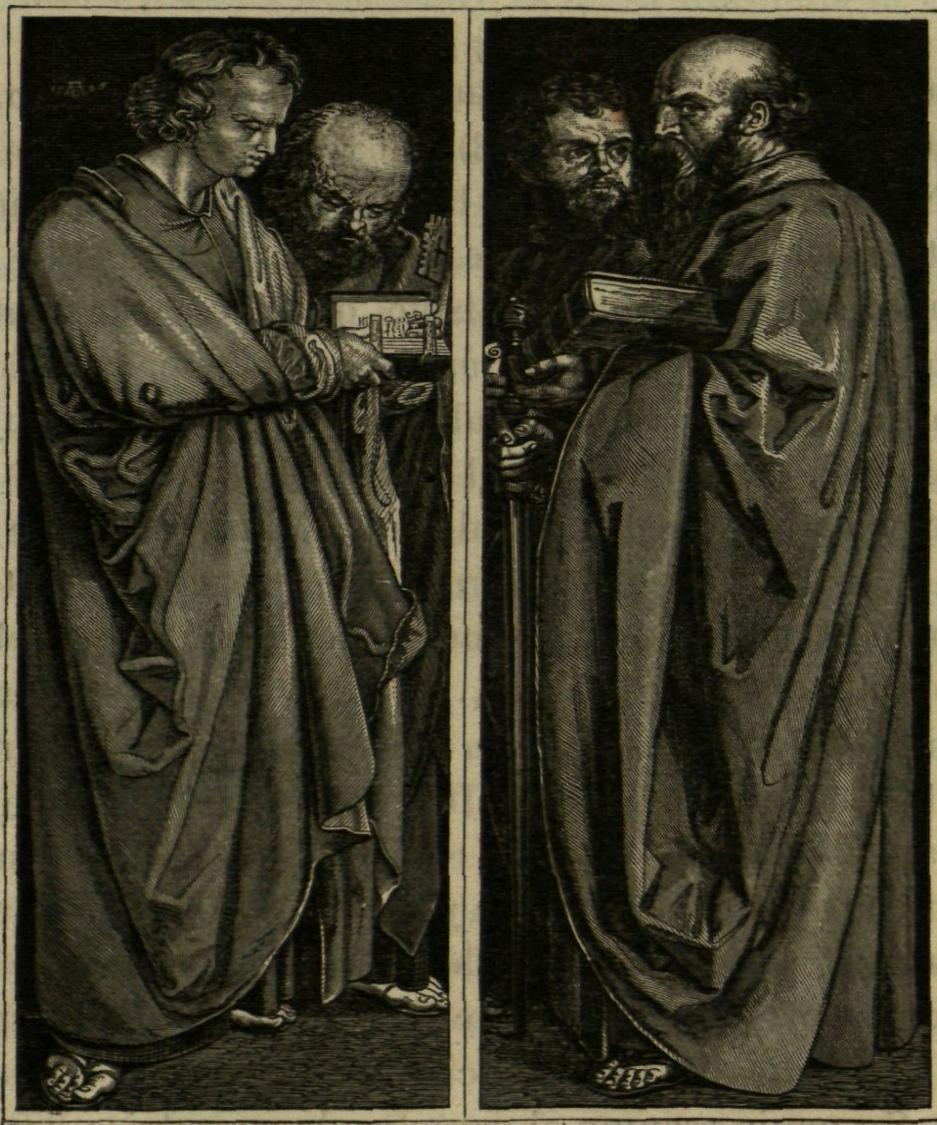


Fig. 30. S. Pedro y S. Juan: S. Pablo y S. Marcos.—Obra de Durero. (Nuremberg)

Después de todo lo que hemos dicho respecto de las escuelas alemanas, puede haberse visto que tanto los Países Bajos como los de la Alta Alemania siguieron una senda completamente igual. Nacidas de un mismo origen fueron enteramente indígenas; pero ambas se dejaron influir por las escuelas italianas, de las cuales se hicieron alumnas é imitadoras. La única diferencia que hubo, fué que la escuela de la Alta Alemania hubo de ane-

garse en esta influencia, mientras que la de los Países Bajos no hizo más que beber en las fuentes italianas, tomando de ellas vigor y vida, aunque por distintos caminos.

Una circunstancia es notable al detenerse en la influencia que tuvieron las escuelas italianas en las alemanas. De las tres escuelas que se formaron en la Alta Alemania solo subsistió la que se dejó influir directamente de las italianas, perdiéndose las dos restantes en la aurora de su vida. ¿Fué que solo en Italia hubo el germen del verdadero adelanto?

ESCUELAS ESPAÑOLAS.

Aunque en el primer tercio del siglo xv vinieron á España algunos pintores extranjeros, entre ellos Gerardo Starnina, florentino (1354—1406) que vino á pintar cabeceras de cama y cajas de novia, y Dello, pintor de muebles, tambien florentino y contemporáneo suyo, y Maese Rogel, flamenco; no cabe duda que ántes de 1450 España no tuvo en Pintura más que la llamada manera gótica; careciendo de pintor alguno de nota que fuese precursor siquiera de una Escuela.

En la segunda mitad del siglo xv se encuentra en Sevilla Juan Sanchez de Castro, y en Castilla á Jorge Ingles, cuyo nombre y apellido dan idea de un origen extranjero, los cuales no alteraron gran cosa, que se sepa, el estilo pictórico que á la sazón estaba en boga. Pero á fines de dicho siglo, Antonio del Rincon, pintor de los Reyes Católicos, Pedro Berruguete, padre del grande Alonso, Iñigo de Comontes y otros, estimulados por los extranjeros Juan de Borgoña y quizá Juan el Flamenco, principiaron á señalar á la Pintura algun camino hácia el adelanto: sin embargo, la Pintura en manos de estos hombres no salió de la infancia, dominando siempre el elemento gótico, esto es, figuras rectas como una columna, aisladas y colocadas de un modo simétrico, no formando grupo, ni dando razon de efecto alguno perspectivo, y teniendo por toda expresion un letrado que les salia de la boca. Para dejar esta manera en Pintura,

España, ni más ni ménos que las demás naciones, hubo de recibir de Italia la reforma.

El comercio y la guerra desde los últimos años del siglo xv habian abierto las puertas de Italia á los españoles; allí corrieron hombres de genio ávidos de saber, tales como Bartolomé Bermejo, cordobés, que pintó una Piedad para el arcipreste de la Catedral de Barcelona en 1490; Alonso Berruguete (1480-1561) castellano, que en Roma trabajó con Miguel Angel; Luis de Vargas (1502-1568) sevillano, que en Italia fué discípulo de Perin del Vaga; Pedro Villegas Marmolejo (1520-1597) sevillano, y Fernan Yañez castellano (flor. por los de 1536), que pudieron estudiar en Roma á Rafael y con Julio Romano; Juan Fernandez Navarrete el Mudo (1526-1579), que vió las escuelas más notables de Italia y trabajó con Ticiano; y Juan de Joanes (Vicente Macip 1523-1579) valenciano, que en Roma estudió á Rafael.

A los estudios que los españoles fueron á hacer en Italia debe añadirse la influencia que pudieron ejercer en la Pintura de España, pintores italianos y de los Países de la Baja Alemania que vinieron á nuestro país llamados por los monarcas y por algunos personages de la corte, como fueron Pedro de Champagne, flamenco (1503-1580) discípulo de Miguel Angel, que vino á Sevilla ántes de 1548 y estuvo hasta una edad muy avanzada; Antonio Moro, discípulo de Schoreel, que desde 1552 estuvo mucho tiempo en Madrid; Domingo Theotocopuli (el greco, que murió en 1625 muy anciano) de la escuela veneciana; y muy especialmente los hermanos Carducci, con Federico Zuccaro maestro del mayor, de la escuela romana.

Las distintas localidades donde dichos artistas se establecieron fueron tomando poco á poco un estilo especial, de conformidad con los principios que fueron introduciéndose: sin embargo, aunque en todas estas localidades se echaron los cimientos, no en todas llegaron á levantarse los edificios de un modo sólido y estable. Así fué que solo en tres puntos quedó bien deter-

minado un estilo; teniendo por lo mismo derecho al título de Escuela. Tales fueron las escuelas Castellana, que nacida en Toledo y en Valladolid, residencia usual de la corte ántes de 1563, se alimentó y determinó al cabo en Madrid; la Sevillana, y la Valenciana.

No se crea que estas escuelas careciesen de cierta comunidad de caracteres, porque fueron unas mismas las circunstancias que impulsaron su desarrollo, unos mismos los intereses á que sirvieron, y unas mismas las circunstancias tópicas y etnográficas que las alimentaron. Las bases principales en que estribaron estas escuelas, fueron, el sentimiento de la luz, la religiosidad nacional, y la candorosidad de conciencia del pueblo: la primera circunstancia hubo de hacérsela conocer el estudio que los artistas del país hicieron de los grandes coloristas de Italia, ya que la mayor parte de ellos estudiaron por inclinacion especial las obras de los pintores venecianos: las demás circunstancias fueron hijas de la índole y del estado de ilustracion de los españoles en aquella sazón, ya que arraigado el Cristianismo en el corazón de los españoles por una guerra de 800 años contra los mahometanos, hubieron de resistirse más que ningun otro país de Europa al Protestantismo, quedando Católicos por instinto, aunque la falta de ilustracion hubo de hacer que sintiesen el Catolicismo bajo formas realistas, formas que diaria y continuamente veian, por los hechos que á su rededor se verificaban. El dibujo no fué para ellos más que un medio para asegurar el toque del pincel y los efectos del colorido. Si en Madrid hallamos la escuela española aristocratizada, fué por el amor propio, suntuosidad y seriedad de una corte sucesora de la espléndida casa de Borgoña: si algunas individualidades han dado importancia al dibujo sobre el colorido y la composicion, nunca lo han hecho descuidando los efectos de estos dos elementos de la Pintura.

Escuela Castellana, hasta Velazquez.

El primero que difundió en España la correccion del dibujo y las buenas proporciones del cuerpo humano, la grandiosidad de las formas y la expresion y el modo de pintar más perfectamente al óleo fué Alonso de Berruguete (1480-1561), pintor, escultor y arquitecto. Estaba en Florencia en 1503, donde fué discípulo de Miguel Angel á quien siguió á Roma para ayudarle. En 1520 volvió á España rico de conocimientos y de práctica: aunque parece que se distinguió mucho más en la Escultura que en la Pintura.

Fernan Yañez por los años de 1536 habia pintado ya con expresion, nobleza de caractéres, correccion de dibujo, y buen colorido; pero hubo de aventajarle Juan Fernandez Navarrete (el mudo-1526-1579) que en 1568 volvió de Italia donde estuvo desde muy jóven viendo Roma, Florencia, Nápoles, Venecia y Milan; habiendo trabajado con Ticiano y otros pintores de aquel tiempo, y fundándose su mérito en el dibujo, la expresion y especialmente en el colorido, por lo que fué llamado el Ticiano español. Al lado de este pintor, del cual dijo el P. Sigüenza que tenia *pintar hermoso y concluido, propio de los españoles*, floreció Luis de Morales, (llamado el Divino) pues murió muy viejo en 1586, el cual hubo de aprender la Pintura con alguno de los pintores que residian en Valladolid ó en Toledo; dibujando con correccion é inteligencia del desnudo, de los efectos de la luz y de la expresion; si bien fué nimio en los detalles, especialmente en el peletear. A la misma época pertenece Alonso Sanchez Coello, que en 1541 residia en Madrid, y en 1552 contrajo amistad con el pintor de los Países Bajos Antonio Moro, de quien aprendió mucho, habiendo copiado mucho á Ticiano. Discípulo suyo y aventajado retratista como él, fué Juan Pantoja de la Cruz (1551-1610), que imitó á su maestro en la correccion del dibujo, excediendo á todos en lo acabado y definido con limpieza y verdad, exactitud en las proporciones, y nobleza y sencillez en las actitudes.

En esta época la pintura se conservaba en España con cierta timidez en el manejo de los pinceles, que forma contraste con el desembarazo que despues, quizá con demasiado alarde, se empleó. No bastó á sacarla del todo de semejante estado la influencia de los italianos Zuccharo (Federico) y Carducci (Bartolomé) discípulo suyo, que llegaron á Madrid en 1585. Pocos pintores vinieron de Italia tan útiles para el adelanto como estos dos artistas, muy especialmente Carducci, no tanto por las obras que pintó, cuanto por haber dejado una escuela con los más sanos principios en sus discípulos. Su hermano Vicente, aprovechándose de ellos, fué jefe de una falange de pintores notables por la exactitud del dibujo, conocimiento de las bellas formas de la Antigüedad, nobleza de caracteres, decoro y gravedad en la composicion, armonía en el colorido y buena expresion; principios que dejó consignados en sus *Diálogos*. De esta falange pueden citarse como sobresalientes: Castello (Félix), Fernandez (Francisco), Obregon (Pedro de), Roman (Bartolomé) y Rizzi (Francisco).

Pero la escuela castellana iba á sufrir una alteracion; la cual hubo de ser impulsada por artistas de aquella comarca española donde el clima exaltaba las imaginaciones, los genios se habian desarrollado con todo el fervor de las creencias católicas y con toda la candidez del sentimiento cristiano; dando al propio tiempo á la corte todo el halago que necesitaba su aristocrático amor propio. La escuela sevillana iba á encargarse de hacer sentir semejante alteracion.

Escuela Sevillana, hasta Murillo.

Volvamos á los primeros años del siglo xvi y conoceremos los orígenes de esta Escuela, y los elementos que le sirvieron de base para llegar al punto en que hemos dejado la Castellana.

Como preludios de la Escuela sevillana, aunque sin determinar definitivamente el carácter de la Escuela, deben considerarse Vargas, Villegas Marmolejo, y Céspedes.

Luis de Vargas (1502-1568) sevillano, fué un pintor correctísimo en el dibujo, y el primero que estableció en Sevilla la buena manera de pintar al óleo y al fresco. Deseando dejar la manera gótica que reinaba todavía en Andalucía, partió para Roma, donde se cree fuese discípulo de Perin del Vaga por lo parecidas que son las obras de ambos. Es de creer que ocupase veinte y ocho años de estudio en Italia; pero es lo cierto que en 1555 estaba ya en Sevilla, distinguiéndose por la correccion del dibujo, la grandiosidad de las formas y lo bien entendido de los escorzos, brillantez en el colorido, aunque poco efecto de claroscuro y de la perspectiva aérea, expresion, gracia y buena actitud en las figuras, y exacta imitacion de la Naturaleza en los accesorios.

Pedro Villegas Marmolejo (1520-1597) sevillano, se distinguió por la grandiosidad del dibujo y algunas otras circunstancias que pueden dar á entender que estudió en Italia las obras de Rafael y de algun otro pintor de la escuela romana.

Pablo de Céspedes (1538-1608) cordobés, ha sido el artista más sabio que España ha tenido. Pintor, escultor y arquitecto, fué erudito escritor, y poeta, habiendo escrito sobre la Bellas Artes. Entre estos escritos se cuenta un poema y un tratado de Perspectiva teórica y práctica. Dos veces estuvo en Roma, habiendo sido apasionado por las obras de Miguel Angel, que hubo de estudiar bajo la direccion de alguno de los discípulos de este maestro. Dió pruebas de su talento pictórico con los frescos que pintó en Araceli y Trinidad del Monte; del escultórico, con la cabeza de Séneca que esculpió para la estatua antigua que existia sin ella. Asegura Pacheco que fué uno de los mejores coloristas de España; celebrándose la elegancia de las formas, la inteligencia en el desnudo y en los escorzos, el buen efecto del claroscuro, la verdad en la expresion, y sobre todo el genio en la invencion. En 1577 tomó posesion de su prebenda en Córdoba, de vuelta de Roma, y entonces fué cuando estableció una escuela de pintura, de la cual salieron Juan Luis Zambrano, An-

tonio Mohedano; aquel, que fué el discípulo que mejor le imitó; este, que fué excelente fresquista. Los demás discípulos, como Juan de Peñalosa, Antonio de Contreras y Cristóbal Velano tuvieron gran nombradía.

Iban á desaparecer estas lumbreras que anunciaron la escuela Sevillana, cuando apareció Juan de las Roelas (Licenciado, ó Clérigo-1558-1625) que despues de haber estudiado en Italia á todos los venecianos, se estableció en Sevilla su patria, donde si se hubiese dado á sus obras la importancia que indudablemente tienen, Roelas hubiera sido proclamado jefe de aquella escuela; pues no desmerecen sus obras, de las de Ticiano, de Tintoreto, de los Palmas y de los Caracci. De los discípulos de tan aventajado pintor, digno de mayor fama, solo Varela (Francisco, que murió por los de 1656) siguió al maestro, con buen éxito, pues Zurbarán se formó un estilo particular.

Francisco Zurbarán (1598-1662) es en la Escuela Sevillana una lámpara aislada en medio de una sala de paso, á la cual da luz para llegar á la sala de recepcion. En sus composiciones dió al misticismo el carácter de una piadosa filosofía y de una sabia meditacion ejercida en el retiro del claustro: apenas dió muestras de conocer la Perspectiva; y vió los efectos de la luz de un modo tan especial, que puede decirse que su estilo murió con sus inmediatos discípulos los hermanos Polanco, cuyas obras se confunden con las del maestro. Antonio del Castillo (1603-1667) se separó de su estilo á fuerza de pintar accidentes del espectáculo de la Naturaleza; y quizá su realismo, transmitido á su discípulo Valdes Leal, quedó exagerado en este, hasta el punto de representar objetos repugnantes.

Al lado de Roelas hubo de florecer Luis Fernandez, pintor de Sargas, del cual apenas puede mentarse otro mérito que haber sido maestro de Pacheco (Francisco 1571-1654), de Castillo (Juan del 1584-1640) y de Herrera el viejo (Francisco de-1576-1656); que dieron al arte pictórico de España un Velazquez, un Cano, y un Moya, los cuales habian de dar á Sevilla un Murillo.

El estilo seco introducido por Vargas y Villegas, y que hubieron de tener los tres discípulos inmediatos de Fernandez, habia de desaparecer. No estaba en la atmósfera del país aquella manera de presentar la luz y el aire: el sol de España, y muy especialmente el de Andalucía, habia de atraer á los genios hácia un estilo que más analogía habia de guardar con el veneciano que con el florentino. La Escuela Sevillana inaugurada en las obras de Roelas quedaba definitivamente determinada; su estilo estaba fijado: iba á principiar una nueva era para la Pintura española. Si hasta ahora los elementos habian sido influidos por las escuelas italianas, desde este momento las Escuelas de los Países Bajos habian de tomar una parte no pequeña en la constitucion de la Escuela española, de la cual la Sevillana es el tipo y dió la planta espontánea así como la de Madrid dió el terreno en que se cultivó y dió ópimos frutos.

Escuela Valenciana.

Ninguna de las españolas ha presentado desde su nacimiento tan distintos aspectos como esta; ninguna ha tenido cambios tan notables.

Fué su cabeza ó primer maestro Juan de Joanes (Vicente Macip-1523-1579) que importó su estilo de la escuela de Rafael, cuyas obras hubo de estudiar en Italia. La nobleza de los caracteres que representó y la correccion de su dibujo la acreditan. A su regreso de Italia se estableció en la ciudad de Valencia, y allí abrió su escuela de Pintura. Su mérito está al igual de los mejores pintores de su época; pero se distinguió por la delicadeza con que pintaba ciertos accesorios, y la dulzura de la expresion que dió á las figuras religiosas, á cuyo género especial y casi exclusivamente se dedicó. A la correccion del dibujo añadió el buen echado de los paños, y la inteligencia en la Perspectiva: su colorido guarda analogía con el de la escuela romana; su pincel fué muy minucioso, concluyéndolo todo con delicadeza. Su hijo Juan Vicente le imitó, mas sin igualarle en lo correcto del dibujo.

Pudo ser discípulo suyo Francisco Ribalta (155...-1628) aunque hubo este de pasar á Italia bastante jóven y estudiar, como estudió, á Rafael, á los Caracci y á Sebastian del Piombo. Ribalta fué gran dibujante; dió á sus figuras caractéres nobles y formas grandiosas: entendido fué en la composicion, la anatomía y las proporciones. Fué vario en el colorido y estilo, pues tiene pinturas tan detenidamente concluidas que rayan en dureza, así como otras tienen empaste de color y soltura de pincel. Dicen sin embargo que las primeras pudieron ser de sus discípulos Castañeda, Bausá ó algun otro; y que las suyas se confunden con las de Carducci, aunque Ribalta tuvo más suavidad. Su hijo Juan parece que le imitó en todo; y aunque se dice que fué el primer maestro de Ribera, sin embargo poca gloria pudo reportarle esta circunstancia, toda vez que este pasó muy jóven á Nápoles sin volver ya más á su país natal. Puede verse lo que de *Españoleto* se dice en la Escuela Napolitana.

Discípulo de Ribalta fué Espinosa (Jacinto Gerónimo 1600-1680) que fué valiente en el dibujo, no ménos que en el claroscuro, y dió á sus figuras graciosa expresion y graciosas actitudes; circunstancias que le separaron de la escuela de Joanes. Parece que fué adicto á la escuela bolonesa.

Sin enlace con estilo de ninguno de los anteriores, encuéntrase á Pedro Orrente (¿1550?-1644) que imitó las obras que en aquella sazon venian á España salidas del pincel de Bassano. Pasó algunos años de su mocedad en Toledo, por lo que algunos suponen que estudió con el Greco: ello es que se formó un estilo propio y particular con el estudio del natural. Sin faltar á la correccion del dibujo, su estilo tuvo el sabor de la Escuela veneciana y se distinguió en la representacion de animales. Pintó en Cuenca donde fué maestro de Cristóbal García Salmeron. Entre otros discípulos de Valencia cuéntase á March.

Estéban March (el de las Batallas..... 1660) pintó con acierto cuadros de pequeñas dimensiones, ofreciendo facilidad y soltu-

ra en la ejecucion, frescura de color, y buenos efectos de luz en el género á que especialmente se dedicó y por el cual tiene el sobre-nombre con que es conocido.

Hé aquí en que paró la escuela valenciana despues de haber oscilado entre el dibujo de la escuela romana y el colorido de la española, entre el misticismo de Joanes y el naturalismo de Orrente. Si en el siglo próximo pasado los Vergaras y Camaron se distinguieron en el género del paisaje, no pueden considerarse como continuadores de un estilo tradicionalmente desarrollado, sino como individualidades dignas de elogio.



Fig. 31. Velazquez.

Dejemos la escuela Valenciana como un apéndice al desarrollo del arte pictórico de España, y volvamos á las que más directamente le impulsaron.

El movimiento partió de Sevilla. De la escuela sevillana salió D. Diego Velazquez de Silva (1599-1660) para establecerse en la corte; y con sus relaciones y viajes á Italia adquirió un modo de ver justo, y un estilo á este modo de ver muy conveniente. Velazquez aunque discípulo de Pacheco, habia recibido lecciones de Herrera el viejo, habia visto los cuadros de

Roelas en Sevilla, en Italia los de la escuela Veneciana y en España escuchó consejos de Rubens y de Van Dyck. Cultivó muy especialmente el género del retrato, dando á la corte lo que más pudo lisongear el amor propio de los cortesanos; al paso que hubo de adiestrarle en el modo de dar naturalidad y vida á sus representaciones. Presentó retratos en simple situacion no ménos que en accion con todo el efecto de la epopeya: y no por esto dejó

de cultivar el género religioso y el mitológico y el paisaje que necesitó para el fondo de sus cuadros. En lo mitológico dejó el mito



Fig. 32. Los bebedores. - Obra de Velazquez. (Mus. real de Madrid).

griego para quedarse en lo simplemente alegórico que encerraba; en lo religioso sintió el carácter de lo divino con toda la gravedad y veneración que debe infundir su representación. Influenció sobremanera en el estilo de Antonio Pereda (1599-1669) y de Juan Carreño de Miranda (1614-1685) habiendo sido discípulos suyos, Juan Bautista del Mazo, y Juan Pareja, *el esclavo*.

Mientras la escuela de Madrid se regeneraba con Velázquez, la de Sevilla se sostenía con Cano, se realizaba con Moya, y se determinaba con Murillo, discípulos los tres de Juan del Castillo, según queda indicado. Alonso Cano (1601-1667) pintor, escultor y arquitecto, sin haber salido de España, estudió lo poco que pudo haber en Sevilla del arte antiguo; con lo que adquirió grandiosidad de formas y buen gusto en el plegado; pero ausen-

te de dicha ciudad desde muy temprano, no habiendo vuelto ya más á ella, sus buenas circunstancias artísticas no pudieron influir en aquella escuela. Pedro de Moya (1610-1641) soldado desde muy jóven, militó en Flandes donde estudió á aquellos pintores; y entusiasta por las obras de Van Dyck no paró hasta Lóndres para relacionarse con él y aprender de él cuanto pudo; y de vuelta á Sevilla, sus obras hubieron de causar admiracion al jóven Murillo. Hubo de suceder esto por los años de 1643.



Fig. 33. Murillo.

Bartolomé Estéban Murillo (1613-1682) se halló perplejo acerca del camino que habia de tomar al ver las obras de Moya. Bien hubiera querido emprender un viaje; pero falta de recursos, hubo de contentarse con pintar para América á fin de proporcionarse medios para ir á Madrid. Valiéndose allí de la proteccion de su compatriota Velazquez, pudo copiar los mejores cuadros de Ticiano, de Ribera, de Rubens y de Van Dyck; y aun copió obras del mismo Velazquez. Así formó su estilo; y de vuelta á Sevilla expresó con piadoso candor lo que

era su patria; siendo el sentimiento religioso presentado con la ingenuidad más familiar, el tipo del género religioso que especial y muy privilegiadamente cultivó. No dejó por esto de cultivar el paisaje y las costumbres; prueba de ello son esos cuadros históricos donde tan bien entendidos están el espectáculo de la Naturaleza y el lugar de la escena y los accesorios, como lo principal; así como esas familias y gentes del pueblo que tan exacta idea dan de los naturales del país sevillano, donde siempre pintó, y del cual no se ausentó más que para ir á Cádiz donde desgraciadamente hubo de recibir la caída que le lle-

vó al cabo al sepulcro. Venciendo obstáculos que le opusieron el fiero carácter de Valeles Leal (Juan de 1630—1691) y la envidia de Herrera el mozo (Francisco de 1622-1685) estableció

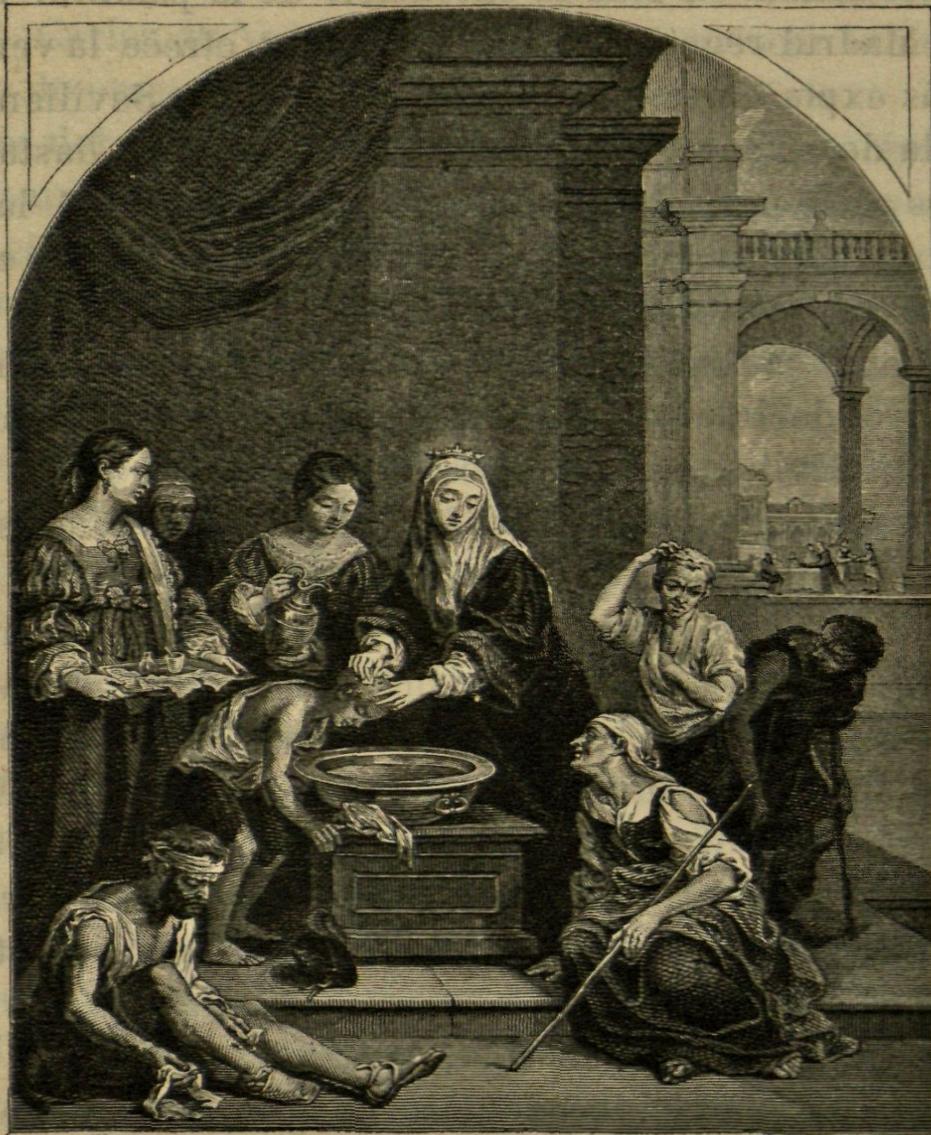


Fig. 34. Sta. Isabel de Hungría.—Obra de Murillo. (Academia de Madrid).

su escuela en forma académica, prevaleciendo su estilo sobre el de estos dos pintores. De tal escuela salieron un sin número de discípulos que sucesivamente convirtieron en manera lo que no habia de ser más que un medio para adquirir estilo propio.

Con estas dos lumbreras Velazquez y Murillo, la Pintura al-

canzó en España cuanto era menester para sobresalir en su cultura; pudiendo estudiarse el dibujo en Berruguete y en Joanes, la expresion en Roelas, la grandiosidad en Cano, la noble naturalidad en Velazquez y el colorido en Murillo; siendo Céspedes el modelo del artista en toda la extension de la palabra. Si la escuela de Madrid regenerada por Velazquez ofrece la verdad, del modo más espontáneo que al Arte le es dado, la Sevillana, punto de partida de esta regeneracion, ofreció el color hasta los más atractivos accidentes de la luz: si la de Madrid dió á la individualidad todo lo que el amor propio de una corte pudo exigir, la de Sevilla dió á la religion católica toda la sinceridad é ingenuidad que podia cautivar el alma y arraigar en ella las creencias. ¿Y no podria decirse que la Escuela Valenciana llegó á confundirse con la Sevillana en la época de Orrente, ya que el estilo de este pintor dista tanto de la del fundador Joanes como se acerca á la de los sevillanos?

El estilo de Velazquez tuvo grande influencia en la Escuela castellana, de manera que los mismos discípulos más aventajados de Rizzi (Francisco-1608-1685) hubieron de sentirlo, siquiera para huir de los errores de este maestro. Antolinez, Escalante y Claudio Coello entre otros, son una prueba de lo que acaba de decirse. El estilo de Murillo preponderó sobre la exagerada imitacion de la Naturaleza de Valdes Leal; naturalismo tan fiero como su carácter.

Pero la escuela Española, como las demás de Europa, habia de entrar en el período de decadencia. La guerra de sucesion habia de contribuir al embotamiento de los genios, tanto más cuanto que no eran suficientes para detener la corriente, ni la travesura del napolitano Jordan (Luca fapresto-) que residió en Madrid desde 1692 á 1702, ni la dulzura de Tobar, (Alonso Miguel, 1678-1758) ni la erudicion de Palomino y Velasco (Acisclo Antonio-1653-1725), ni los principios de Muñoz (Sebastian, 1654-1690) importados de la escuela de Marata, á cuyo lado habia estado en Roma. Protestaron tambien contra esta de-

cadencia los catalanes Juncosa (Fray Joaquin 1631-1708) y Fray José, (que murió muy entrado el siglo xviii) y Viladomat (Antonio 1678-1755) de quien dijo más adelante D. Rafael Menghs, que fué el mejor pintor de su época.

El establecimiento de la Academia de San Fernando en 1751 y la de S. Cárlos de Valencia en 1768 da á conocer la necesidad que hubo de crear estímulos para restaurar el Arte.

A fines del siglo xvii hállase un Bayeu (Francisco 1734.-1795), y un Goya (Francisco 1746-1828); pero ni aquel pudo levantar el estilo con el estudio del natural, ni este hizo más que dolerse amargamente de los quebrantos de la época, y reirse sardónicamente de las costumbres de nuestros abuelos. El estilo pictórico de Goya no tuvo bastante fuerza para arrastrar los génios del país, que, por otra parte, la guerra de la Independencia alejaba de las artes, como llevaba á la juventud á hacerse matar en los campos de batalla.

ESCUELA FRANCESA.

Todo cuanto se hizo en Francia ántes del siglo xv, respecto de la pintura decorativa, á partir desde la proyectada y aun iniciada restauracion de las ciencias y de las artes por Carlo-Magno en el siglo ix, no constituye una escuela: ni es un dato para hallar siquiera un estilo en embrion, la invencion de los naipes que se debe á Gringoneur ó Pepin para divertir al rey Cárlos VI el demente, durante los intermedios lúcidos.

En el citado siglo xv la miniatura para la ilustracion de códices hizo en Francia grandes progresos. El mejor y más notable miniaturista que en aquella época floreció fué Juan Fouquet: este fué al rey Luis XI lo que Antonio del Rincon á los reyes católicos de España. Fouquet pudo estudiar en Italia á los pintores de la época de Massaccio; distinguiéndose sus obras por la nobleza de estilo y su buena ejecucion; pero con estas circunstancias y todo, no puede verse en aquellas un principio de escuela, por lo trabajosa que aparece la ejecucion: de modo

que no se acierta á ver en el artista la espontaneidad conveniente.

No nos dará mayor luz la Pintura de arte mayor, digámoslo así. Lo único que en este género se conoce en Francia perteneciente al siglo xv es debido al pincel del rey Renato de Anjou (1408-1480) cuyos trípticos son muy conocidos. Supónesele discípulo del napolitano Antonio Solario (el Zingaro), ó según otros de Bartolomé della Gatta, florentino, mientras estuvo en Italia disputando el trono de Nápoles á los reyes de Aragon, y contrajo alianza con los duques de Milan para ir contra los venecianos.

¿Esta circunstancia puede ser un dato para suponer que Francia y en sus países meridionales cuando ménos, hubo de sentir la influencia de Italia desde mediados del siglo xv? Nada ménos que esto, por que el cultivo del arte para los franceses que en aquel entonces fueron á Italia, fué más bien una curiosidad individual, que una necesidad nacional; y ni el mismo príncipe que se ha citado, llegó á importar el arte en su condado de Provenza; y si le cultivó en todas sus formas, solo fué para consolarse de los reveses que la fortuna le hizo sentir en sus empresas.

La escuela francesa no se inauguró hasta fines del siglo xvi, despues que Cárlos VIII, Luis XII y Francisco I hubieron atravesado con sus franceses la Italia en todas direcciones. Fontainebleau fué el punto donde hubo de fijarse el centro desde el cual habian de salir los rayos de luz. Leonardo de Vinci con sus doctrinas, Andrés del Sarto con sus obras, y Primaticio, Bagnacavallo, Nicolo del Abate y Pellegrino Tibaldi con sus lecciones prácticas encendieron esta luz.

El primer pintor francés que se elevó al rango de los más distinguidos de su tiempo fué Juan Coussin (1500—1590): y aunque teórico y práctico, pues escribió un *Arte del dibujo* y un tratado de Perspectiva, no fué más que un imitador de los pintores llamados á Francia por el rey Francisco I. Los con-

temporáneos de Coussin hicieron lo que este; solo Juan Clouet (Janet. flor. 1547) quiso conservarse en el estilo llamado gótico: habiendo sido el último que le tuvo; pues los franceses dieron resueltamente la preferencia al estilo italiano importado por los pintores italianos ántes citados. Pintó Clouet sin embargo, apreciables retratos: algunos le suponen discípulo de Holbein.

Dubreuil que murió en 1604 y Freminet (Martin 1567—1619) siguieron las huellas de los artistas italianos decoradores del palacio de Fontainebleau; y si el primero se contentó con lo que en aquel sitio pudo ver; el segundo quiso beber en las fuentes italianas, y fué á Italia donde se hizo entusiasta imitador de Miguel Angel: así fué que presentó alardes anatómicos y atrevidos escorzos, añadiendo á estas exageraciones un colorido duro y agrio, el de Primaticio exagerado.

Con tales elementos es fácil considerar que la escuela francesa iba á anegarse desde su cuna en la decadencia anticipada en que parecían sumergirse las escuelas italianas en la primera mitad del siglo xvii. Pero atajó el camino Simon Vouet (1590—1649) que hizo en Francia la restauracion que llevaban á cabo en Italia los Caracci. Estuvo catorce años en Roma y apareció en la corte francesa como condiscípulo de Guido Reni y de Dominiquino. Importó el estilo de sus maestros de la escuela bolonesa, respecto de la composicion y rebusca de efectos; pero sin grandiosidad en el dibujo ni buenas cualidades en el colorido, especialmente en el claroscuro. Fué maestro y pintor de Luis XIII, y se vió colmado de honores y distinciones. Aceptó por amor propio, ó por ambicion, ó por envidia, cuantos encargos se le hicieron, hasta los superiores á sus fuerzas; y á medida que entró en edad, en vez de progresar en el arte que cultivó, fué decayendo. Debe sin embargo hacérsele justicia: su carácter hubo de ser el más apropiado en aquella época para levantar el Arte de la categoría de oficio en que yacia: es verdad que no debe atribuirse á él solo la gloria de haberlo alcanzado; pero tambien está en lo cierto que contribuyó no poco á reali-

zarlo por el medio que en aquella sazón pareció el mejor. Hé aquí el origen de la *Academia francesa* (1655).

Reuniéronse varios artistas para formar con este nombre, una corporacion directora de los génios bajo la proteccion del gobierno; y nadie pudo parecer más competente para desempeñar la direccion que Vouet, tanto por su carácter reglamentario, como por haber sido durante su permanencia en Roma, director de la Academia de S. Lúcas. El carácter de Vouet hizo que se estableciese un escolasticismo, que llegó á tomar un carácter tiránico; y en lugar de dar buenos hijos no hizo más que abortar discípulos.

Entre los más inmediatos de Vouet merecen citarse como sobresalientes, Lesueur (Eustaquio 1617—1655), La-hire (Lorenzo de, 1606—1656), Mignard (Pedro, el romano, 1610—1695) y Lebrun (Cárlos, 1619—1690); debiéndose al genio de cada uno de ellos el estilo particular que se formaron dentro de una atmósfera en cierta manera comun; que es la circunstancia que levanta de punto la consideracion de artista.

Pero ántes de ocuparnos de la marcha sucesiva de la escuela francesa, busquemos el arte pictórico, no en insurreccion contra la autoridad tiránica de la Academia, sino en la resistencia pasiva que legitima sus aspiraciones á la libertad del genio.

Fuera de la escuela académica encontramos á Callot (Jacobo 1592—1635), pintor *sui generis*; á Poussin (Nicolás 1594—1665) y á Claudio de Lorena (Geleo 1600—1682). Callot no ocupa lugar en la série de pintores de la Escuela francesa; su estilo ni tiene progenitores, ni sucesion: es un buen pintor humorista sin dejar de ser excelente en el género histórico y en el de retratos: todo lo debió á sus estudios hechos en Roma y en Florencia. Poussin puede decirse que se formó sin maestro: su permanencia en Roma le hizo estudiar á Rafael y los restos del arte antiguo; y huyendo del rigorismo tiránico de Vouet fijó su permanencia en aquella ciudad, no habiéndose apartado nunca del estilo italiano. Claudio de Lorena ha sido llamado el *Rafael del Paisa-*

je, porque difícilmente puede disputársele el principado en dicho género; pues así como Rafael para sus Vírgenes Madres de Dios, supo hallar el verdadero punto en que, sin salirse de la esfera de la Naturaleza, ha de llegarse para obtener la belleza; Claudio de Lorena supo dar á la Naturaleza en su aspecto general, todo el atractivo de la verdad del Arte, en una palabra supo idealizar con gran maestría el espectáculo de la Naturaleza: y encerrado en esta especialidad, fué olvidado de sus compatriotas siguiendo una suerte análoga á la de Callot.

Volvamos á entrar en la Escuela académica. Todo lo que le faltó á Lesueur para sobresalir en la Pintura fué debido á su prematura muerte y á no haber visitado la Italia: allí hubiera conocido el modo de idealizar la Naturaleza, y lo que debe ser el claroscuro y el colorido propio: con una disposicion natural para la Pintura no hubiera tardado en descubrir los medios que los grandes maestros italianos emplearon, y que quizá no le habia dejado siquiera traslucir la tiranía escolástica. La Hyre supo desprenderse mucho más de la educacion académica de Vouet: su pincel corrió con franqueza; y si dió cierta vaporosidad al colorido, que le hace parecer sobrado débil, sin embargo, la correccion del dibujo y la delicadeza en la composicion, compensaron con creces este lunar, si así puede llamarse, de su estilo. Mignard, por consejo de su amigo Dufresnoy (Alfonso 1611—1665) el pintor y poeta didactivo de la Pintura en Francia, estudió el antiguo y á los grandes pintores italianos, por los cuales llegó á tener gran pasion y entusiasmo. Lebrun, el pintor de Luis XIV y su personificacion artística, traspasó los límites de la naturalidad á fuerza de sobreponerse á todo, de ser respetado en todo lo artístico hasta del mismo monarca que hemos citado, lo cual no es poco decir; sin embargo, su colorido fué tambien débil; pero sus *conferences sur l'expression des differents caractères des passions* y su *Traité de la physionomie* indican cuanto fué su estudio acerca de tan importantè materia para la Pintura, y en general para todas las artes plásticas.

La gloria de la Pintura en Francia habia tocado á su término: y despues de Lebrun y del que despues de su muerte le sucedió en el cargo de pintor del rey, su émulo y aun enemigo, Mignard (Pedro), puede decirse que la Pintura entró en Francia en el período decadente, en que ya se hallaba en los demás países de Europa. Jouvenet (Juan 1647-1717) puso el arte pictórico en un terreno resbaladizo, con sus decoraciones teatrales más bien que cuadros; no siendo posible que suavizara la pendiente el genio de Vatteau (Antonio 1648-1723) con el estilo que admitió y con el género de costumbres, que con más especialidad cultivó.

Despues de esta época se encuentra en Francia respecto de las artes del dibujo imitativas, un gran vacío, hasta llegar á Greuce (Juan Bautista 1726—1805) que preparó una reforma



Fig. 35. Las Sabinas.—Obra de David. (París).

que completó Vien (José M. 1716—1808) con sus obras y por

medio de sus discípulos, especialmente de David (Santiago Luis 1748—1825). El talento de Vien y el de David hubieran podido plantear una reforma; pero indudablemente las ideas políticas de la época reprodujeron el Arte de la Antigüedad, que fué como tomar la erudicion por el sentimiento. Sin embargo los pintores franceses de este siglo en que vivimos, con ser discípulos de David, no han seguido sus huellas; los génios se han dirigido por distintos caminos, siendo sus estilos tan varios como varios son los sentimientos del hombre, y como libertad sobrada tienen los génios para desarrollarse á medida de su gusto.

¿ESCUELA INGLESA?

¿Ha habido en Inglaterra escuela de Pintura como en los demás países meridionales de Europa? Creemos poder contestar negativamente. Lo que ha habido han sido individualidades importantes, esto sí, pero excéntricas, y sobre todo humorísticas, esto es, que se han dejado llevar por un modo especial de sentir, haciéndole resaltar siempre con intencion y hasta con alarde; pero no ha habido jamás maestros con falange de discípulos. Sin embargo, géneros de Pintura se han cultivado en Inglaterra, en los cuales se ha presentado constantemente el poder artístico del genio inglés, tales son: el retrato, las costumbres y el paisaje: el retrato porque da importancia á las individualidades; las costumbres porque en ellas se encuentra la verdad práctica; el paisaje, porque en él está abierto un inmenso campo á la vaguedad de las inspiraciones.

El pintor que cultivó muy privilegiadamente el retrato fué el holandés Pedro Vander Faes, conocido por Lelley (1618-1681) discípulo del flamenco Van Dyck; y al lado de él, y muy especialmente, Josué Reynolds (1723-1792) determinó su estilo en este género, despues de haber estudiado en Italia á Miguel Angel; estilo que no dejó de seguir Gainsboroug (Tomás 1727-1786) y Romney (Guillermo 1734-1802).

El género de costumbres halló un notable intérprete en el

humorista Guillermo Hogarth (1697-1764) que trató este género como en caricatura, no dejando de ser censurable su indeciso dibujo y su débil colorido.

El género de costumbres le ha tratado en nuestros días Wilkie con notable acierto y quizá estudiando las obras de los maestros flamencos y holandeses.

El paisaje fué tratado y cultivado con acierto por Benjamin Wilson (1714-1782); y no creo fuese aventurado decir, que de él puede haber partido en Inglaterra el estudio del espectáculo de la Naturaleza.

¿ESCUELA RUSA?

Los pintores rusos se han formado fuera de su país; y más en Italia que en Alemania. Lo que se hace en Souzdal es un resto procedente de la antigua escuela bizantina. No hay allí más que una fábrica de imágenes religiosas por tipos dados, que incesantemente se reproducen, procedentes de dicha escuela.



RENACIMIENTO DEL ARTE DE LA PINTURA EN ESPAÑA

POR

D. MANUEL OSSORIO Y BERNARD.

RENACIMIENTO DEL ARTE DE LA PINTURA EN ESPAÑA.

I.

La historia del arte contemporáneo español, arranca de hace cuarenta años: el primer tercio del siglo sólo presenta generosos esfuerzos para conservar la práctica profesional: quítese la figura del escultor Alvarez Cubero, redúzcase el arte á la manifestacion pictórica y nos encontraremos siguiendo torpe, lejana y pausadamente el estilo académico de la invasora Francia. Los españoles que sabemos rechazar heroicamente á los ejércitos extranjeros, luchar por nuestra independendencia y quedar victoriosos en la demanda, no hemos sido nunca tan valerosos contra las modas y costumbres, y así como nuestra literatura se convirtió en fiel imitadora de la francesa durante el siglo XVIII, y hasta recurrió á una escuela exótica para destruir á fines del mismo y principios del actual los vicios de la poesía, así tambien la pintura, rompiendo con sus gloriosas tradiciones, con su peculiar estilo, con su marca de fábrica, por decirlo así, se limitó á seguir las huellas de una escuela francesa, en la que todo era convencional, en la que el artista volvia la espalda á la naturaleza, ahogaba su propio génio y se concretaba á seguir un figurin, préviamente adoptado por el gusto del público.

Natural consecuencia de este vasallaje, es la frialdad que revisten todas las producciones del arte y aún lo falso de las concepciones del artista, llegando el mal gusto hasta el extremo de convertir en simpático lo que el pintor quiso hacer antipático

y vice-versa. De aquella época arrancan obras, en que tratando el artista de retratar el hambre y la constancia de los madrileños, presentaba á los franceses animados de generoso y caritativo afán, y á los españoles mostrando una ingratitude poco envidiable y una falta de educacion, que perjudica su misma entereza; de aquella época arrancan cuadros en que para presentar enlazados á dos campeones, no se ocurría al pintor otro recurso que el de hacer que uno de ellos esgrimiera el acero con la mano izquierda,

llevando las espadas (cosa es hecha)
éste *en la zurda*, aquel en la derecha;

en tanto que un caudillo, asesinado en su lecho, figuraba estar dormido para no desarreglar acaso la composicion, ó

porque las fieras ansias de la muerte
no se atrevieron á varon tan fuerte,

segun la sátira que allá por los años de 1818, corria impresa en el *Diario de Avisos de Madrid*, si mis apuntes y mi memoria no son infieles.

Y si esto sucedia en cuanto al fondo de los asuntos y á las tiránicas reglas de un dibujo académico, no eran ménos extraños los caractéres que respecto al color ostentaban los cuadros de nuestros respetables abuelos. La paleta no consentía consorcios irritantes ni términos medios: todo en ella era claro, definido y puro, resultando á veces ágrío y siempre frio el producto artístico.

De repente, la atmósfera de hielo que aprisionaba al arte, empieza á romperse, y Alenza, Tejeo y Elbo, se manifiestan como legítimos representantes de Escuelas que se juzgaban muertas.

Alenza siente en sí la llama del génio; pero vive desconocido, sin proteccion, sin modelos, puede decirse; acaso busca y encuentra en Goya base para su género, y de ahí la extraordinaria analogía que se observa entre sus cuadros y los del pintor aragonés, principalmente en cuanto al color se refiere. Escenas de

la vida de la clase más ínfima de la sociedad, composiciones sacadas de diversiones y espectáculos públicos, de los que están al alcance de aquella misma clase, tipos y costumbres de los aldeanos de todas las provincias de España: hé ahí los asuntos que pintó, dibujó y grabó Alenza. Su obra más notable fué la muestra de un café, en la que figuraban unos jugadores de ajedrez y que, despues de estropearse al aire libre, durante muchos años, honra hoy una coleccion extranjera. Pero ¿qué extraño que así emplease su génio el que no dejó al terminar su vida fondos suficientes para que su cadáver fuese enterrado fuera de la fosa comun, á donde habria ido indudablemente sin la colecta que hicieron varios de sus amigos para tomarle un nicho?

Elbo, artista de análoga significacion, muere jóven como Alenza, y despues de haber cultivado como él, el género popular. Una impresion recibida á la edad de siete años, indica su patriotismo y denuncia su carácter. Jugaba Elbo en la plaza de un pueblo de Andalucía, al mismo tiempo que una columna francesa entraba en el lugar haciendo fuego sobre aquellos habitantes. Un labrador que desde la ventana de su casa se disponia á la resistencia, llamó al niño para precaverle del peligro que le amenazaba, teniendo al cabo que hacer uso de la fuerza para reducirle á la obediencia: el niño, armado con una piedra, se disponia á hacer frente á la columna de los enemigos de su patria. Este rasgo de carácter, citado por todos los biógrafos de Elbo, merece serlo indudablemente por lo que influyó en el género de sus trabajos y hasta en la analogía de muchos de sus tipos: Elbo se complacia en repetir en sus apuntes las facciones del labrador que le habia libertado de la muerte, y á quien poco despues habia visto caer, atravesado el pecho á bayonetazos. La profusion con que ejecutó asuntos de toreros y majos, le valió algunas censuras, á las que él contestaba, «que siendo él pintor español, sólo en asuntos españoles debia ocuparse, y que á su juicio, tan degradados veia los caractéres, que no reconocia como compatriotas más que á las manolas y los toreros.» Elbo, siguiendo

el género cultivado por Alenza y la Escuela de Goya, supo ser original en sus asuntos: dibujó sin duda mejor que el primero de dichos artistas; pero fué más frío en la expresión. Le faltaba el calor del verdadero génio. La minuciosidad con que ejecutaba todos los detalles, le hubiera hecho brillar en época más reciente; pero en la que Elbo floreció, hubiera necesitado romper más valerosamente con las tradiciones del arte académico, para ocupar el puesto que le estaba destinado. Si hubiera hecho cuanto podía hacer, su nombre habría sido tan conocido como el de Alenza; pero de todos modos, y á pesar de cuantas contrariedades se oponen á ello, su figura no puede pasar desapercibida en la historia del arte, y en tal concepto he debido mencionarle.

Brillando al mismo tiempo que los dos artistas citados, pero en condiciones más favorables para su desarrollo, D. Rafael Tejeo pudo estudiar en Roma lo que no podía aprender en la Escuela de Madrid; y así se explica, que habiendo sido en sus primeros años discípulo de Aparicio, pudiera ejecutar más adelante su *Magdalena en el desierto*, su *Cristo crucificado* y otros lienzos de indudable importancia, entre ellos muchos retratos de carácter verdaderamente artístico.

Alenza, Elbo y Tejeo tienen, pues, además de su propia y personal significación, la que les presta la circunstancia de haber sido los verdaderos iniciadores del renacimiento del arte contemporáneo.

Impreso el movimiento, no era dudoso que había de seguir y acaso extraviarse y perderse: Villaamil, Esquivel, Gutierrez, Brugada y algunos más, personifican este segundo período del arte.

Villaamil, ardiente, impetuoso, desobediente á toda regla académica, ciego á toda observación de la naturaleza, llena con sus trabajos y su fama cerca de un cuarto de siglo: *ocho mil* cuadros al óleo ejecutados por el mismo, suponen el improbable trabajo de empezar y concluir un asunto cada día. Basta dejar consignado este hecho para evitarse muchas deducciones y cla-

sificar á Villaamil entre los *mónstruos de la naturaleza*, con todas sus grandes cualidades y sus no menores defectos. Villaamil siente las bellezas, domina los fenómenos naturales; no inventa, no sueña; pero amalgama las causas y los efectos tan atrevida é inverosímilmente, que sus lienzos carecen de verdad. Llega al resultado despreciando los medios, sintetiza sus observaciones y las formula en el cuadro con una velocidad más industrial que artística. Cultiva con preferencia el paisaje; pero esto no le impide atacar todos los demás géneros y en ocasiones con gran gallardía; pinta según su inspiracion, según las circunstancias y exigencias del momento, y de aquí nace su desigualdad, lo diverso del mérito de sus obras, la escala en que éste se presenta y hasta la necesaria vulgaridad de la mayoría de sus trabajos. Los efectos de perspectiva suelen ser falsos; las figuras pobres; la luz de sus composiciones participa de la naturaleza y del teatro; pero no lleva á los objetos una reflexion lógica, no produce una transparencia razonada. Por el contrario, es preciso rendirse al encanto de los engaños para transigir con muchos efectos del pincel; hay que aplaudir la belleza del absurdo y proclamar sus excelencias; hay que ser idealista hasta la extravagancia....

Pero, en medio del desórden que caracteriza á Villaamil, ¡qué admirable facilidad de ejecucion! ¡Cuántos encantos en los más insignificantes asuntos tocados por su pincel! ¡Qué dominio sobre la naturaleza y sobre los procedimientos materiales!

Villaamil no podia tener discípulos y no los tuvo; fué y sigue siendo una excepcion en el arte, un portento en la facilidad, un productor incansable, un artista que rechaza el análisis, que se impone á la opinion y arranca el aplauso. Si la crítica fria y severa, apoderándose hoy de un lienzo—de casi todos los lienzos—de Villaamil, trátase de formular su juicio, probablemente le seria muy fácil hacerlo, y probablemente tambien no resultaria muy favorable al pintor; pero si tuviera en cuenta que éste solo pudo trabajar veintidos años, que en ellos firmó ocho mil lien-

zos y un fabuloso número de litografías y dibujos; si sabe ó recuerda que sus carteras contenian unos diez y ocho mil apuntes y bocetos al morir el artista en 1854, de seguro tendrá que proclamarle como hombre excepcional y extraordinario.

Paralelamente á la figura de Villaamil se destaca en el arte moderno la de D. Antonio María Esquivel, cuya novelesca existencia ha sido trazada por otras plumas. Este pintor, entusiasta por el brillo de la Escuela sevillana, feliz imitador en ocasiones de Murillo, hasta el punto de hacer pasar imitaciones suyas por originales del inmortal artista; abastecedor en Madrid por bajo precio de dos ó tres traficantes, que conseguian notable lucro con las escenas andaluzas de Esquivel; pintor á la moda más tarde, solicitado por todas las clases de la sociedad, deseosas de ser retratadas por él; autor de infinitas obras del género histórico; docto profesor, crítico notable y ardiente polemista, Esquivel viene á ser el complemento de Villaamil para el dominio de todos los géneros de la pintura. Si hoy se pregunta por sus obras preferentes, á pesar del incalculable número que de las mismas dejó, no seria tarea muy fácil señalarlas, pudiéndose citar apenas su *Caida de Luzbel* (1), *Los Apóstoles*, *La Transfiguracion*, el cuadro llamado *de los poetas* y un centenar de buenos retratos. Y, sin embargo, Esquivel como Villaamil fueron los pintores de una época, que los ancianos recuerdan hoy al recordar el Liceo de Villahermosa.

(1) La historia de este lienzo merece ser conocida. En 1841, cuando más brillante porvenir se ofrecia al artista, un desgraciado suceso destruyó en un momento sus esperanzas, poniéndolas á las puertas de la desesperacion: á consecuencia de un humor herpético perdió la vista, en cuyo estado sufrió lo que no es decible. Sus muchos amigos, deseosos de hacer más llevadera su desgracia, recurrieron al Liceo, y la citada Sociedad en masa contribuyó al sostenimiento del desdichado y de su familia, hasta que la Providencia sanó sus ojos enfermos. Esquivel, cristiano y caballero, no quiso despues de su curacion volver á servirse de sus pinceles en asuntos profanos, hasta haber cumplido con Dios y con la amistad, y su primera obra fué *La caida de Luzbel*, que regaló al Liceo, trabajo apreciado generalmente y por el cual no hace muchos años que el auditor de la Rota D. Pedro Reales, pagó la cantidad de dos mil duros, tipo á la sazón desconocido en el pago de las producciones del arte.

Juntamente con ellos debe citarse á Gutierrez de la Vega (padre) compañero de Esquivel desde Sevilla, en la entrada en Madrid y en la conquista de sus honores académicos; ménos fecundo que él, pero en cambio conservador más fiel de las tradiciones de la Escuela sevillana (1), mereciendo también cita especial el pintor de marinas D. Antonio Brugada, cuyas obras en su mayoría se conservan en el Museo Naval, como testimonio de que el génio pictórico no se habia perdido en su época, si bien atravesaba tan peligrosa crisis que rayaba en la licencia, acaso por desquitarse del mucho tiempo en que le habian privado de todo movimiento las académicas ligaduras.

El arte español, paralizado durante treinta años, habia dado pruebas inequívocas de vida y vigor con las obras de los profesores á quienes me he referido. Tal vez el excesivo arrojado de estos pudo ser germen de futuros males; pero no ocurrió esto por fortuna, y despues del momento de transición que he tratado de reseñar, debia encauzarse el movimiento artístico, para que natural y dignamente pudiera verificarse su completo desarrollo.

II.

Grande y merecida es la importancia que tienen en la historia del arte moderno los Sres. D. Federico de Madrazo y D. Carlos Luis de Ribera: hijos ambos de artistas demasiado apegados á las tradiciones académicas, inician un nuevo género en la pintura, lo mismo en su fondo que en su manera; rompen con lo tradicional y atacan el género religioso é histórico, apartándose del modo con que anteriormente á ellos se trataban dichos asuntos. *Las santas mujeres en el sepulcro de Cristo*, de Madrazo,—obra de que dijo Owerbeck que era la más bella, en su género, de cuantas habia visto,—y *El origen de los Girones*, de

(1) La mejor copia del célebre cuadro de *San Antonio* de Murillo, destruido hace poco tiempo por la codicia de algun infame, pero restaurado poco ha, se debe á este profesor.

Ribera, despiertan la afición del público á los asuntos de la pátria historia; uno y otro artista concurren á públicos certámenes en el extranjero y traen á España los laureles del triunfo.

Don Luis de Madrazo, D. Bernardino Montañés y otros pintores siguen sus huellas, y el infeliz Utrera, flor de un día en el arte contemporáneo, llega de Cádiz á Madrid; se matricula en las clases de la Academia de San Fernando y sorprende á sus Maestros con el cuadro de *Guzman el bueno arrojando desde los muros de Tarifa el puñal con que han de dar muerte á su hijo*, cuadro lleno de defectos; pero marcando elocuentemente todo lo que podia y debia esperarse de quien tan felices disposiciones ostentaba, siendo todavía un niño.

Pero Madrazo y Ribera abandonan muy pronto el ejercicio del arte elevado, para consagrarse á la enseñanza y á la pintura de retratos; Montañés se dedica tambien á la instruccion de la juventud, primero en Madrid y posteriormente en Zaragoza, y Utrera que, niño aun, se atreve á elegir para su primera obra, un lienzo de gran tamaño y un asunto de notable grandeza, muere prematuramente; señalando su paso por el mundo del arte con el lienzo en cuestion. «La obra de Utrera,—dijo D. Adolfo de Castro,—debía consumir, así por el pensamiento como por la ejecucion, el trabajo de toda la vida de un artista; y en efecto sucedió lo que debía suceder. Quiso el jóven gaditano anticipar el curso de los tiempos; lo que el estudio y el talento habian de hacer en largos años, ejecutó en los abriles de su existencia, y su existencia terminó al terminar Utrera la obra de su vida.»

Por las ligeras citas que llevo hechas, se comprende que la historia del arte contemporáneo no ofrece lagunas al historiador, que se enlazan unos nombres con otros, constituyendo una cronología muy fácil de precisar. Pero, al llegar al último período que he señalado, muertos unos pintores, retraidos otros de la publicidad, buscando los más en la ejecucion de retratos el medio de atender á sus necesidades, el arte parece dormitar pere-

zosamente; pero no desaparece: su gérmen vital subsiste y de vez en cuando se manifiesta, aun cuando en pequeñas proporciones. El reinado de Isabel II une su historia á la del desarrollo mayor del arte. Durante él se reforman, en beneficio de la juventud, las Academias y Escuelas de bellas artes, ampliando el número de estudios y las enseñanzas superiores; se protege el dibujo de aplicacion á las artes y oficios, considerando tambien el geométrico y de adorno como una de las asignaturas de la segunda enseñanza; se forma el Museo Nacional con las obras existentes en los conventos al tiempo de la extincion de las órdenes monásticas; se enriquece el Real Museo del Prado, con un gran número de obras procedentes del Monasterio del Escorial, de los Reales sitios de San Ildefonso, Aranjuez y Buen Retiro, del Casino, del Nuevo Rezado, Monasterio de las Descalzas y Real Palacio de Madrid, sin contar diferentes compras y regalos, así de cuadros, como de esculturas y modelos arquitectónicos, ni la importante série cronológica de retratos de los Reyes de España; se conceden premios á los alumnos más aventajados de las enseñanzas artísticas; se regulariza el envio de pensionados á Roma, mediante oposicion; y finalmente se celebran exposiciones nacionales y provinciales de Bellas Artes, en donde el mérito puede encontrar los plácemes de la crítica, la pública admiracion y la recompensa que merece.

Por eso el pueblo se ha familiarizado con los nombres de los artistas, y no es raro ver hoy á un pintor, recordando la importancia que lograron adquirir los Maestros de la antigüedad, ostentando en su pecho las más preciadas condecoraciones españolas ó extranjeras.

III.

La moda de las exposiciones contribuye especial y decisivamente como he indicado al desarrollo artístico.

El gobierno español, que así lo comprendia y que habia teni-

do ocasion de examinar los resultados conseguidos en otras naciones, convocó á todos los artistas españoles para la primera exposicion nacional, celebrada en 1856, ofreciéndoles distinciones y premios.

Ya no era el local de la Exposicion el mezquino patio de la Academia de San Fernando, sino el del Ministerio de Fomento; ya no eran las obras presentadas unos cuantos ejercicios de alumnos ó algun capricho de pintores encanecidos, entremezclados con infinitos retratos de dudoso mérito; sino lienzos de gran tamaño y complicada composicion; ya figuraban con sus obras los pintores de todas las provincias del reino, en competencia con los residentes en Madrid; ya, finalmente, se habia realizado la union artística de todas las provincias, bajo el protectorado del gobierno central.

De dicha Exposicion y las sucesivas, arranca la brillante pléyada de los artistas modernos.

Gisbert exhibe *El suplicio de los Comuneros*, el *Desembarco de los puritanos en la América del Norte*, la *Muerte del príncipe D. Carlos* y la *Jura de Fernando IV*. Lo mismo en estas obras que en las que produjo con anterioridad y posterioridad, Gisbert se presenta como un artista lleno de imaginacion y vida, poseyendo la completa nocion del arte, de sus recursos, y el conocimiento de su personal valor. Compone admirablemente, dibuja como los grandes maestros y si no tiene un colorido que recuerde las buenas escuelas, sabe dominarse y no abusar del que le es peculiar. Cuando la envidia y la maledicencia exajeran sus defectos (como lo ágrío del color en *Los comuneros*) Gisbert contesta con lienzos como *El desembarco de los puritanos*, admirablemente entonado, y en el cual, como en otros, contesta asimismo á los que le acusaban de que no sabia pintar mujeres, con figuras notables por su belleza, expresion y carácter. La produccion de Gisbert es abundante, aunque desigual. Artista de inspiracion no traduce bien en ocasiones las ideas ajenas; necesita inspirarse en las propias; buscar dentro de sí mismo el

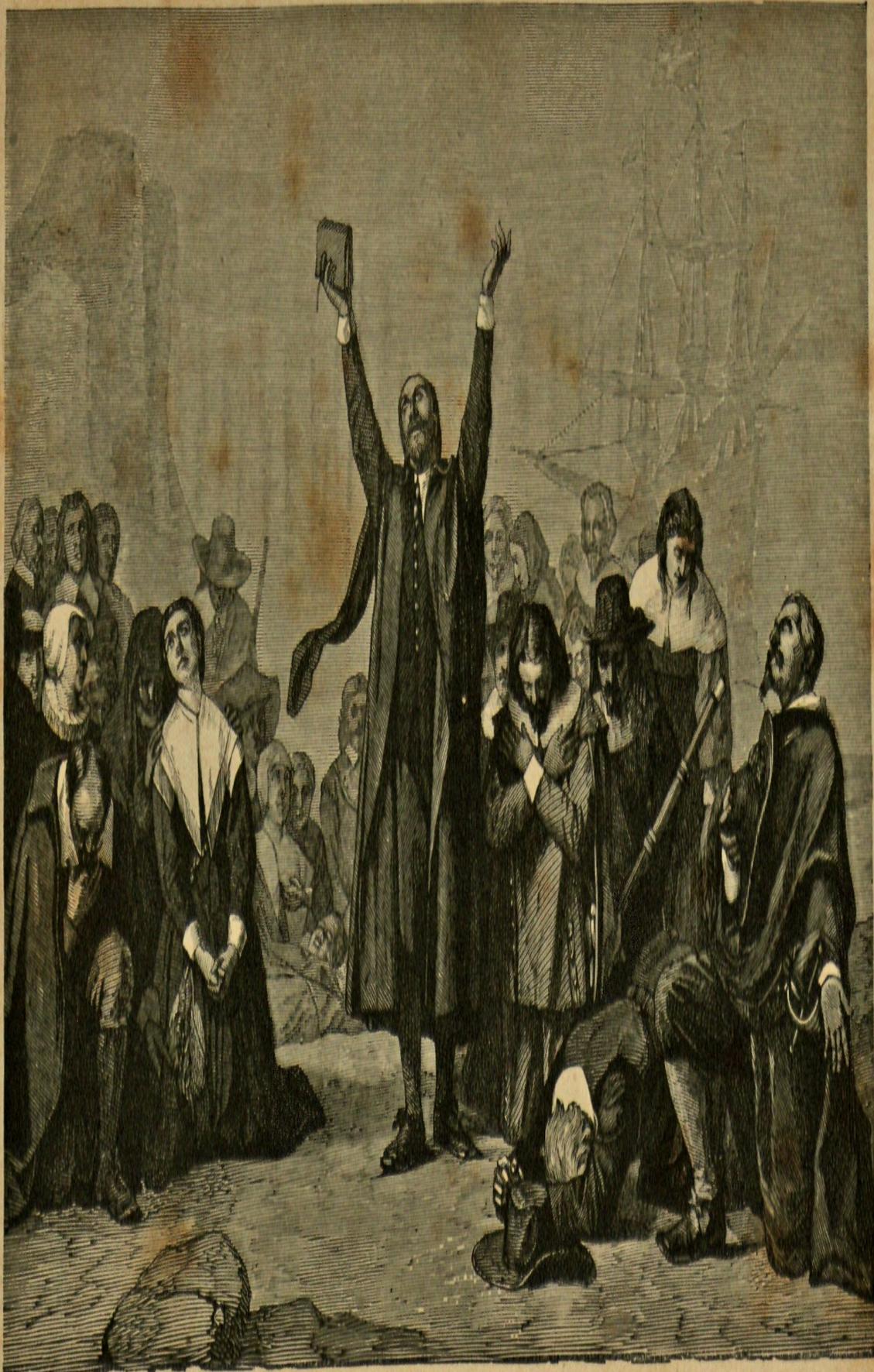


Fig. 38. Desembarco de los Puritanos en la América del Norte, obra de Gisbert. (Gal. Salamanca. Madrid.)

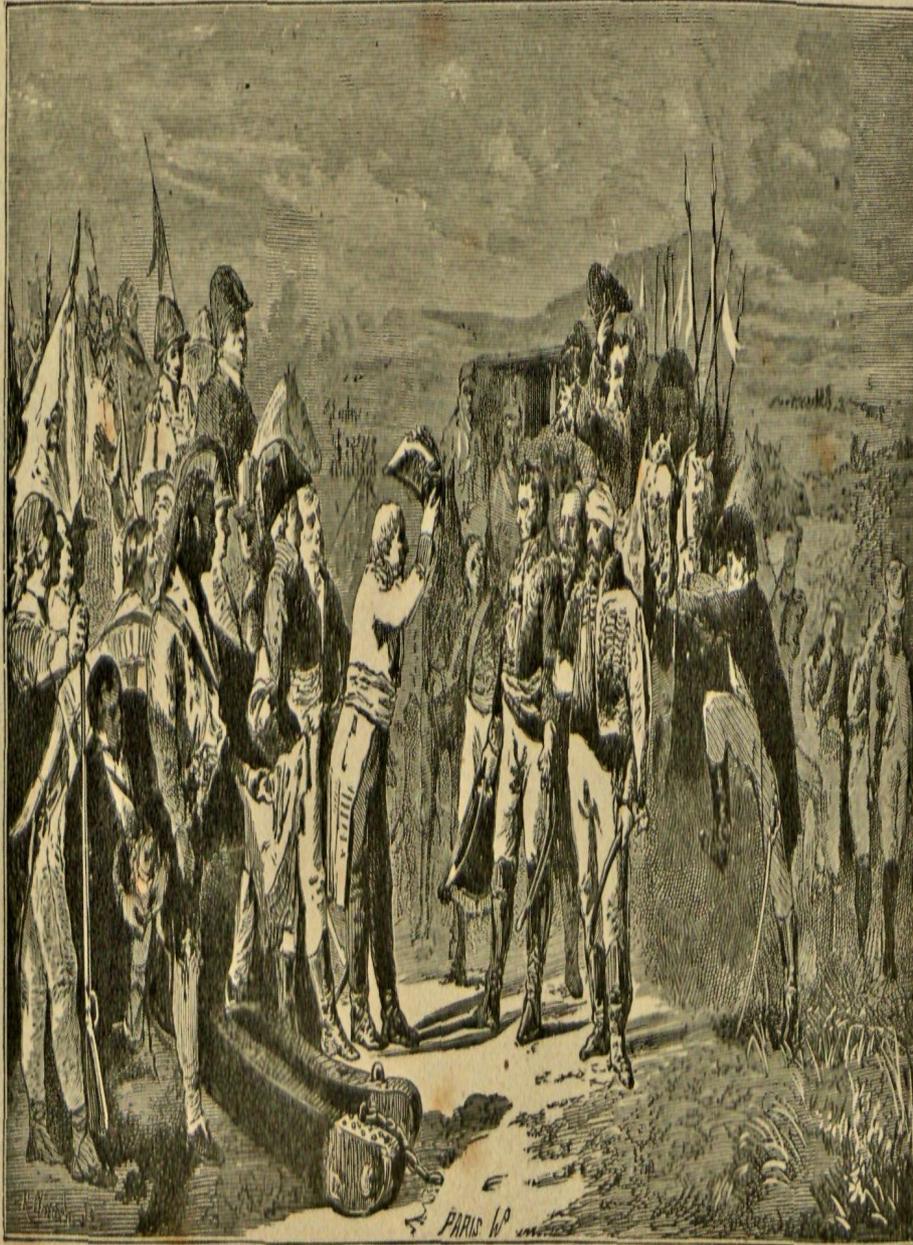


Fig. 39. Batalla de Bailen, obra de Casado. (Palacio Real.—Madrid.)

impulso y el calor. Su crédito no es exclusivo de España: sus cuadros, premiados en esta y otras naciones, pertenecen á esa patria comun del arte, en que no existen limitaciones ni fronteras.

Casado del Alisal se presenta como una gran esperanza en la *Muerte del conde de Saldaña*: más tarde realiza sus promesas y confirma los ajenos augurios con *Fernando IV el Emplazado*, *El juramento de las Cortes de Cádiz* y la *Batalla de Bailen*. En todos muestra limpieza de tintas y buena entonacion; en muchos hace verdaderos y laudables esfuerzos para que la composicion corresponda á la grandeza de los asuntos, aunque no siempre lo logre. Su cuadro de *Las Cortes de Cádiz* y el de la *Batalla de Bailen* carecen en gran parte del carácter que debió imprimirles un pintor español; pero en cambio manifiestan tal riqueza en la ejecucion que basta para afianzar el nombre artístico del autor.

Sans nace para el arte cuando ha pasado su primera juventud; pero recorre su camino á pasos agigantados. *Prometeo* denuncia su viril inspiracion y sus predilecciones artísticas, que desarrolla despues en *Los naufragos de Trafalgar*, la *Toma del campamento de Tetuan* y la *Muerte de Churruca*; y cuando la exigente y tiránica moda reclama del artista la ejecucion de obras de cortas dimensiones, poniendo como norma general la escuela de Maissonnier, Sans ejecuta su admirable juguete de *La visita* y pasando con la facilidad del verdadero genio, de un género á otro, pinta casi á continuacion dos *Evangelistas* de tamaño colosal, destinados á hacer juego con otros de Rosales; y así como en el primero rivaliza con el pintor francés, en el segundo se confunde con Rosales. Sans ejecuta como siente y siente con una precision, con un criterio, con una verdad admirable. Aun recuerdo una frase que escuché en la exposicion de 1860. ¿Ve usted,—me decia un crítico,—ese brillante cuadro de *Los Comuneros*? ¿Ve usted ahora esa severísima composicion que el catálogo denomina *Libertad é independenciam*, y que sim-

boliza el levantamiento de Cádiz en 1812? Pues bien, Gisbert, el autor del primero, puede reputarse como el pintor del presente : Sans, autor del segundo, es el pintor del porvenir. Y la prediccion se va cumpliendo.

Víctor Manzano, muerto cuando más podía esperarse de él, deja firmadas obras como *Santa Teresa con los príncipes de Ebo-li*, *La audiencia de los Reyes Católicos*, *Rodrigo Vazquez visitando la prision de la familia de Antonio Perez* y numerosos cuadros de tan pequeñas dimensiones como subido mérito. Si la carrera de Manzano no hubiese sido tan breve, su representacion seria mucho mayor : estaba en el camino de los grandes triunfos.

Palmaroli lucha con noble emulacion con todos los anteriores, y sus admirables estudios hechos en Roma, le señalan al público en concepto de un artista de primera fuerza. Su *Intercesion de los santos españoles en favor del príncipe de Asturias* (hoy rey de España), á pesar de lo difícil y comprometido del asunto, muestra sus buenas cualidades; *La capilla Sixtina en Roma*, modelo de perspectiva, de luz, de ambiente, de minuciosa y excelente ejecucion justifica la medalla que por ella le fué concedida y sus *Enterramientos en la Moncloa en 1808*, asunto eminentemente dramático y fijado en el lienzo con acierto notable, pone el sello á su reputacion. Tal vez una crítica excesivamente severa podria encontrar en este pintor, ya olvidos de carácter, ya una perjudicial tendencia á la elegancia recargada y al sentimiento convencional; pero en la ejecucion, en el dominio de los recursos del arte, nada le falta para tender muy de cerca á la perfeccion.

Rosales, genio de la moderna escuela española, toma la representacion que tuvo Velazquez en el siglo xvii y ejecuta las inapreciables obras que se llaman *El testamento de Isabel la Católica*, *Los Evangelistas* (destinados al templo de Santo Tomás de Madrid) y *La muerte de Lucrecia*. La primera de dichas obras, —tal vez la más perfecta que en el género histórico ha produ-



Fig. 40. Enterramientos de la Moncloa, obra de Palmaroli. (Ayuntamiento.—Madrid.)

cido el genio moderno español,—pone en moda la escuela clásica de Madrid, pues lo mismo que el pintor de Felipe IV, Rosales mostraba aire, luz y verdad en su obra. Examinada de cerca, aparece todo confusa y groseramente pintada, se ven manchas de varios colores y salpicaduras de pincel; pero á una distancia conveniente se funde todo, se precisa y anima, y los extremos de las figuras, ántes confusos, se dibujan y detallan de un modo admirable. Esta obra, premiada en Madrid y en Dublin, llega al concurso universal de París en 1867 y disputa el premio de honor al cuadro del pintor florentino Ussi; una leve diferencia de votos concede la primacía á este; pero la opinion unánime

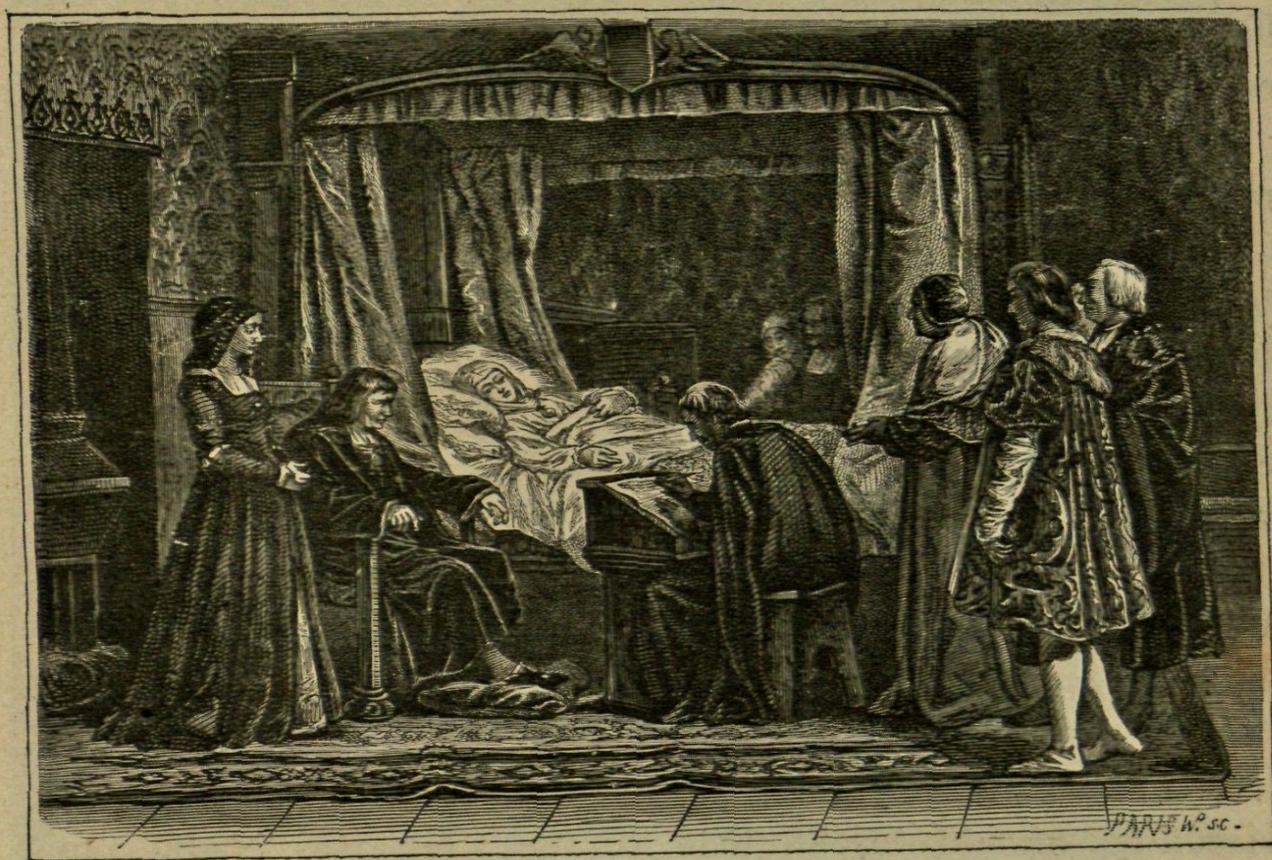


Fig. 41. Isabel la Católica dictando su testamento, obra de Rosales. (Mus. Madrid.)

consagra el mérito de Rosales y el emperador Napoleon le concede la Cruz de la Legion de honor, que niega á su contrincante. ¡Quién diria entonces á Rosales que tan breve habia de ser la carrera de sus triunfos y que la penosa enfermedad que mi-

naba su existencia, desde que pobre y desvalido luchaba en Roma contra la pobreza y la falta de proteccion, debia conducirle tan en breve al sepulcro! Pero aun pudo ejecutar otras obras que confirmasen su valer, como los ya citados *Evangelistas* y *La muerte de Lucrecia*, lienzo en que acaso exageró Rosales sus cualidades típicas de sobriedad de color y estilo franco y atrevido; pero que demuestra más que otro alguno su poderoso genio y un realismo muy semejante al de Velazquez.

Domingo, que tiene grandes analogías con Rosales, firma su valiente composicion de *Un lance en el siglo xvii*, exagera luego en su *Santa Clara* las licencias de composicion, privando al cuadro de fondo y haciendo, no obstante, que sea una obra notabilísima, y en *Los titiriteros*, y otras composiciones posteriores reclama un puesto en primera línea en las falanges del arte.

Fortuny llega en sus *acuarellas* y cuadros de género á superar á todo cuanto se conoce y en pocos años pasa desde pensionado por una provincia á pintor predilecto de Europa; sus lienzos son disputados por la grandeza y los especuladores, y cuando muere en la flor de su edad y sus esperanzas, el arte universal se conmueve y el mundo entero le llora. Su cuadro de *La Vicaria*, el de *El pórtico de San Ginés* y el de la *Batalla de Tetuan* no muestran su personalidad artística tanto como los infinitos estudios y caprichos del natural, sus composiciones de árabes y gitanos, sus fantásticas alegorías, sus caprichos, ejecutados ora al óleo, ora á la aguada; sus tipos, sus retratos, el inmenso tesoro de sus carteras, convertido en tesoros más materiales á su muerte, por la predileccion en que siempre le tuvieron los aficionados en toda Europa á las artes. Nadie como Fortuny ha podido repetir con un célebre pintor, que se hacia pagar carísimo sus trabajos: El mundo tiene pendiente una deuda considerable con los artistas que me han precedido y yo he nacido para cobrarla con sus correspondientes intereses. Fortuny, como Rosales, señala brillantemente el último período de quince años en el arte español; marchando acaso uno y otro

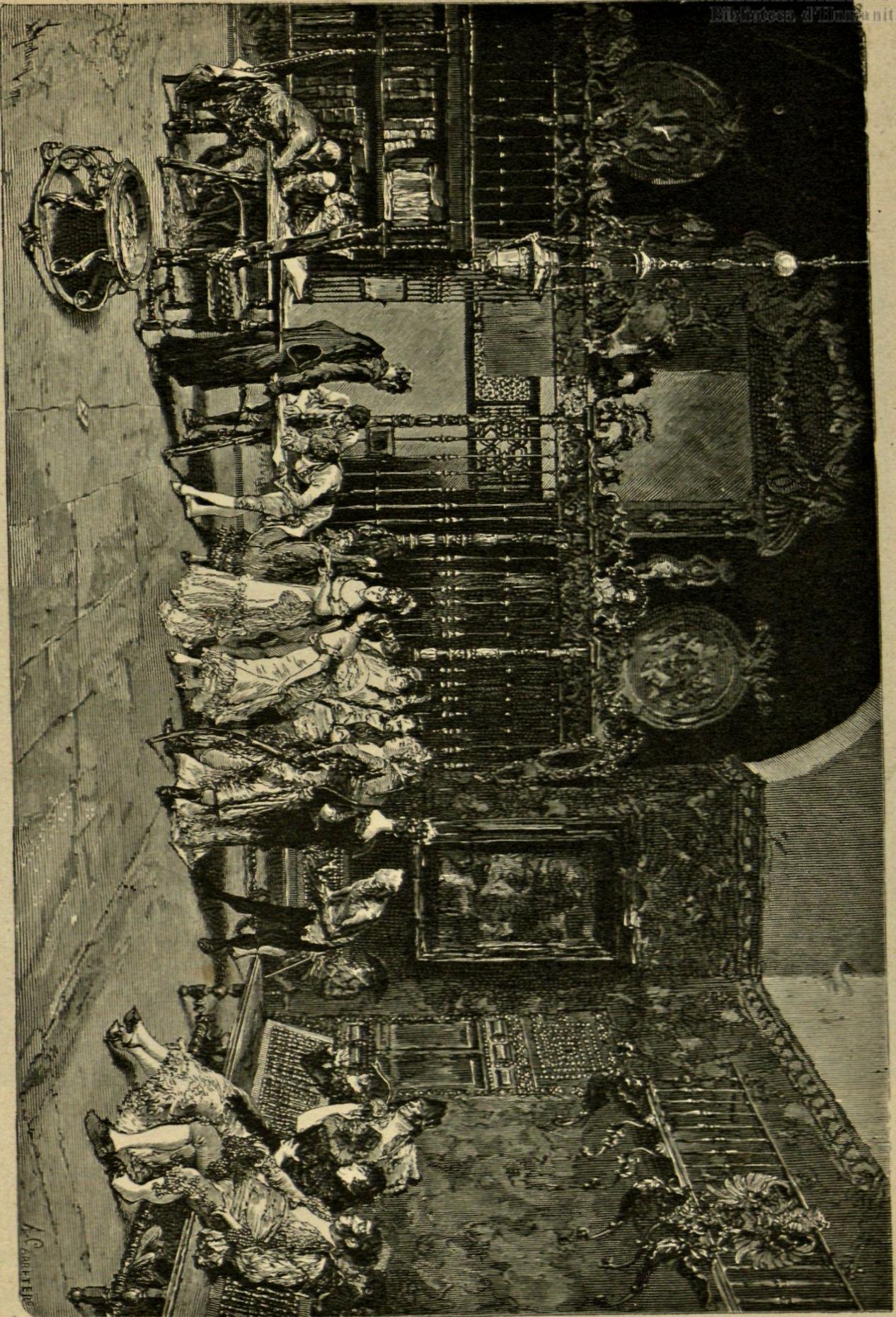


Fig. 42. La Vicaria: obra de Fortuny. (Propiedad de M. Cassin. Paris.)

por diferentes caminos y muertos ambos en edad juvenil, han llegado al mismo término y logrado la misma gloria.

Vera siente y expresa los más puros y tranquilos sentimientos, sobresale especialmente en el dibujo y cada uno de sus cuadros es un modelo de ejecución. *El entierro de S. Lorenzo*,

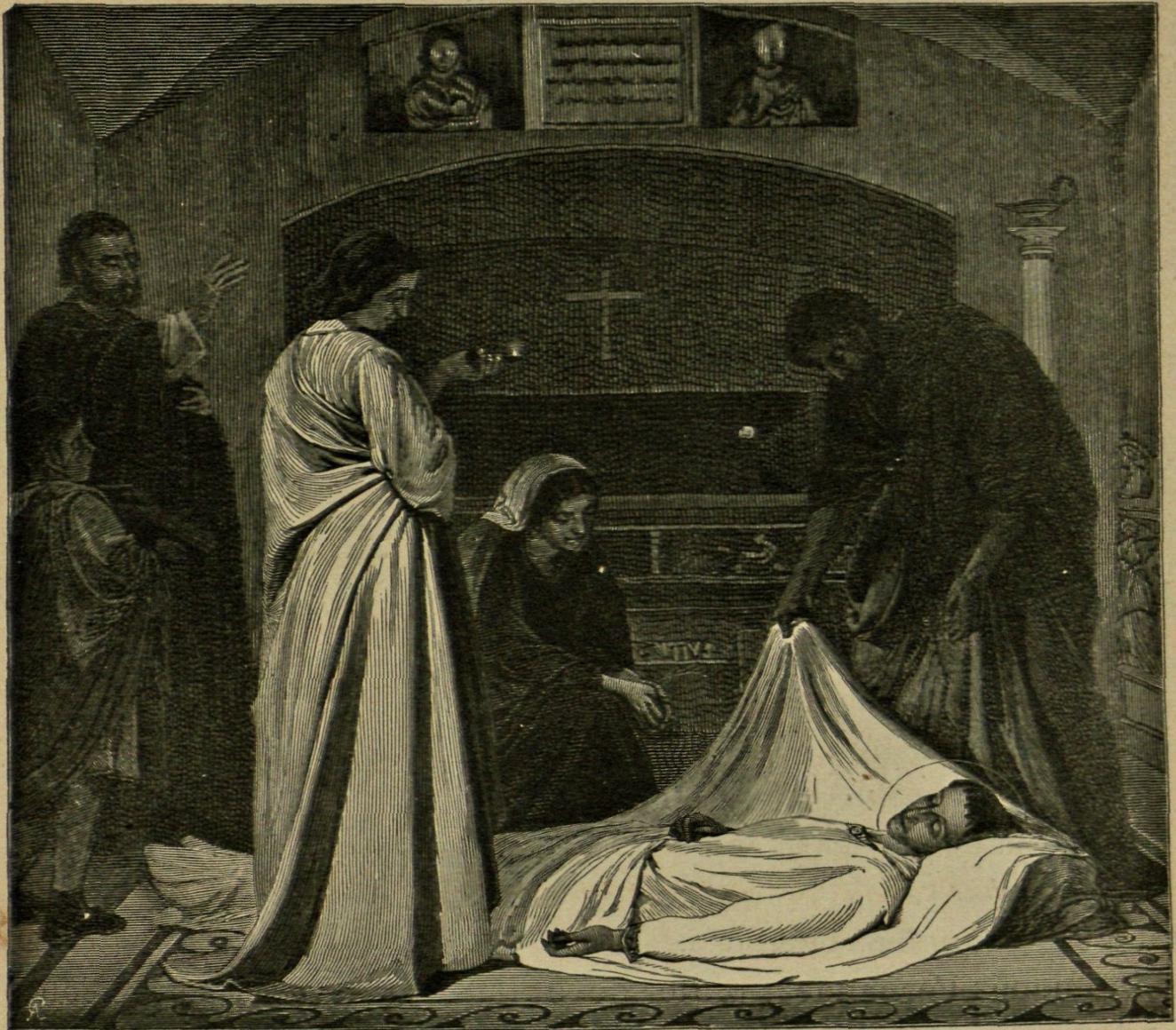


Fig. 43. El entierro de S. Lorenzo, obra de Vera (Mus. Madrid.)

La comunión en las Catacumbas, *La coronación de Santa Cecilia* y *S. Valeriano*, caracterizan principalmente al mejor de nuestros pintores religiosos, y sus asuntos de costumbres pompeyanas, reconstruyen, por decirlo así, la ciudad víctima del Vesubio. La pintura religiosa es, á pesar de todo, la que en Vera

predomina y le enaltece; y así como no he vacilado en calificar ántes el *Testamento de Isabel la Católica* como el primer cuadro moderno dentro de la pintura histórica, debo ahora calificar *El entierro de S. Lorenzo* como el más notable del género religioso. «Este cuadro de seis figuras,—escribia un crítico,—sóbrio de luz, sóbrio de colorido, sóbrio de pretensiones, pero lleno de verdad, de ternura y de unción cristiana, es, sin disputa alguna, el más sentido de cuantos hay en la actual exposicion. El dulce color que baña todo el lienzo, la vaguedad y el misterio en que se hallan envueltas las figuras, la expresion deleitosa de los rostros, las actitudes tranquilas, la soltura de los paños, la armonía y suavidad de los realces, la degradacion de las tintas y sobre todo aquel ambiente pálido de los cuadros viejos forman un conjunto tan sublime, tan ideal y tierno, que el alma se identifica con las de los personajes que aparecen en el lienzo y se siente poseida de una emocion santa y una beatitud igual á la de los que presencian el entierro..... Mórbido en los contornos, suelto en el color, franco en las tintas, simétrico en las proporciones, el Sr. Vera puede gloriarse hoy de ser uno de los primeros pintores de nuestro país, y sin pretenderlo, quizá el primero de los expositores de 1862.»

Dominguez en su cuadro de la *Muerte de Séneca* logra así mismo puesto muy preferente entre la juventud artística.

Puebla cuenta para su gloria con lienzos como el *desembarco de Cristóbal Colon*, en que la hermosa figura de este hace olvidar los pequeños defectos de la obra.

Jimenez Fernandez, pintor de animales, lleva la perfeccion á todos sus trabajos y lucha con éxito contra los pintores extranjeros de la misma especialidad.

Monleon y Ocon descubren nuevos horizontes para las marinas.

Llanos inicia su envidiable carrera con *El lazarillo de Tor- mes* y la prosigue con *La tia fingida*, *El entierro de Lope de Vega* (su obra de más empeño) y otras.

Mercadé, que en su cuadro de *Colon en la puerta del convento*



Fig. 44. Desembarco de Colon, obra de Puebla. (Museo. Madrid.)

de la Rábida, indicó lo mucho que de él podia esperarse, ejecuta posteriormente asuntos como el de *S. Carlos Clímaco*,—digno de Zurbarán, segun un crítico,—*Cárlos V. en el monasterio de Yuste* y *La traslacion del cuerpo de S. Francisco de Asís*.

Alvarez debe su nombre á *El sueño de Calpurnia* y lo conserva dignamente despues en asuntos de costumbres romanas.

Navarrete en sus lienzos de *Los capuchinos en el coro* y *El Marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia*, muestra vigor extraordinario en la composicion y brillantez en el colorido.

Ruy-Perez, Zamacois, Rico y otros muchos, educados en la moderna escuela francesa, compiten con los más célebres de sus maestros; Hispaleto copia admirablemente la naturaleza, consiguiendo embellecerla en algunos momentos; Gimeno persigue lo estravagante en el dominio del arte y deja cuadros como el del *Infierno de Dante*, *La noche del Sábado*, y *Las ánimas*; finalmente, otros muchísimos artistas (sin salirme del terreno de la Pintura) rivalizan en ocasiones con los que llevo citados, les superan en algunos momentos y permiten abrigar la creencia de que no serán perdidos los ejemplos de aquellos, de que el arte seguirá triunfando de todos sus detractores y podrán reemplazar dignamente los artistas arrebatados por la muerte.

Utrilla, Ruy-Perez, Zamacois, Gimeno, Rosales, Fortuny han muerto jóvenes y desvaneciéndose muchas y muy risueñas esperanzas; pero con ellos no ha terminado el arte español, cuyo renacimiento descansa en dos generaciones. Por muy sensibles y lamentables que sean las pérdidas que dejo consignadas, no constituyen ni pueden constituir la desaparicion completa de la escuela española; podrá á lo sumo abrirse un paréntesis en la historia de sus triunfos; pero una vez cerrado—y creo que ha de cerrarse pronto,—se señalarán indudablemente nuevos nombres, herederos de la importancia de los que van borrándose y nuevas y brillantes obras aumentarán el catálogo de las que constituyen hoy el riquísimo museo, formado por los artistas á quienes acabo de citar.

Si las dimensiones de esta pequeña reseña lo permitiesen, y su carácter lo hiciera oportuno, podría desde luego ampliar notablemente el catálogo con los nombres de la brillante juventud, que no sin falta de razón, protestará de mi silencio, y al lado de Raimundo Madrazo que reverdece los laureles de su familia y conserva la memoria de su hermano Fortuný; al lado de Villegas y de Pradilla y de otros, cuyas acuarelas compiten con las del difunto artista, habríamos de citar á Sala, Ferrant, Balasa, Diaz Caneño, Fierros, Galvan, Ferrandiz, Francés, Borrás, Lizcano, Haes, Galofre (B), Martí, Ortego, Perez Rubio, Torras, Aranda, Martinez de la Vega, Perea, Torrescasana, Cabral, Bejaranos, Martinez y Cubells, Codina, Maura, Laguna, Medina, Becquer, Laplaza y otros muchísimos que ni por injusticia ni por olvido omito sino porque, segun dejo consignado anteriormente, solo he querido trazar en brevísimos párrafos,—sin profundizar vidas ni examinar obras,—el movimiento artístico que de algunos años á esta parte entraña una especie de Renacimiento en la pintura española.



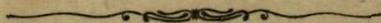
ÍNDICE

DE LA

HISTORIA DE LA PINTURA.

	<u>Pág.</u>
Pintura antigua.	3
Estilo primitivo.	5
Escuelas de pintura griegas.	7
Escuela Atica.	7
» Jónica.	9
» Dórica.	11
» Ecléctica.. . . .	11
Estilo de imitacion.	12
Observaciones generales.	18
Asuntos.	24
Pintura histórico-religiosa.	24
» » -profana.. . . .	25
» » -alegórica.	26
Cuadros de costumbres.	26
Paisaje.	29
Pintura moderna.	30
Escuelas de pintura durante la Edad Media.	39
Escuela Sienesa.	39

	<u>Pág.</u>
Escuela Florentina.	42
» Paduana.. . . .	46
» Ombria.	47
Escuelas de pintura en la época del Renacimiento.	52
Escuelas italianas.	53
Escuela Florentina.	54
» Romana.	62
» Parmesana.. . . .	69
» Bolonesa.. . . .	73
» Napolitana.	78
Escuelas alemanas.	80
Escuela de los Países Bajos.	81
» Holandesa.	88
Escuelas de la Alta Alemania.	90
» españolas.	93
Escuela Castellana.	96
» Sevillana.. . . .	97
» Valenciana.	100
» Francesa.	107
» Inglesa.	113
» Rusa.	114
Renacimiento del Arte de la Pintura en España, por Don M. Ossorio y Bernard.	115



ÍNDICE DE LOS GRABADOS.

Fig.		Pág.
1	Casa de Livia (Roma).	16
2	Batalla de Issus (Mosaico de Pompeya).. . . .	27
3	Santa Inés: pintura del siglo VII. (Cripta de su basílica. Roma).	31
4	La Virgen: fresco del siglo IX. (Cripta de S. Clemente. Roma).	32
5	La Asuncion: fresco del siglo IX. (Cripta de S. Clemente. Roma).	33
6	Catacumba Priscilla. (Roma).	34
7	El Gólgota. (Obra de Giotto).	41
8	Vocacion de S. Pedro y S. Andrés. (Obra de mosaico. Florencia).	44
9	Obra de Melozzo de Forli. (Cúp. de S. Pedro. Roma).	46
10	Obra de Fra Angélico. (Mus. del Louvre. París).	48
11	Obra de Perugino. (Roma).	49
12	La Cena del Señor. (Obra de Leonardo de Vinci. Milan).	55
13	La Virgen de las rocas. (Mus. de París).	57
14	Miguel Angel.	58
15	Creacion del hombre: pintado por Miguel Angel. (Capilla sixtina. Roma).	59
16	El profeta Joel: pintado por Miguel Angel. (Capilla sixtina. Roma).	61
17	Entierro de Jesucristo. Obra de Andrés del Sarto. (Museo de París)..	62
18	Rafael.	63
19	El violinista. (Pal. Sciara. Roma. Obra de Rafael).	64

<u>Fig.</u>		<u>Pág.</u>
20	Ticiano.	64
21	La Sacra familia, de Francisco I. Obra de Rafael. (Mus. de París).	65
22	Martirio de S. Pedro el dominico. (Obra de Ticiano. Venecia).	67
23	Martirio de Sta. Justina. (Obra de Pablo Veronés. Padua).	68
24	Desp. ^o de Sta. Catalina. (Obra de Correggio. París).	70
25	Madonna de Caracci. (París).	71
26	La Aurora: obra de Guido Reni. (Roma).	75
27	Beatriz de Cenci: obra de Guido Reni. (Roma).. . . .	77
28	Comunion de S. Jerónimo: obra de Dominiquino. (Roma).	78
27 bis.	Rubens.	85
28 bis.	El descendimiento: obra de Rubens. (Amberes).. . . .	87
29	La ronda nocturna: obra de Rembrandt (Amsterdam).	89
30	S. Pedro y S. Juan: S. Pablo y S. Márcos: obra de Durero. (Nuremberg).	92
31	Velazquez.	102
32	Los bebedores: obra de Velazquez. (Mus. de Madrid).	103
33	Murillo.. . . .	104
34	Sta. Isabel de Hungría: obra de Murillo. (Academia de Madrid).	105
35	Las Sabinas: obra de David. (París).	112
38	Desembarco de los puritanos en la América del Nor- te: obra de Gisbert. (Gal. ^a Salamanca. Madrid).. . . .	127
39	Batalla de Bailen: obra de Casado. (Palacio. Madrid).	130
40	Enterramientos de la Moncloa: obra de Palmaroli. (Ayuntamiento. Madrid)..	133
41	Isabel la Católica dictando su testamento: obra de Rosales. (Museo. Madrid.)	135
42	La Vicaría: obra de Fortuny. (Propiedad de M. ^e Cas- sin. Paris).	137
43	El entierro de S. Lorenzo: obra de Vera. (Mus. Madrid).	139
44	Desembarco de Colon: obra de Puebla. (Mus. Madrid).	141

ALBUM
DE
ARTE CONTEMPORÁNEO.

ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA

TEXTO

POR

JULIAN BASTINOS.

MOVIMIENTO ARTÍSTICO



En Artes como en todo, manifiéstase el progreso como ley constante que abre cada dia nuevos caminos á la actividad humana, contribuyendo al bienestar de nuestra privilegiada especie.

Nuevos recursos obtenidos por la práctica en las ciencias son palancas poderosas para la obtencion de mayores maravillas del trabajo humano: caudal más grande de conocimientos intelectuales produce efectos desconocidos hasta ahora, avalorando al propio tiempo los esfuerzos de nuestros antepasados, que sin contar con estos medios tanto consiguieron; así el progreso, tendiendo á la consecucion de los ideales humanos, hace resaltar al mismo tiempo la excelencia del trabajo de nuestros predecesores.

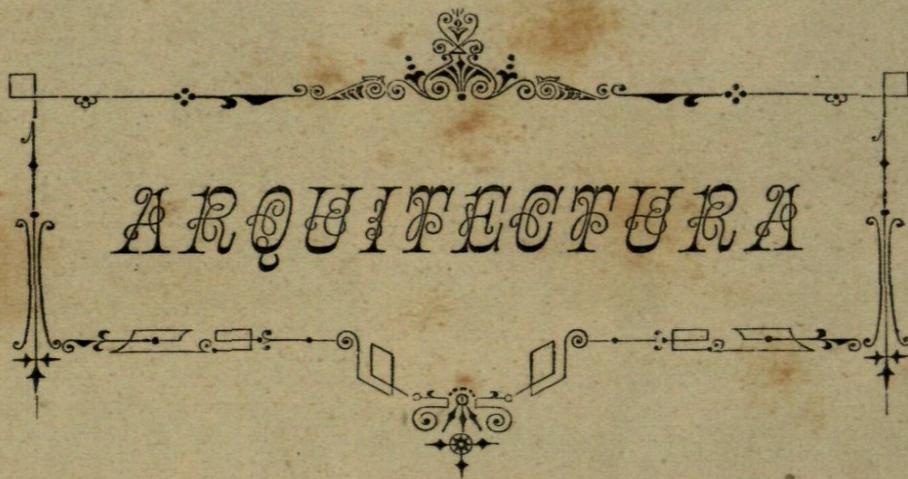
En poco varía, como formas exteriores, la moderna, de las antiguas arquitecturas; consérvanse con felicísima

constancia las sábias y hermosas proporciones que caracterizan á los estilos antiguos: pero acomódanse éstos á las nuevas condiciones de la vida social, tanto en su estructura física como en su disposicion interior; y sin que los grandes edificios dejen de ser fastuosos y bellos, en nuestras ciudades hácese más sana, alegre y asequible la habitacion de las humildes clases.

En Escultura y Pintura puede apreciarse como muy fecunda la influencia del estilo naturalista; más ó ménos correccion pero siempre verdad, forma por asociacion una escuela, que si como todas tiene sus extravíos, más que ninguna ha alcanzado gran esplendor en un período brevísimo de tiempo: la Fotografía, desdeñada por muchos como elemento artístico, ha impuesto al Arte la condicion de la verdad como realizacion de vida, y hábilmente aplicadas esas revelaciones naturales, génios de distintos órdenes pudieron conseguir obras que hoy son el motivo orgullo de nuestras Artes contemporáneas.

Como documento fehaciente para apreciar el notable desarrollo del Arte en nuestra época, reproducimos y ligeramente reseñamos algunos edificios, estátuas y cuadros, debidos en su mayoría á artistas pertenecientes á la generacion actual y alguno de los cuales la patria llora todavía.







ESC. ALEMANA.

Fig. 1.—CATEDRAL DE VIENA.

Enrique Ferstel.

CATEDRAL DE VIENA

ESC. ALEMANA.

Enrique Ferstel.

Cuanto se diga acerca esa hermosa mole arquitectónica, será poco para su ponderación: allá, en libros que técnicamente detallen sus minuciosas perfecciones, búsquese la satisfacción al afán de estudio, y compáresela con otras obras maestras del estilo ojival: aquí nos limitaremos á consignar que es un ejemplar hermoso del nunca bien ponderado estilo gótico, y debida su erección á obreros modernos, poco avezados á semejante género de trabajo.

No se sabe qué admirar más en la suntuosa catedral vienesa, si la gallardía de las torres y agujas que igualan, ya que no superen, á las de Chartres y Estrasburgo, el atrevimiento de los arcos ó el primoroso calado de los remates: más grandiosa y gallarda que Nuestra Señora de París, es tan imponente como las catedrales de Sevilla, Colonia y Toledo; rica en su exterior é interior, ya que no por el lujo, por el gusto puede competir con las famosas basílicas italianas.

Remata originalmente su aguja central la doble águila imperial de la casa de los Hapsburgos.



ESC. ANGLO-INDIA.

Fig. 2.—PARLAMENTO DE LONDRES.

Cárlos Barry.

PARLAMENTO DE LÓNDRES

ESC. ANGLO-INDIA.

Cárlos Barry.

Rarísimo es el aspecto de esta mole arquitectónica cuyo estilo, si bien gótico en sus líneas generales, tiene marcadísimas reminiscencias de las ligeras y atrevidas construcciones de la India. Metamorfoseado en las partes accesorias ú ornamentales á gusto de la presuntuosa Albion, forma una amalgama, de cerca incoherente, pero de léjos no desprovista de gracia.

En ese recinto los oradores más originales del mundo hacen resonar su voz pretendiendo aliar políticamente dos tendencias tan contrarias como el espíritu meridional y la rigidez inglesa: si el hecho de la proclamacion de la reina Victoria como emperatriz de las Indias hubiese debido ser perpetuado con un monumento que tradujese aquella tendencia, ninguno más propio para ese fin como el suntuoso edificio que cobija á las Cámaras británicas, reflejando sus caladas aristas en las turbias aguas tamesinas.



ESC. BELGA.

Fig. 3.—PALACIO DE JUSTICIA, DE BRUSELAS.

Poelaert.

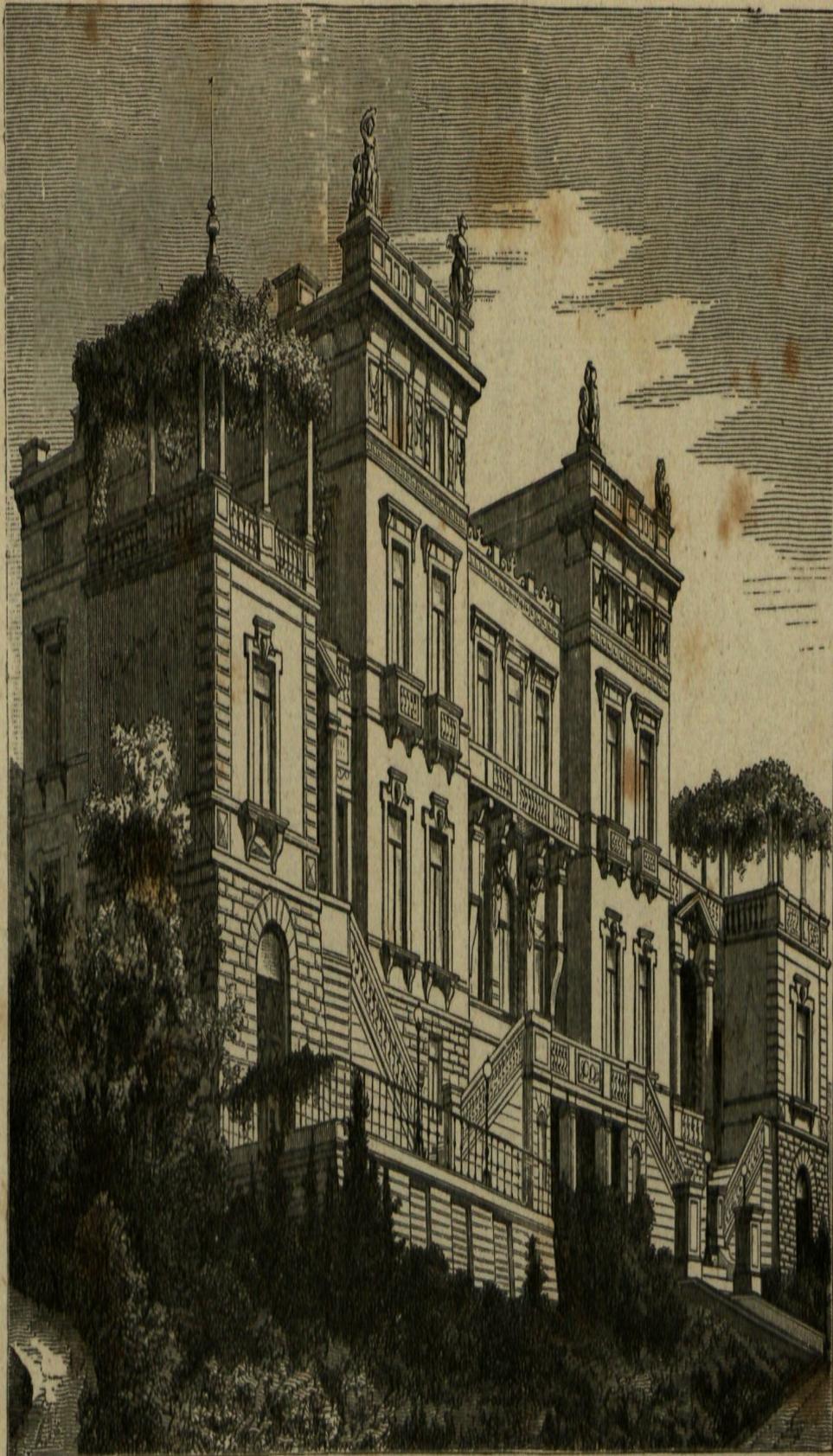
PÁLACIO DE JUSTICIA DE BRUSELAS

ESC. BELGA.

Poelaert.

Parécese á un walhalla de grandes proporciones este edificio, asentado en una eminencia. Complicado es el polígono de su planta, y más que este el estilo constitutivo de dicho edificio: greco-romano en sus pabellones posteriores laterales, griego en la fachada porticada, de indefinido corte la torre central, compuesta de tres cuerpos rematados en una cúpula, es este un edificio extraño, testigo de las vacilaciones de nuestros arquitectos, pero cuya distribución sabia y magestuoso aspecto le hacen digno de consideración y alabanza.

Este monumento grandioso, más alto que la Basílica de San Pedro en Roma, tiene en su conjunto mucho que recuerda las colosales agrupaciones arquitectónicas de Nínive y Babilonia. Considerado con razón como uno de los más grandiosos monumentos erigidos en nuestros días, es digno del noble objeto á que está destinado y honra al Arte belga en su hermosa capital.



Esc. ITALIANA.

Fig. 4.—QUINTA SEIGLE, EN STUTT GART.

Adolfo Gnauth.

QUINTA SEIGLE, EN STUTTGART

ESC. ITALIANA.

Adolfo Gnauth.

Tipo elegante y magestuoso de arquitectura civil italiana, esa quinta es una reminiscencia feliz de las quintas de Turin y Florencia.

Su disposicion, aunque metódica, no excluye cierta libertad y atrevimiento de líneas, presentando cuerpos separadamente apropiados á diversos servicios, variedad de puntos de vista y asimilacion de las diversas particularidades de las casas de recreo en los paises meridionales; todas estas circunstancias reúne el edificio en cuestion, que hemos incluido como muestra de la construccion moderna en este género. De estilo aleman en su base, termina felizmente en grupos arquitectónicos, que recuerdan las *villas* italianas y templos griegos.

Un reparo opondríamos al plan general de esa obra: ¿están los techos en relacion con los rigores del clima de Alemania? Creemos que no: pero ello no es un defecto en la construccion, sino un inconveniente.



ESC. FRANCESA.

Fig. 5.—TEMPLO DE SAN AGUSTIN EN PARÍS.

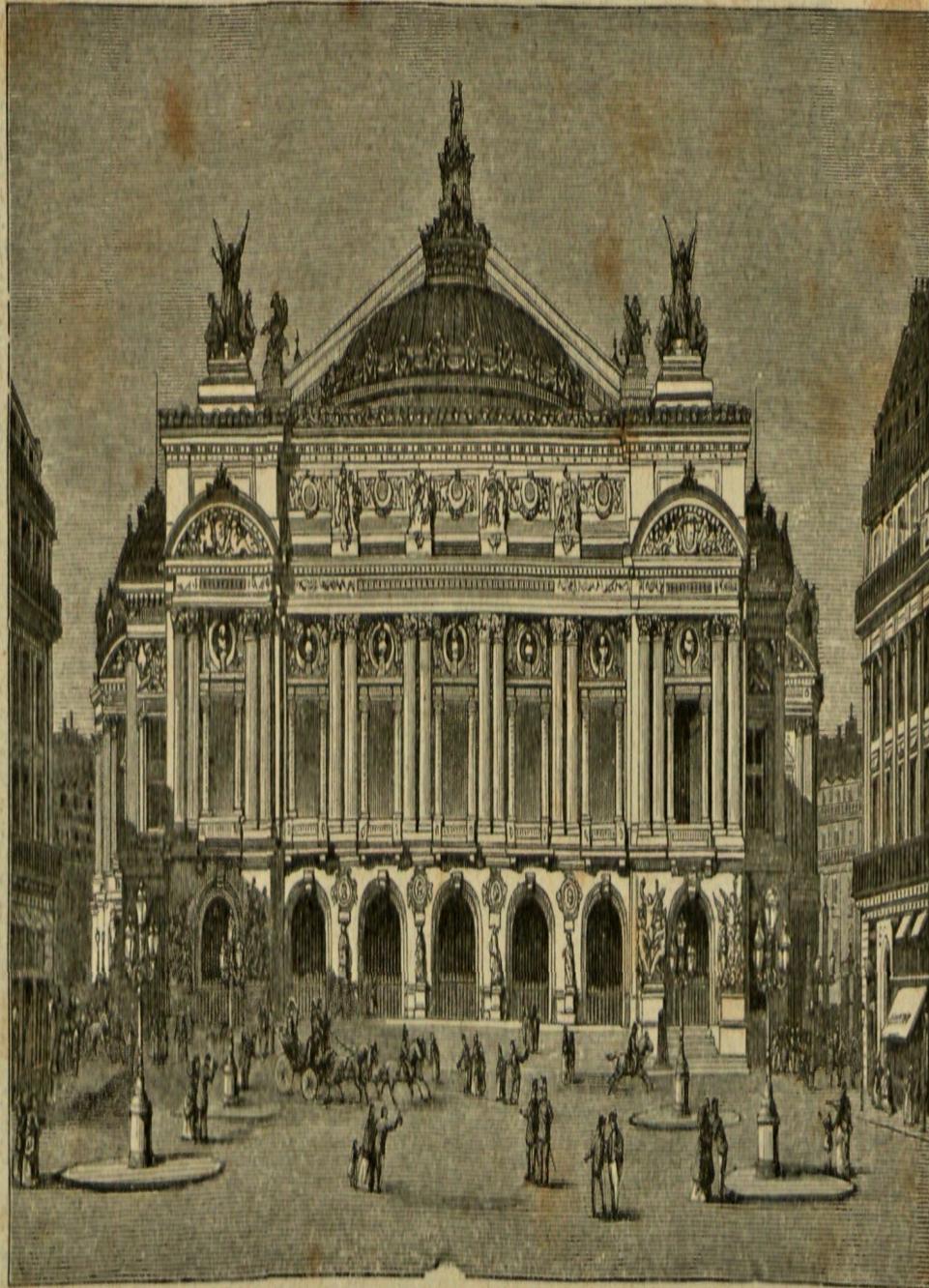
Victor Baltard.

TEMPLO DE SAN AGUSTIN EN PARÍS

ESC. FRANCESA.

Victor Baltard.

Bello es este moderno templo, destinado al culto desde últimos del segundo imperio. Participa su fachada de reminiscencias bizantinas y greco-romanas: sus pórticos son esbeltos y muy notable el arco en plena cimbra que cobija el roseton central y la série de estátuas, no muy felices como tendencia, pero bien aplicadas para contribuir á la ornamentacion general. La cúpula mayor, completamente hemisférica, remata con una linterna sostenida por columnitas que dejan ver en sus intérvalos libres el azul del cielo, y está flanqueada por dos torrecillas octogonales, bastante aéreas terminadas en cupulitas.



Esc. FRANCESA.

Fig. 6.—LA GRANDE ÓPERA, PARÍS.

Carlos Garnier.

LA GRANDE ÓPERA, PARÍS

ESC. FRANCESA.

Carlos Garnier.

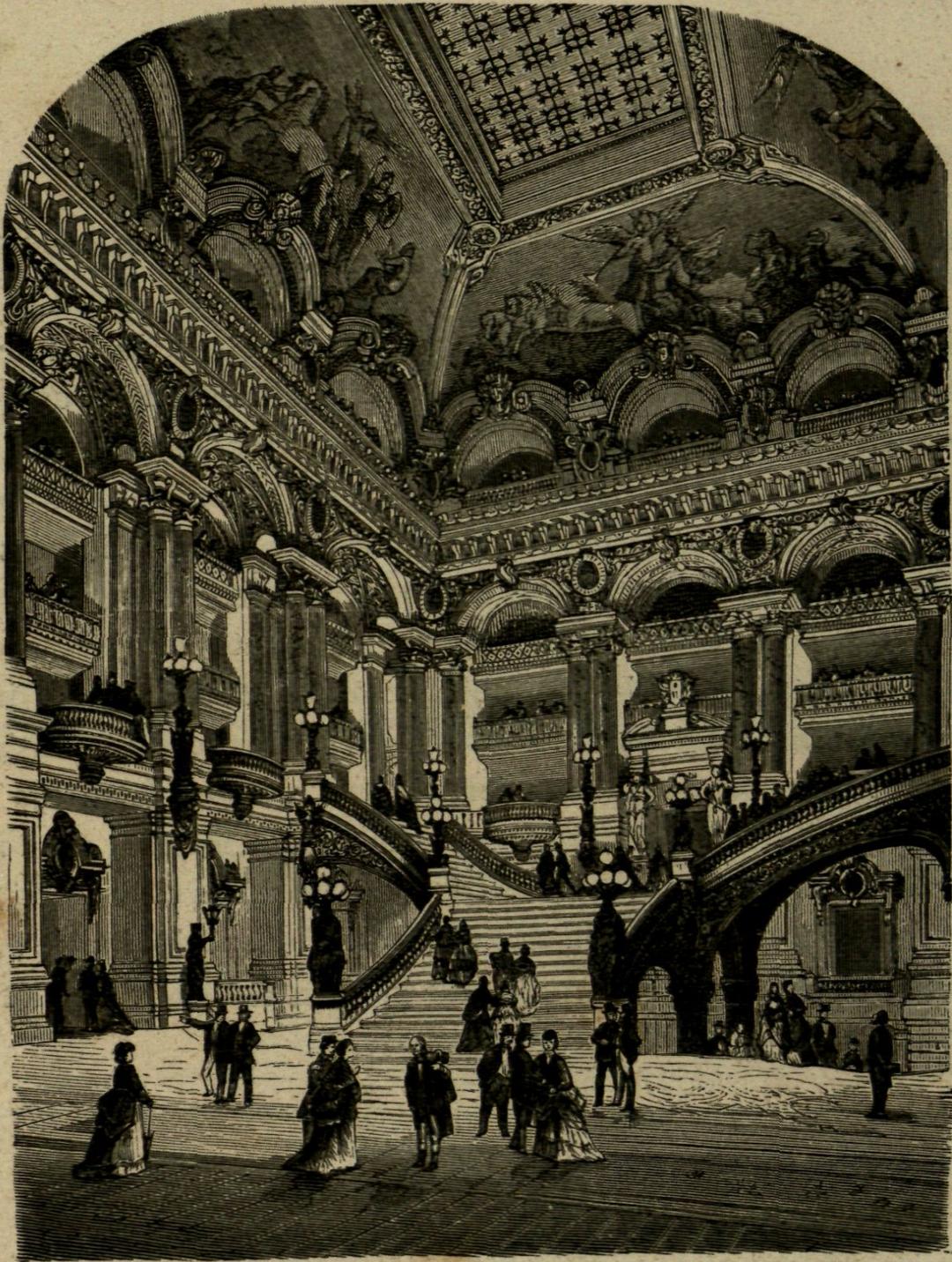
Suntuosísimo edificio, más al lujo que al arte elevado, adolece de dos defectos capitalísimos, los cuales pueden imputarse más bien al emperador que ordenó la erección é impuso en ella su capricho, que al arquitecto, que debió doblegarse ante su voluntad soberana y subordinar su pensamiento al escaso sitio de que pudo disponer.

En efecto, la masa arquitectónica exterior es pequeña, carece de magestad, y tiene como proporciones de aberturas el defecto de muchos teatros; grandes ventanas y mezquinos portales.

Por separado, cada fragmento de la fachada vale una fachada entera; pero la suma de esas perfecciones no dá un total satisfactorio.

Una escalinata algo mezquina dá acceso á la parte baja porticada: luego sigue la galería principal, cuya columnata dá carácter y grandiosidad á la fachada: entre los grupos de columnas véense los bustos de los grandes músicos en nichos circulares; termina el edificio un cuerpo que sostiene la cúpula y los grupos escultóricos central y angulares, que son de bronce dorado; rematando el ángulo superior central Apolo sosteniendo la lira con sus brazos levantados.

Columnas macizas en que la nave simbólica de la villa de Paris sirve para sostener los faroles de gas flanquean el edificio, hoy iluminado exteriormente por medio de la luz eléctrica; una balustrada con estatuas de bronce algo mezquinas cierra todo el recinto en los espacios que dejan libre los varios cuerpos salientes laterales y posteriores.



Esc. FRANCESA.

Fig. 7.—LA GRANDE ÔPERA, PARIS—(ESCALERA).

Carlos Garnier.

LA GRANDE ÓPERA, PARÍS — (ESCALERA)

ESC. FRANCESA.

Cárlos Garnier.

Digna de mencion especial es la gran escalera de honor, que constituye la pieza capital del edificio: vése allí realizado un cuento de las Mil y una noches, y el bronce, los jaspes, el cristal, el oro y la plata, y cuantos materiales costosos y de hermoso aspecto puedan imaginarse, están allí reunidos, rivalizando en brillantez y riqueza; pero á pesar de todo, el estilo no parece, y cien arquitectos de otras épocas podrian reclamar justamente su participacion forzosa en esta acumulacion de preciosidades artísticas, industriales y mineralógicas. Como siempre, los estilos antiguos, amalgamados con bastante acierto, pero sin una base fija y un punto de vista determinado, se ponen á contribucion para realizar un edificio moderno: véanse allí, como en otros sitios, las galas de la materia cubriendo la desnudez del pensamiento: y, en una palabra, si hubiese de caracterizar el gran teatro con una frase, diria que es un *disparate esplendoroso*.

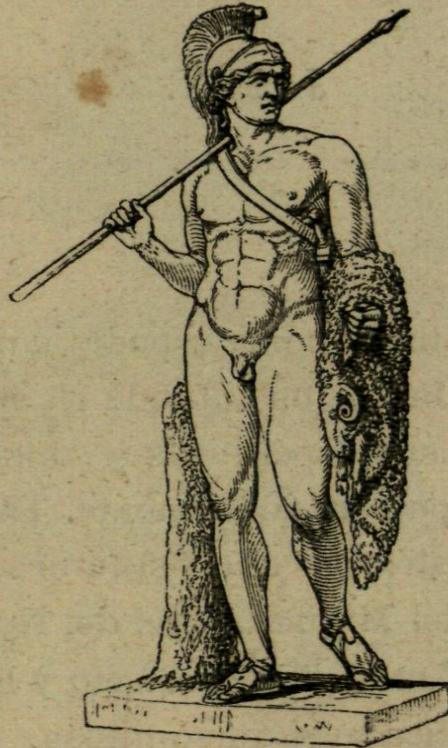
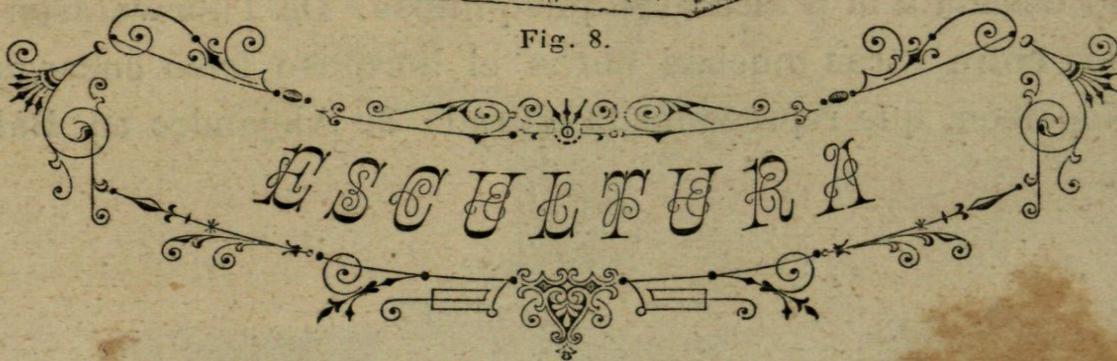


Fig. 8.



JASON.

ESC. DINAMARQUESA.

Thorwaldsen.

Armado de férrea lanza y corta espada, cubierta la cabeza con el bello casco griego, Jason, ostentando en su mano el codiciado vellocino, vé colmadas sus esperanzas y conseguido el objeto que para perderle se le impusiera inútilmente. Thorwaldsen esculpió esta figura con la maestría en él acostumbrada: en ella, como en las numerosas obras del Miguel Angel del Norte, la forma es pura, la postura noble, el modelado perfecto y la representacion del asunto desafía á la crítica más quisquillosa. De Thorwaldsen es tambien entre otras muchas obras el hermoso friso encargado por Napoleon, que representa la entrada de Alejandro en Babilonia.



Esc. FRANCESA.

Fig. 9.—MIRABEAU.

Houdon.

MIRABEAU.

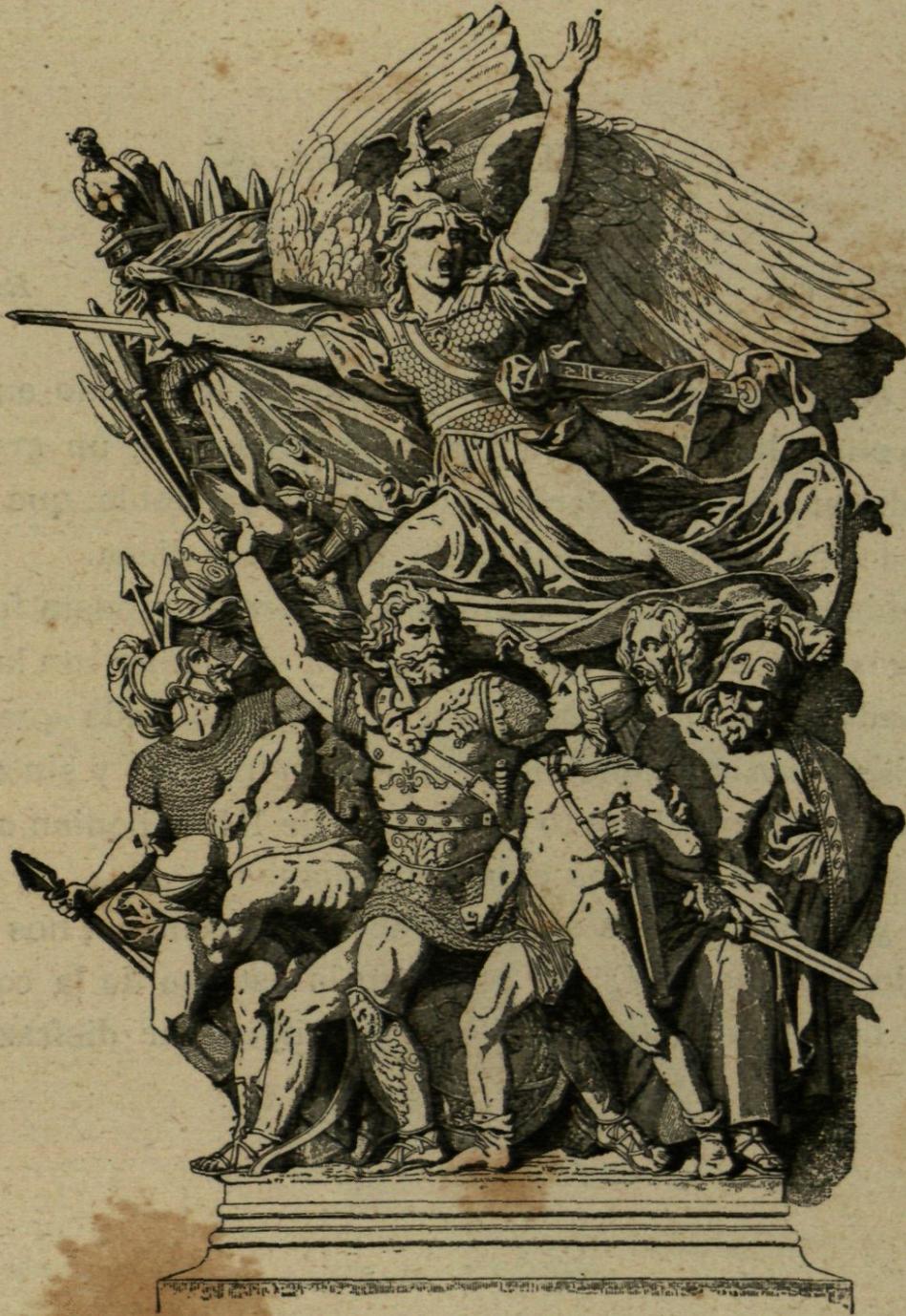
ESC. FRANCESA.

Houdon.

El ponderado autor de la estatua de Voltaire que figuró en el vestíbulo de la Comedia francesa y ahora está instalada en el boulevard de su nombre en París, lo es así mismo del marmóreo busto que reproduce las duras y expresivas facciones del fogoso precursor de la Revolucion francesa.

Facilitó la tarea del escultor el hecho de existir entre otras en el Museo del Jardin de Plantas de aquella capital, la mascarilla en yeso auténtica, de Mirabeau muerto, y con este dato y los numerosos retratos contemporáneos que de ese semi-dios popular se hicieron, logró modelar un busto admirable, en que la huella de las viruelas que desfiguraban el rostro de Mirabeau le dan carácter y animacion sin mostrarle repugnante.

Vida, movimiento, expresion; todas estas circunstancias reune ese busto que vale bien una estatua entera.



ESC. FRANCESA.

Fig. 10.—LA MARSELLESA.

Rude.

LA MARSELLESA.

ESC. FRANCESA.

Rude.

Figura en el grandioso arco de la Estrella, levantado en París para perpetuar las victorias del primer Bonaparte, un grupo de grandes dimensiones colateral de otro ménos notable, que representa en accion el espíritu del canto de la Marsellesa.

Indudablemente hay brio en los combatientes y hasta furia en la semi-gorgona Victoria que les muestra el camino con la punta de la espada, pero no sabemos ver en el grupo nada que tenga relacion histórica con aquellos hombres andrajosos y sin zapatos que enardecidos por el canto de Rouget de l' Isle ponian en derrota á los mejores ejércitos austro-prusianos.

Trajes griegos para los soldados de la Convencion, nos parece demasiado *convencional*; así como en la estatua de la columna Vendome hace una triste figura el gran emperador disfrazado de romano.



ESC. ALEMANA.

Fig. 11.—VICTORIA.

Christian Rauch.

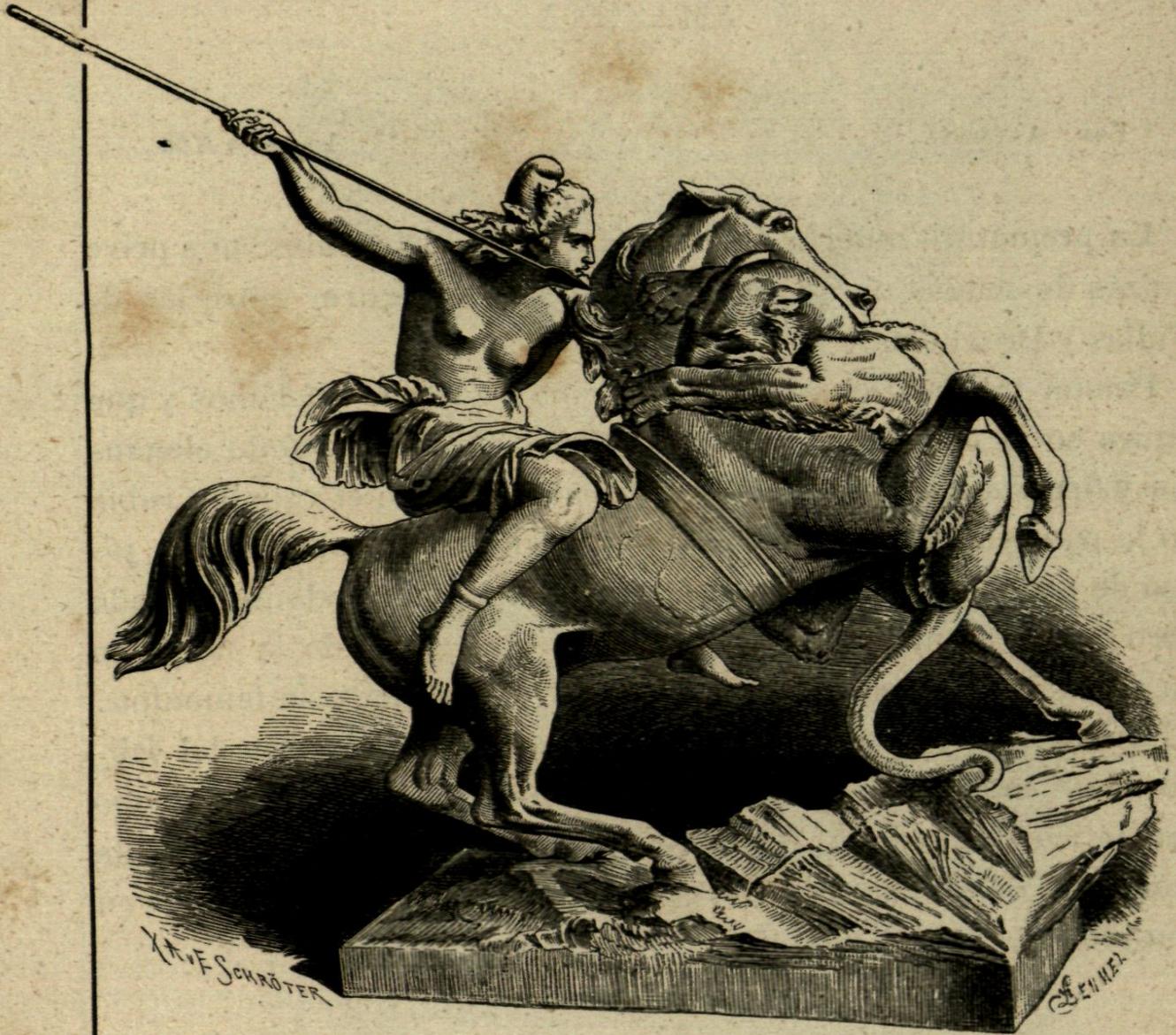
VICTORIA.

Esc. ALEMANA.

Cristian Rauch.

Notable por la postura felizmente hallada y la graciosa inclinacion de su cuerpo al lanzar la codiciada corona, esta linda estatua alada muestra la delicadeza del cincel de su autor, ilustre por haber dado cima á otras obras grandiosas como la estatua ecuestre de Federico II en Berlin y el sepulcro de la reina Luisa su protectora.

Gran aliento respiran las obras de este escultor, que llegó á las mayores alturas del arte desde la humilde clase de paje de la reina.



ESC. ALEMANA.

Fig. 12.—AMAZONA.

Augusto Kiss.

AMAZONA.

Esc. ALEMANA.

Augusto Kiss.

La prematura muerte de este jóven y grande escultor nos priva quizás de sendas obras maestras dignas de figurar entre las de Fidias y Praxíteles.

Pasma en efecto el grupo escultórico á que nos referimos y que figura en la escalera exterior del Museo de Berlin; tanta elegancia y firmeza, tal fuego en la expresion, dolor en el caballo, rabia en la pantera, parecen resultado imposible de la obra de un jóven de pocos años. La altiva guerrera del Thermodonte irritada pero agena al miedo, asesta su lanza á la cabeza de la fiera: en su ademan altivo se mezclan la fuerza viril y la gracia femenina. El caballo, procurando desasirse de las terribles garras del felino es un modelo de perfeccion anatómica; todo, en este grupo dramático impresiona vivamente, y más al considerar la pérdida temprana del creador de tal maravilla, cuya aparicion saludaron con júbilo todos los amantes de las artes.



4Js
gez. u gest

ESC. FRANCESA.

Fig 13.—EL DRAMA LÍRICO.

Perrault.

EL DRAMA LÍRICO.

ESC. FRANCESA

Perrault.

Deber de conciencia es rehabilitar este grupo: colocado cerca del de la *Danza*, de Carpeaux, cuyo ruidoso éxito oscureció á los demás que ornán los pórticos de la grande ópera de París, la comparacion que involuntariamente se establece al verlos juntos en el mismo edificio es desfavorable á éste y altamente lisonjera para aquel.

Pero ¿hay qué deducir de ello que el grupo de Perrault es de escaso valor artístico? no; el grupo que simboliza al drama lírico es severo, magestuoso, expresivo, y cual conviene al objeto ornamental que tiene, de líneas simétricas y ordenacion tranquila. La *Danza* de Carpeaux es sin duda superior al grupo que reseñamos, pero hay que tener en cuenta que el asunto se presta más al atrevimiento artístico, es más lisonjero al público y el grupo está colocado en sitio más favorable.



ESC. ITALIANA.

Fig. 14.—PRHINÉ.

Barzeghi.

PRHINÉ.

ESC. ITALIANA.

Barzeghi.

Los escultores italianos motejan á sus colegas franceses de *picapedreros*; pero á su vez estos á aquellos les califican de *mar-molistas*.

En efecto, tal es el primoroso trabajo del cincel en las obras escultóricas labradas en Italia que algunas veces peca en la exageracion y nimiedad más censurables. Sin hablar de algunas estátuas en que se imita la batista, la gasa, las mallas de la red, los poros de la piel y otras minuciosidades, baste decir que estátua hemos visto tan blanca como un terron de azúcar y que más *comedme* decia que *miradme*, al maravillado espectador. Sin ser en absoluto enemigos del naturalismo creemos que no conviene llevar más allá de lo justo la exageracion de los caracteres distintos de la materia. La bella estátua de la cortesana que ofreció en vano reedificar á Tebas destruida por Alejandro, la segunda Vénus, Prhiné, ha sido esculpida por Barzeghi con todos los primores del cincel pero sin obtener un conjunto de esos que seducen á primera vista: es dudoso que los Heliastes del Areópago se dejasen deslumbrar por la hermosura de la célebre cortesana si esta hubiese sido tal como la supone la estátua referida.

Con todo es bastante correcta, bella y digna de figurar entre las producciones análogas de esta época.



A. del. sc.

ESC. ITALIANA.

Fig. 15.—CANCION DE AMOR.

Barbelle.

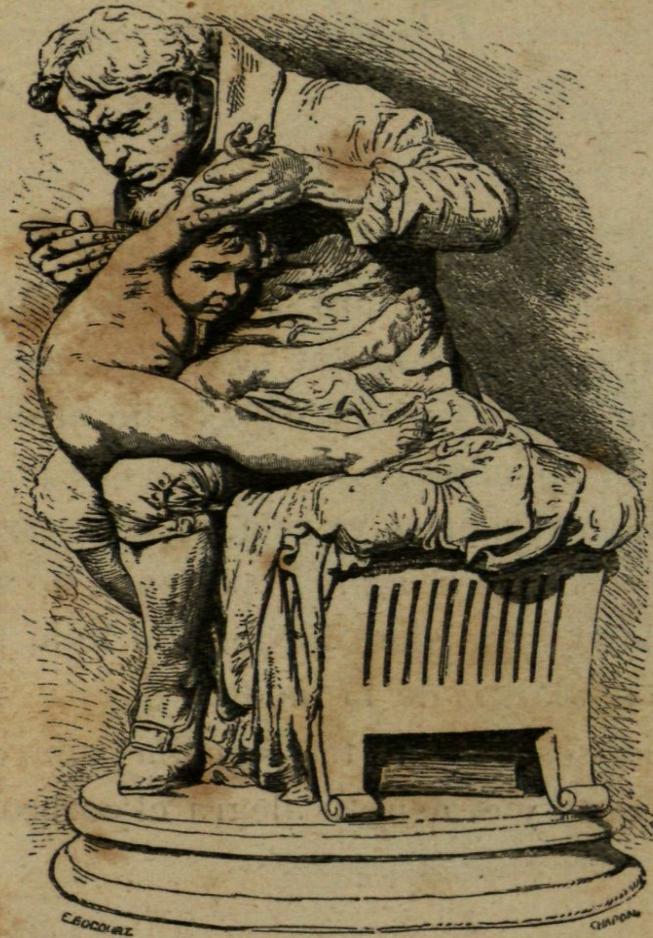
CANCION DE AMOR.

ESC. ITALIANA.

Barbelle.

La tendencia á *naturalizar* cada dia más y más puede extraviar á los artistas de mediana talla, pero aquellos que sienten arder en su mente el fuego sagrado toman creces con las dificultades y triunfan de ellas para su mayor gloria.

Introducida la moda en la escultura como en todo, el afan de agradar pudo hacer que saliesen de buenos talleres estátuas muy medianas sobrecargadas de accesorios minuciosa y puerilmente detallados: pero hay entre esa diversidad de obras frívolas algunas que sin llegar á los magestuosos perfiles de la verdadera escultura, pueden obtener vida y movimiento y complacer la vista con la poesía de las actitudes, lo picaresco de la expresion y el delicioso abandono del traje. A este número pertenece el grupo que en el grabado adjunto damos á conocer.



ESC. ITALIANA.

Fig. 16.—JENNER.

Monteverde.

JENNER.

ESC. ITALIANA.

Monterverde.

Agrada é interesa en esta obra de un distinguido escultor romano la paternal solicitud con que el insigne médico inglés va á perforar con su lanceta el tierno biceps de un inocente chico: semi tendido este con el abandono optimista de sus pocos años, sobre las rodillas del Franklin de la viruela, va á lanzar bien pronto un grito de dolor á poco que se agite impaciente, no sin disgusto del cariñoso operador que quisiera inocular la linfa bienhechora sin daño del infante ni alarma de la madre.

La disposicion de este grupo, tan sencilla como es. seduce irresistiblemente la vista y el asunto alegra el corazon.



ESC. FRANCESA.

Fig. 17.—CARITAS.

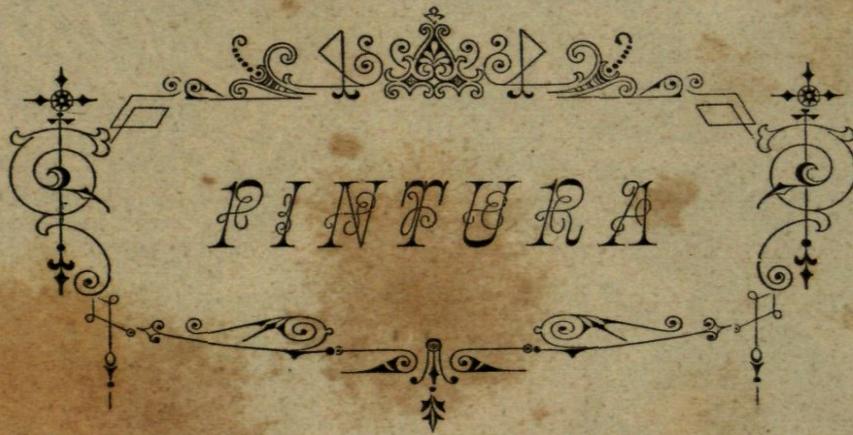
Paul Dubois.

CARITAS.

ESC. FRANCESA.

Paul Dubois.

Involuntariamente recuerda, por el asunto y modo de expresarlo, el tema favorito de los mejores cuadros de Bouguereau: caracteriza á esta estatua como á aquellas obras del pincel, una ternura exquisita, una pastosidad muy grata, una celsitud dignamente empleada en deificar una de las virtudes que mejor representan la divinidad en la tierra: el materno amor con que la mujer satisface el hambre imperiosa del niño que acogió en su regazo, el afan de aquel bebiendo en el pecho de su protectora purísimos raudales de vida, el sueño verdaderamente angélico del hijo ya sosegadito, hacen de esta obra un objeto encantador que realza y abrillanta el cuidadoso trabajo del cincel.





Esc. ALEMANA.

Fig. 18.—APOCALÍPSIS.

Cornelius.

APOCALÍPSIS.

ESC. ALEMANA.

Cornelius.

Los cuatro terribles caballeros cuya sombría grandeza cantó el apóstol San Juan en su vision profética, prosiguen su desenfadada carrera dejando en pos de sí muerte y ruinas; ni sexo ni condicion, ni fealdad ni belleza, ni lugares ni tiempos son excepcion y obstáculo á los mortíferos golpes de la segur homicida.

Una alegoría que simbolice este sacrificio, que trace las supremas angustias de las víctimas implorando en vano la clemencia de sus inmoladores, es obra de difícil realizacion: Cornelius lo consiguió en la magistral composicion que reseñamos, en la que brilla una agrupacion grandiosa, exenta de extravagancia en ciertos detalles anatómicos, que se permitieran otros artistas amigos de nimiedades.



Kaulbach.

Fig. 19.—GUERRA DE LOS HUNOS.

ESC. ALEMANA.

GUERRA DE LOS HUNOS.

ESC. ALEMANA.

Kaulbach

Asombrosa potencia de combinacion posee el ilustre autor de tantas apoteosis grandiosas y composiciones idilicas. Kaulbach así dibuja con vena satírica las más cómicas escenas del Zorro de Goethe como emprende colosales agrupaciones del género de la «Llegada de los Cruzados á Jerusalem.»

Descuella entre otras no ménos apreciables la que representa la resurreccion del mundo latino para combatir á Atila, el llamado azote de Dios.

El lábaro de Constantino sirve de enseña á los cristianos que despiertan de su letargo y desenvainan la espada para sacudir el yugo del bárbaro invasor: en esta concepcion grandiosa, que está á la altura del motivo que la ha inspirado, hay figuras cuyas actitudes son tan felizmente halladas que bastarian por sí solas á constituir un cuadro: dicha circunstancia, entre otras, nos seduce más por estar acostumbrados á ver en cuadros contemporáneos una pobreza de combinacion que no parece sino que se haya escatimado con infinita parsimonia el número de personajes constitutivos del cuadro.

Terminarémos este apunte consignando una vez más que salvas ligeras restricciones, las obras de Kaulbach son tan grandiosas y bellas como delicadas y sentimentales.



ESC. ALEMANA.

Fig. 20.—LA MUERTE DE CAMINO.

Rethel.

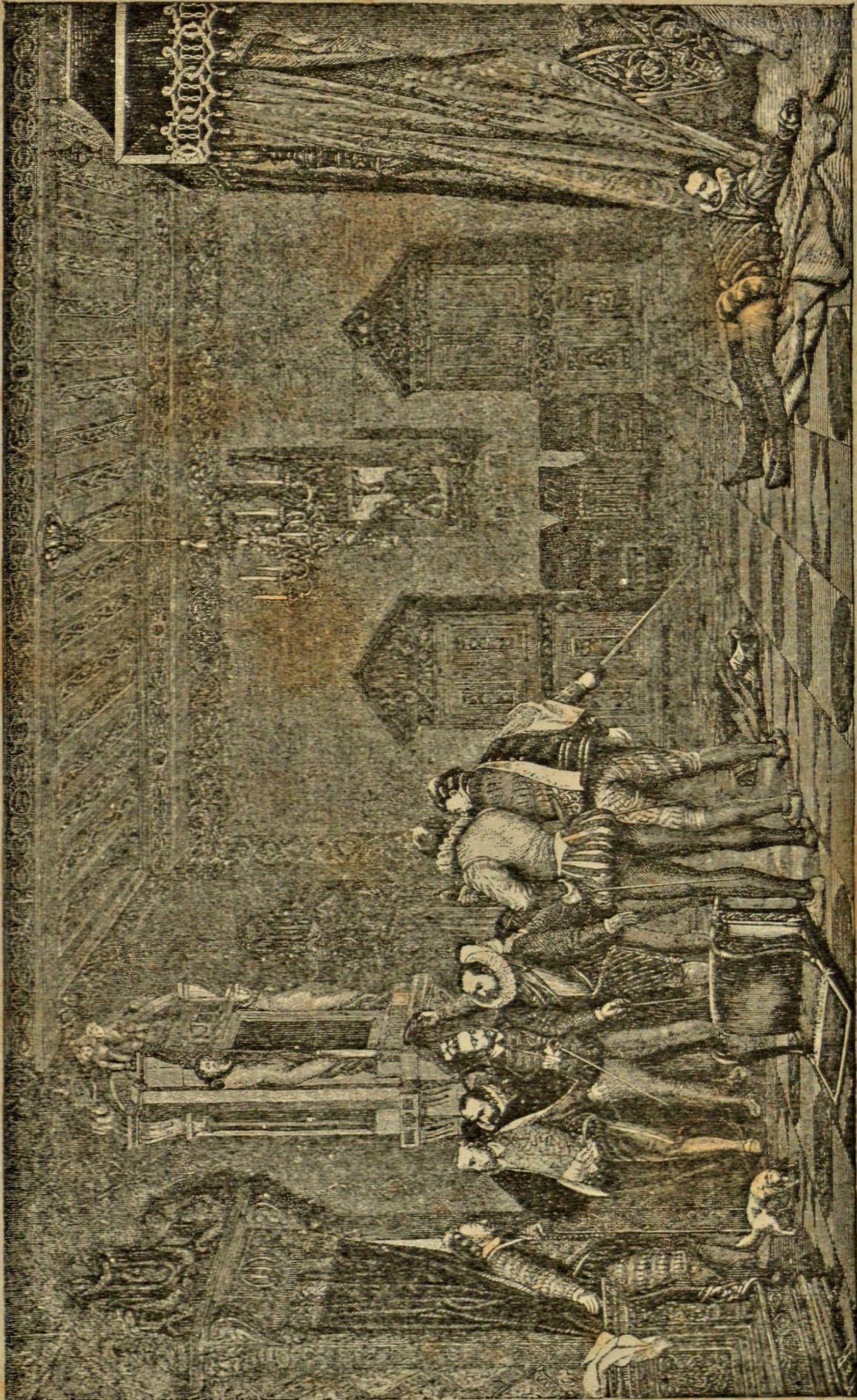
LA MUERTE DE CAMINO.

ESC. ALEMANA.

Rethel.

No poco aficionados á pintar la muerte han sido y son los artistas alemanes; Durero, Holbein, Bourgmair, Holzchnit, y muchos otros, parecen complacerse en representar la inutilidad de nuestros esfuerzos ante las tijeras de la terrible Atropos: en unas y otras composiciones el triunfo de la Muerte es completo y su bárbara alegría parece fuente de inspiracion para esas obras, algunas de ellas tan buenas como extravagantes.

Rethel, autor de la hermosa composicion que representa al emperador Othon III en la tumba de Carlomagno, parece en este cuadro, de un mérito pictórico indiscutible, querer proseguir en la tarea de acumulacion de documentos para la historia natural de la Muerte; no sé qué sentimiento elevado pueda inspirar la contemplacion de estos apócrifos despojos, y creo que el Arte no consiste en la exhumacion de cadáveres. De un sepulturero puede salir un moralista, hasta un filósofo, pero jamás saldrá un pintor ni un poeta.



ESC. FRANCESA.

Fig. 21.—ASESINATO DEL DUQUE DE GUISA.

Paul Delaroche.

ASESINATO DEL DUQUE DE GUISA.

Esc. FRANCESA.

Paul Delaroche.

Conocida la trágica muerte del *Lorenés*, dada por los afeminados cortesanos de Enrique III, parece que se está viendo tal cual debió ser, al fijar la atención en ese cuadro: en efecto, las circunstancias de lugar y los tipos están tomados tan al vivo y las innobles pasiones del miedo y la venganza tan bien retratadas, que con razón se considera á esa obra maestra pictórica como una de las más perfectas que en el género histórico se pueden producir. La hermosa figura del duque de Guisa tendido á los piés del régio lecho, contrasta por su tranquila magestad con la azorada expresión del rey pusilánime y vengativo que no se atreve á acercarse al cadáver de su rival.



ESC. FRANCESA.

Fig. 22.—FRAGMENTO DEL HEMICICLO.

Paul Delarocbe.

FRAGMENTO DEL HEMICICLO.

ESC. FRANCESA.

Paul Delaroche.

El Hemiciclo, hermosa composicion que adorna la Escuela de Bellas Artes de Paris, viene á ser una apoteosis general de los primeros artistas anteriores á nuestros tiempos: allí se ven en sus trajes de épocas tan distintas y naciones tan diversas, pintores, escultores y arquitectos confundidos en un desorden artístico y encantador.

En el fragmento reproducido véense entre otros Correggio, Veroneso, Antonello de Messina, Murillo, Van Eick, Ticiano, Terburg, Rembrandt, Van der Helst, Rubens, Velazquez, Van Dyck, Caravaggio, Bellini y Giorgion, pintores todos y no de los ménos renombrados.

Forman el grupo central de la composicion entera Apeles, Praxíteles y Fidias, y en sitio ménos preeminente y más visible, cuatro rozagantes matronas personifican el Arte griego, romano, gótico y del renacimiento.

Tanto por la agrupacion como por los documentos fisio-arqueológicos contenidos en esta notabilísima obra, es digna de ser admirada y objeto de estudio para iniciados y profanos. Con ella dejó sentada una vez más su reputacion de gran pintor el excelente colorista Pablo Delaroche.



Esc. ALEMANA.

Fig. 23.—CRISTO Y LOS APÓSTOLES.

Overbeck.

CRISTO Y LOS APÓSTOLES.

ESC. ALEMANA.

Overbeck.

Si hay en esta época un pintor verdaderamente místico, es Overbeck.

Educado en esa escuela arcáica, de sobriedad casi cenobítica, Overbeck, como Schnorr, como Cornelius, parece que traslade al lienzo de pronto y sin vacilacion ninguna las visiones tranquilas de su espíritu puramente ascético y levantado.

En todas las creaciones de Overbeck resplandece una castidad de líneas, una armónica situacion de personajes y hasta cierta poesía en los objetos naturales que los relega á un órden secundario sin quitarles nada de su encanto.

No consideramos como *summum* del Arte ese estilo apesar de todas sus excelencias, y es más, no creemos que se llegue á tales alturas por el simple estudio; pero digno y mucho de admiracion hemos de hallarle y deseámosle muchos entusiastas, ya que no serviles imitadores.



Fig. 24.—LAS RASTRILLERAS.

ESC. FRANCESA.

LAS RASTRILLERAS.

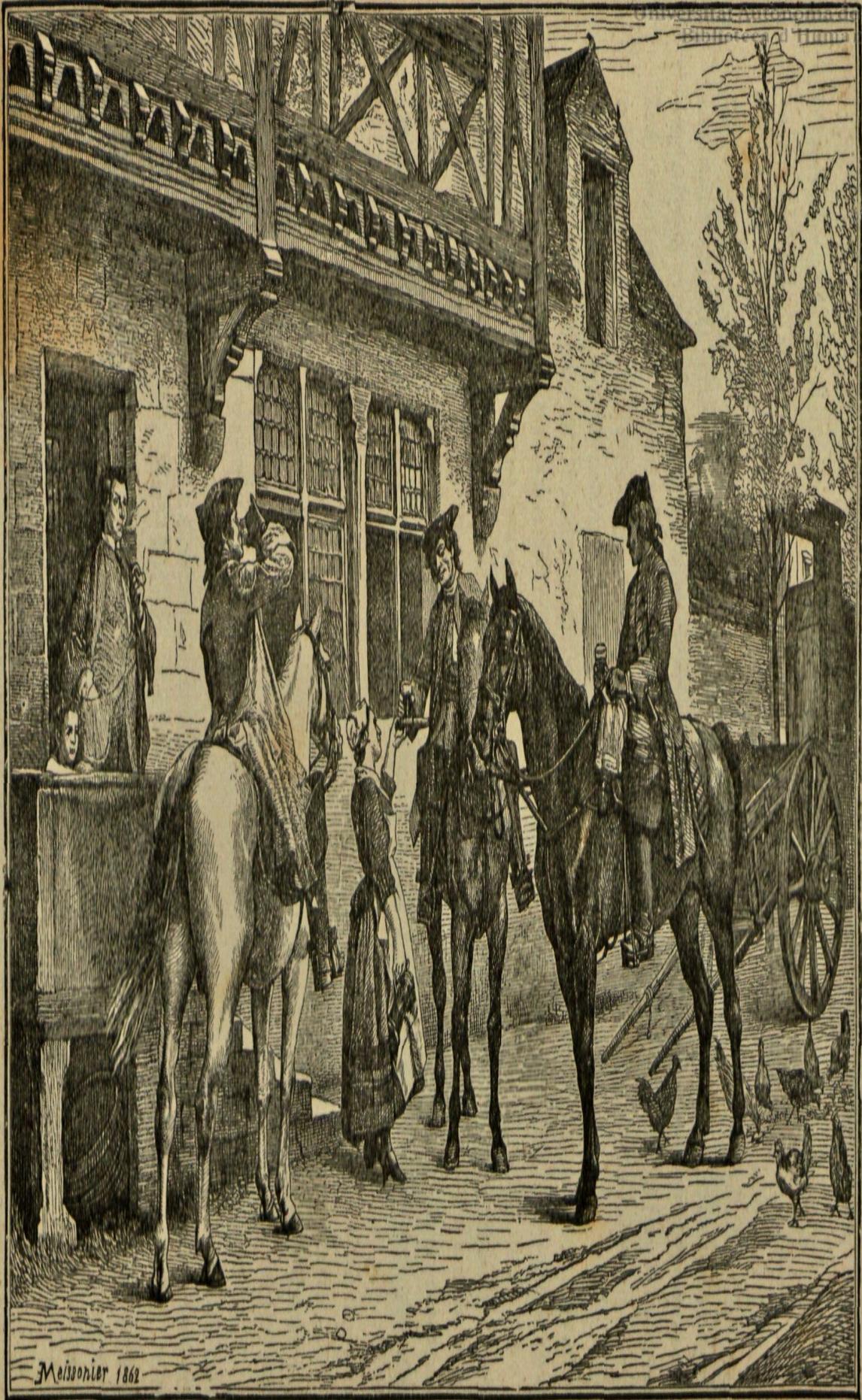
ESC. FRANCESA.

Breton.

La vida del campo tiene entre otros un apologista de mucho talento y convicción profunda en ese pintor cuya pérdida lloran las artes; enumerar los principales cuadros, describir las acuarelas y dibujos en que Breton ha trazado magistralmente la historia campesina sería tarea larga é insuficiente.

Son sus cuadros algo melancólicos, pero siempre bien meditados y expresivos; en el que representa un grupo de rastrilleras en el momento de concluir su trabajo hay trozos muy bien sentidos y figuras gallardamente delineadas.

Grandes elogios se tributaron á Breton por sus magistrales composiciones campestres, y en libros y periódicos hay esparcidas numerosas muestras de su notable facundia.



Esc. FRANCESA.

Fig. 25.—EL ALTO.

Meissonier.

ESC. FRANCESA.

Meissonier.

El fecundo artista Meissonier, gran admirador de nuestro Fortuny, es el creador de esa escuela llamada naturalista, que viene á realizar en la pintura los ideales entrevistos por medio de la fotografía. Cualquiera de los cuadritos minuciosos y llenos de luz de este celebrado maestro produce la impresion de la misma naturaleza vista á mucha distancia por un órgano óptico poderoso: el tamaño que generalmente tienen sus figuritas es menor del que pueden afectar los cuerpos para que sus detalles se presenten límpios y chispeantes: es pues la naturaleza con el abrillanamiento microscópico que la luz le imprime, trasladada á los lienzos con una pulcritud y poesía extraordinarias.

El asunto de este cuadro es sencillísimo pero trazado con la más rigurosa y poética exactitud; tres viajeros montados, calzando sendas botas y con los trajes de la época de Luis XV se detienen un momento ante una posada y refrescan sus gargantas secas con sendos vasos de vino que les sirve la posadera mientras su marido desde el patin fuma con indiferencia su pipa y el muchachillo curioso les contempla.

Como conjunto y como detalles, es un cuadro lleno de vida, pintado con una minuciosidad que en nada perjudica al efecto natural.

En este, como en todos los cuadros de Meissonier parece que no habia otra manera de agrupar las figuras: con tal difícil facilidad están instaladas en los diversos planos: preciso es confesar, sin embargo, que el autor lleva su pulcritud y escrupulosidad hasta el extremo de mandar hacer trajes exprofeso para cada uno de los modelos y á no permitirse un sólo detalle que no sea rigurosamente exacto.



ESC. FRANCESA.

Fig. 26.—LA VUELTA DEL REBAÑO.

Rosa Bonheur.

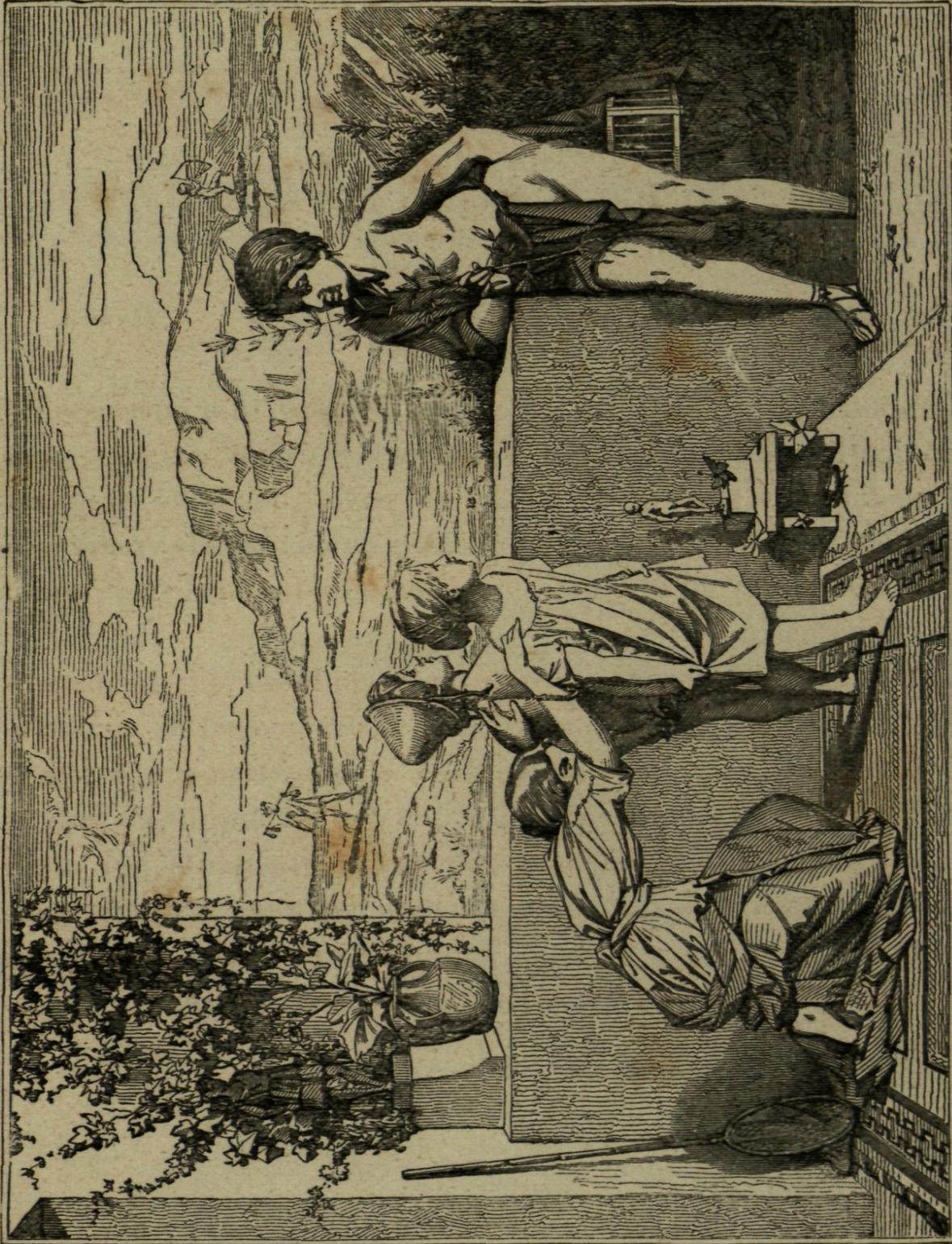
LA VUELTA DEL REBAÑO.

ESC. FRANCESA.

Rosa Bonheur.

Este bello cuadro que representa un grupo de cabras y ovejas conducidas por un pastor á caballo, tiene tal sello característico, que basta á denunciar á su autora, para quienes estén algo al corriente del movimiento artístico de nuestra época.

Los estudios combinados de animales, en todas las situaciones y posturas imaginables, constituyen el estilo de la pintora de que tratamos: los carros de los carboneros, carretas de bueyes, rebaños de cabras y ovejas, borriquillos cargados, etc., forman en general los sencillos asuntos de sus cuadros, magistralmente pintados, con una sobriedad que no excluye la delicadeza.



Hamon.

Fig. 27.—MI HERMANA NO ESTÁ.

ESC. FRANCESA.

MI HERMANA NO ESTÁ.

ESC. FRANCESA.

Hamon.

Composicion sencillísima y llena de encanto, que participa del armónico lineamiento antiguo, vulgarmente llamado pompeyano, y el moderno estudio de la forma; es trivial, inocente, pero encantadora por su asunto que se traduce de una ojeada; tiene buenas condiciones y en el color cierta estudiada sobriedad que la hace simpática.

Aparte ciertos lienzos sobrado descuidados ó con desproporciones exageradas, Hamon sobresalió en ese género de composiciones candorosas semi-ornamentales, en alegorías campestres y otros caprichos, vistiendo sus figuritas con las amplias y graciosas túnicas griegas ó romanas: criticado acerbamente por algunos, es no obstante de entre muchos pintores de gran valía uno de los que más agradable conjunto dan á sus obras, que han formado escuela aparte y cuenta no pocos prosélitos distinguidos.



BOETSEL.

ESC. FLAMENCA.

Fig. 28.—LUTERO EN LA ESCUELA CORAL.

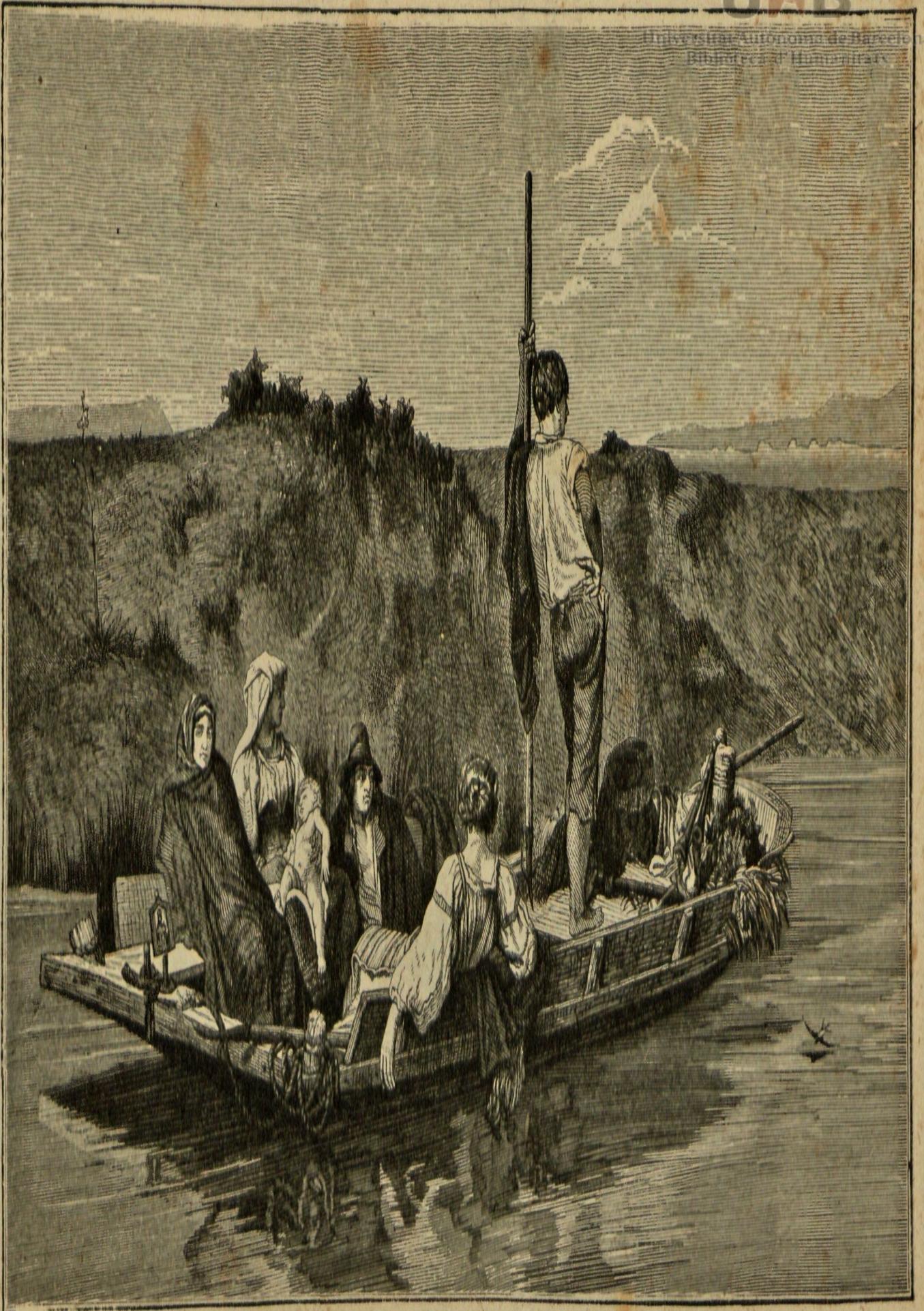
Leys.

LUTERO EN LA ESCUELA CORAL.

ESC. FLAMENCA.

Leys.

El distinguido artista de Amberes, Enrique Leys, ganoso de proseguir las tradiciones que tanta gloria dieron á la escuela flamenca, escogió como tema un asunto sencillo de la infancia de Lutero para desplegar en él las galas del dibujo académico y la perspectiva. La figura de mujer sentada es simpática y de excelente expresion: quizás la testa del pequeño Lutero es demasiado ruda y vulgar, pero difícilmente puede averiguarse los grados de precocidad que su infantil fisonomía revelara en la época en que Leys le toma para motivar con él un excelente cuadro.



5

LA MALARIA.

ESC. FRANCESA.

Hébert.

Las fiebres palúdicas que infestan la campiña romana y que tantas víctimas arrancan á todas las clases de la sociedad dieron motivo á Hébert para componer un cuadro impregnado de tristeza y que por sí sólo se explica, dada la penosa impresion que en el ánimo del espectador produce.

Con razon se reputa este cuadro como una buena obra pictórica; traduce fielmente la monotonía triste de ciertos parajes de la campiña, formando conjunto con el grupo de campesinos que en una barca acompañan á la infeliz mujer atacada del frio de la fiebre; un hombre, guiando la barca, de pié apoyado en un largo garfio, contempla tristemente el lejano horizonte bañado con la luz del sol que va á su ocaso.



Esc. INGLESA.

Fig. 30.—ESTHER.

Armitage.

ESTHER.

ESC. INGLESA.

Armitage.

De excelente agrupacion y detalles locales rigurosamente históricos, es el cuadro que representa á Esther asombrada ante la osadía de Aman que la implora despues de haber tramado la pérdida de la reina y de todos sus compatriotas; un tanto sofocado el conjunto, es sin embargo armónico: la figura de Esther expresa bien la emocion debida, pero como tipo judáico no es tan marcado como debia ser.



ESC. HOLANDESA.

Fig. 31.—COSTAS FRANCESAS.

Enrique Haas.

COSTAS FRANCESAS.

ESC. HOLANDESA.

Enrique Haas.

Los acantilados de las costas Normandas, aquellas rocas cortadas á pico, batidas con furia por las verdes olas del Océano, han ofrecido vasto campo al estudio de paisajistas excelentes de todos países, y en calma como en tempestad fueron siempre objeto de una observacion constante.

Haas, distinguido marinista de Rotterdam, ha reproducido un sitio pintoresco de las costas Normandas en la hora en que la luna proyecta su vaga claridad en las aguas, y se destacan misteriosas las siluetas de las rocas: los barcos en reposo, al parecer casi abandonados, dan variedad al armonioso conjunto. Bien pronto la marea va á invadir la ensenada, y toda la bulliosa actividad de los pescadores cambiará por completo la escena á la aparicion del sol.



A. JOERDENS:gez.u.gest.

ESC. FLAMENCA.

Fig. 32.—PRIMAVERAL.

Alfredo Stevens.

PRIMAVERAL.

Esc. FLAMENCA.

Alfredo Stevens.

Impuesta la forma geométrica de este cuadro, para que ornara el salon de una mansion suntuosa, algo de ello se resiente la única figura que aparece en él, distraida en vagos y risueños pensamientos, teniendo por compañera una paloma que quiere beber en sus labios una gota de rocío.

Sencillo el conjunto, correcto aunque no gracioso el dibujo, á la armonía plana del color fia el éxito este cuadro, perteneciente á una escuela hoy en dia tan en boga, y que, salvas ciertas tendencias al amaneramiento, produce obras de buen efecto y no escasa valía.



ESC. INGLESA.

Fig. 33.—ELECKTRA.

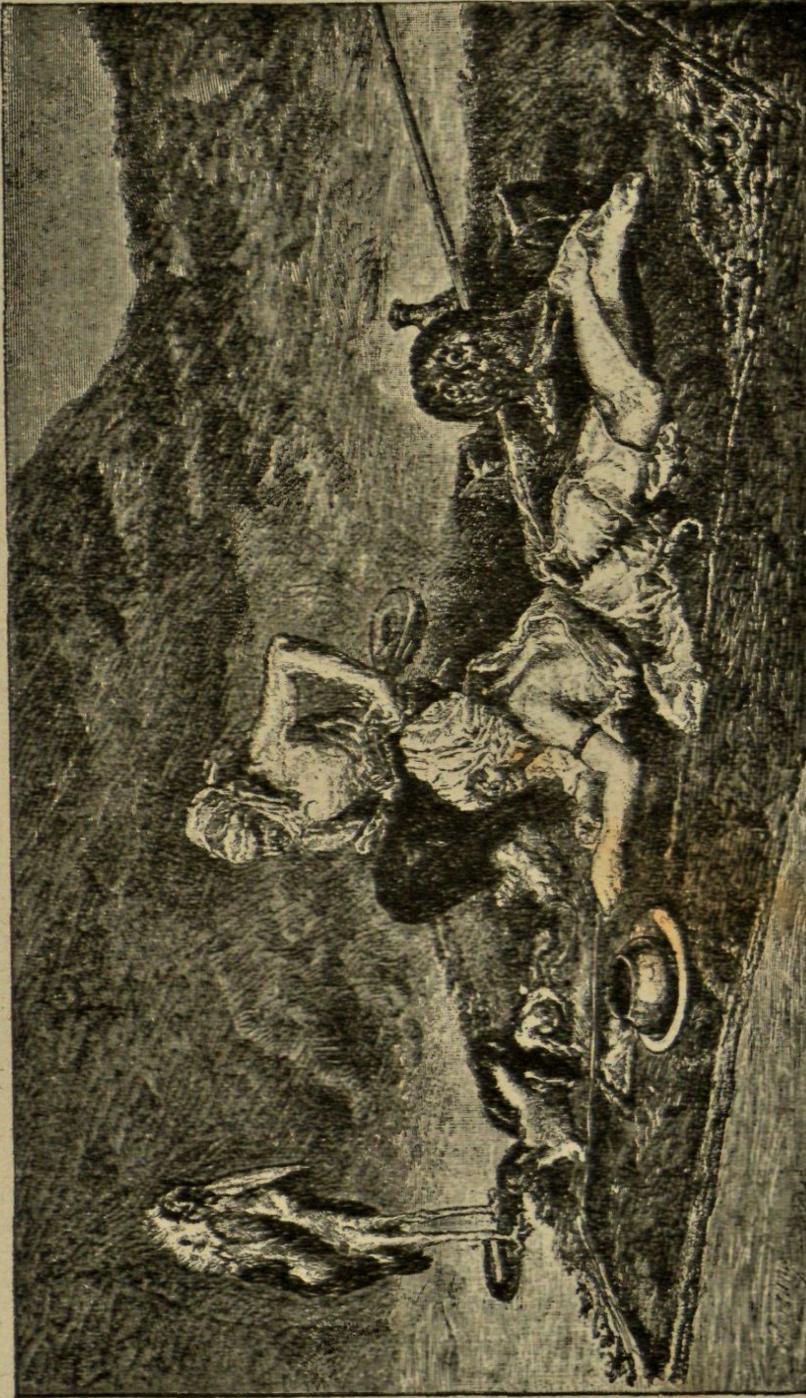
Leighton.

ELECKTRA.

ESC. INGLESA.

Leighton.

La desdichada hija del gran Agamemnon invocando á los dioses por la venganza del asesinato de su padre, forma el asunto de un cuadro que más por el color que por el dibujo se recomienda: debido al pincel de un artista inglés, es más rara esa cualidad, y mayor la falta de correccion en la forma, que si las brumas del Támesis pueden hacer que pierdan la luz su brillo y su valor los colores, la forma es siempre una bajo todas las claridades, y constituye el pecado más imperdonable en arte el desconocimiento de ella. Con todo, tiene el lienzo de que nos ocupamos un corte característico y una verdad de expresion muy apreciable.



Esc. Española.

Fig. 34. — DOMADORES DE SERPIENTES.

Fortuny.

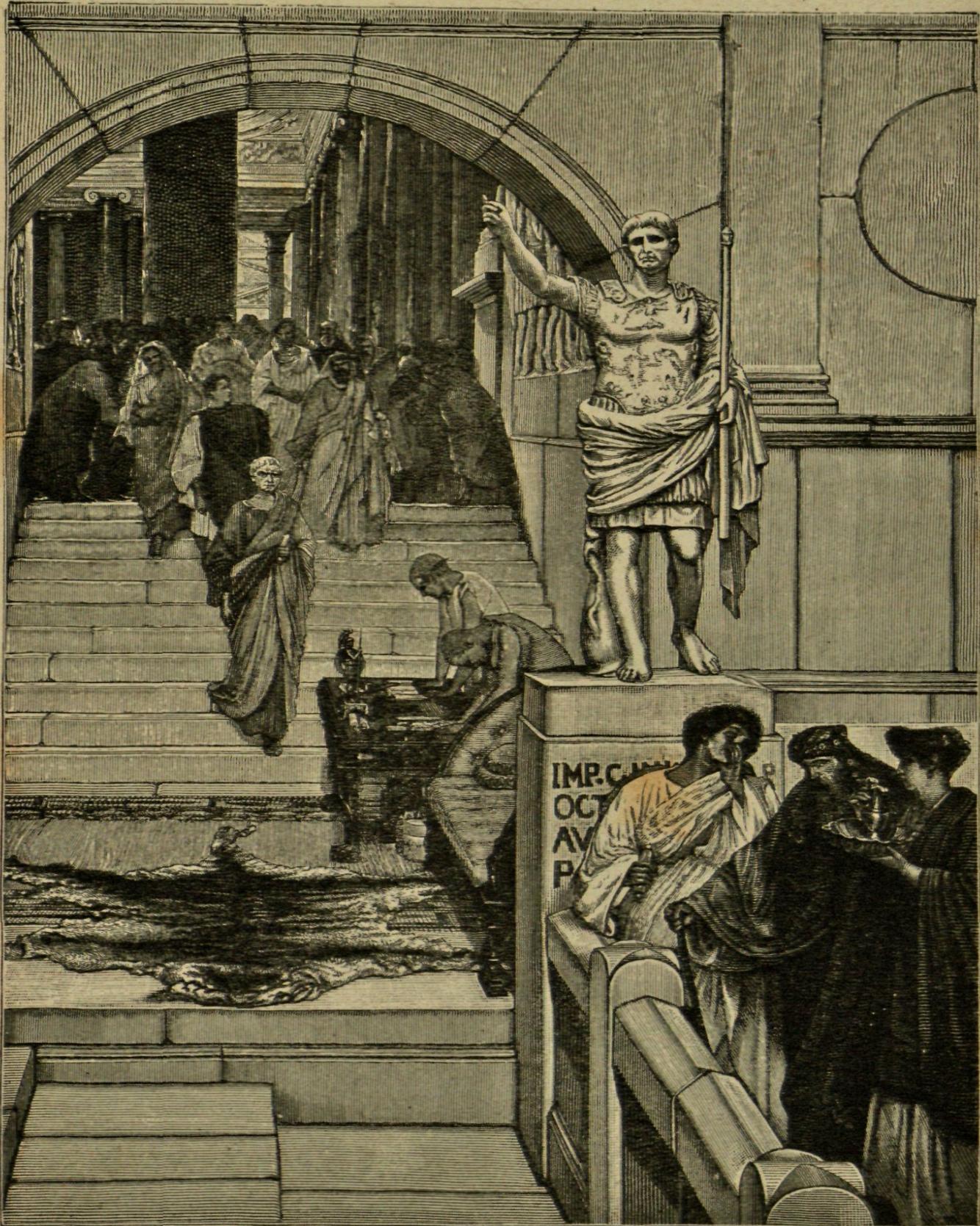
DOMADORES DE SERPIENTES.

ESC. ESPAÑOLA.

Fortuny.

No poco se habló de este cuadro, adquirido por la mariscala de Mac-Mahon; ya en grandísima boga Fortuny, los críticos fueron ménos mordaces en sus apreciaciones; pues sabido es que el público es el verdadero juez en Bellas Artes, y sus veredictos, más ó ménos justos, inapelables.

Sin duda alguna que pueden achacarse defectos de composicion y aún de verdad en las dos figuras y accesorios que les acompañan; pero está todo tan armónicamente distribuido, tan bien pintado, con tal soltura, y el efecto general es tan cómico por la grave apostura del Marabú, que aquellos y aún otros mayores defectos se perdonarian de buen grado al ilustre autor de la «Vicaría,» quien al trazar este lienzo, no se propuso más que reproducir una escena propia de los países tórridos, en donde abundan tanto como las serpientes los holgazanes que las enseñan por dinero.



UNA AUDIENCIA DE AGRIPPA.

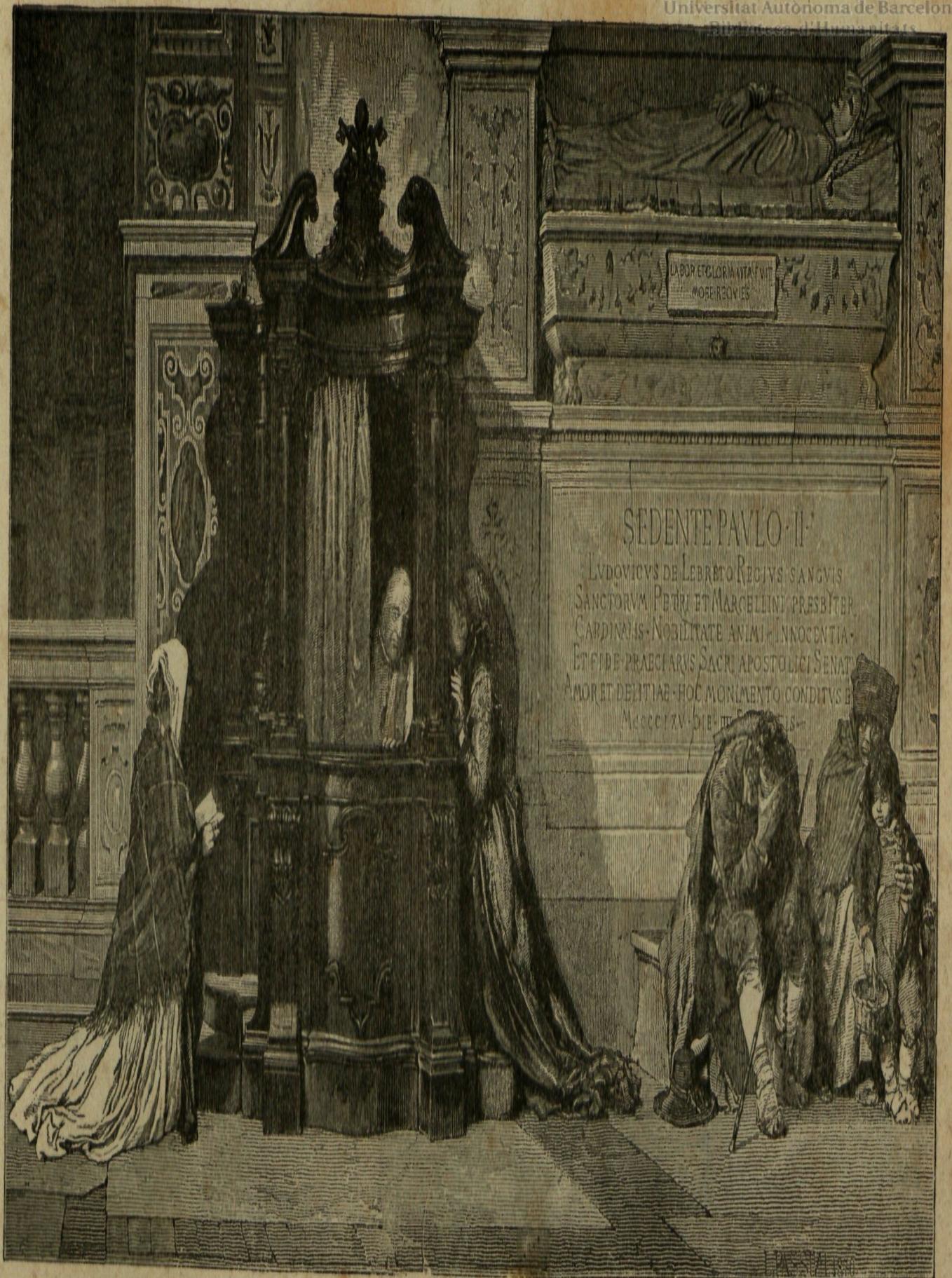
ESC. INGLESA.

Alma Tadema.

Profundo conocedor de la antigüedad; y al mismo tiempo en posesion de los más recónditos secretos del arte, Alma Tadema reconstruye las escenas romanas ó griegas con una superioridad incontestable.

No pocos en esta época sienten predilección por la antigüedad al buscar motivos pictóricos dignos de representación y de estudio: en Alemania legiones de artistas de primer orden resucitan las crónicas de los primeros historiadores, fortificando sus obras con la observación de las minas ó los objetos que recientes excavaciones practicadas les permiten. Pompeya, Tebas y Troya, devueltas al aire libre, son semillero fecundo de estatuas y cuadros en donde se respira la grandiosa calma de la antigüedad.

Representa este cuadro una audiencia del cónsul Agrippa, y sus detalles é incidentes explícense por sí mismos.



LA CONFESION.

ESC. ITALIANA.

Luis Passini.

Uno de los más fecundos artistas que brillan en nuestra época es sin duda alguna Passini, que, formado en la escuela francesa como tantos otros, conserva la viveza meridional de los colores que caracteriza la escuela italiana, y la corrección de líneas y pureza de claro oscuro que forman el distintivo de las obras pictóricas de moderno estilo, que surgen cada día de los estudios parisienses.

Fecundidad no excluye corrección en Passini, y de ello puede el lector convencerse examinando el cuadro que por el grabado reproducimos, y que representa el acto de la confesión en una de las más célebres iglesias de Roma.

El asunto de este cuadro está bien escogido y diestramente desarrollado: el confesonario, el sacerdote, las mujeres de primer término, el grupo de campesinos, y finalmente, el mausoleo enclavado en la pared del fondo, cuya prolija inscripción da un sello característico al lugar de la escena, están tratados con la sobriedad deseable, sin que por esto dejen de ser expresivos en la medida de su importancia.



6

Esc. AUSTRIACA.

Fig. 37.—MILTON Y SUS HIJAS.

Munkácsy.

MILTON Y SUS HIJAS.

ESC. AUSTRIACA.

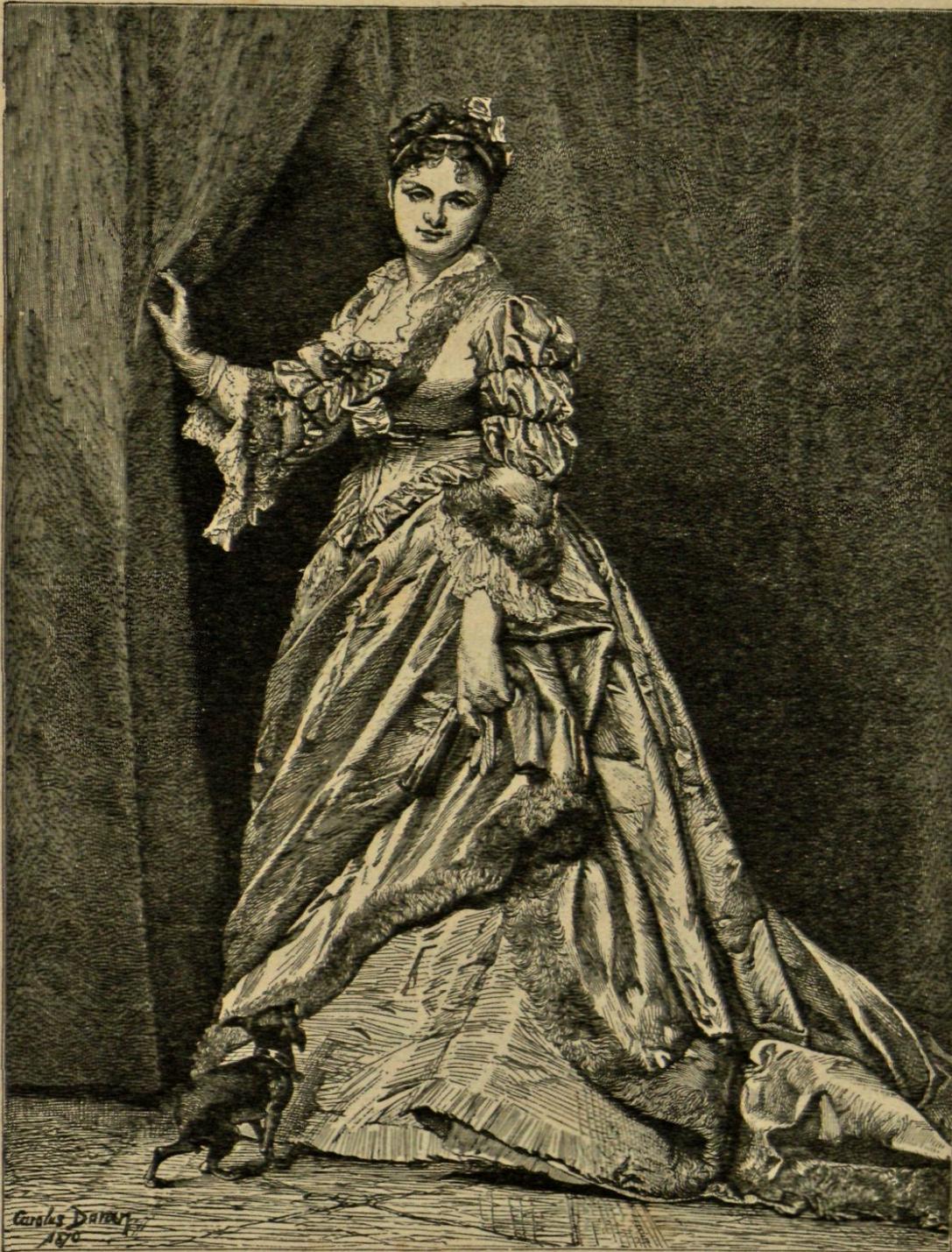
Munkácsy.

Merecidamente llamaba la atención en París cuando el gran certámen universal de 1878 un cuadro de grandes dimensiones, representando Milton al dictar el hermoso poema «el Paraíso Perdido,» á sus hijas.

Allí se vé bien deslindado el carácter de cada una, y descuella téticamente la figura del gran poeta, ciego y despreciado.

La disposición general es acertadísima, y los accesorios muy oportunos; el color barroso y desmayado que caracteriza las obras de Munkácsy le perjudica mucho, sin que por ello deje de ser una obra muy notable.

Célebre es también la del mismo autor, «*El Condenado á muerte,*» composición dramática en sumo grado, y también de gran valía.



ESC. FRANCESA.

Fig. 38.—RETRATO DE MUJER.

Carolus Duran.

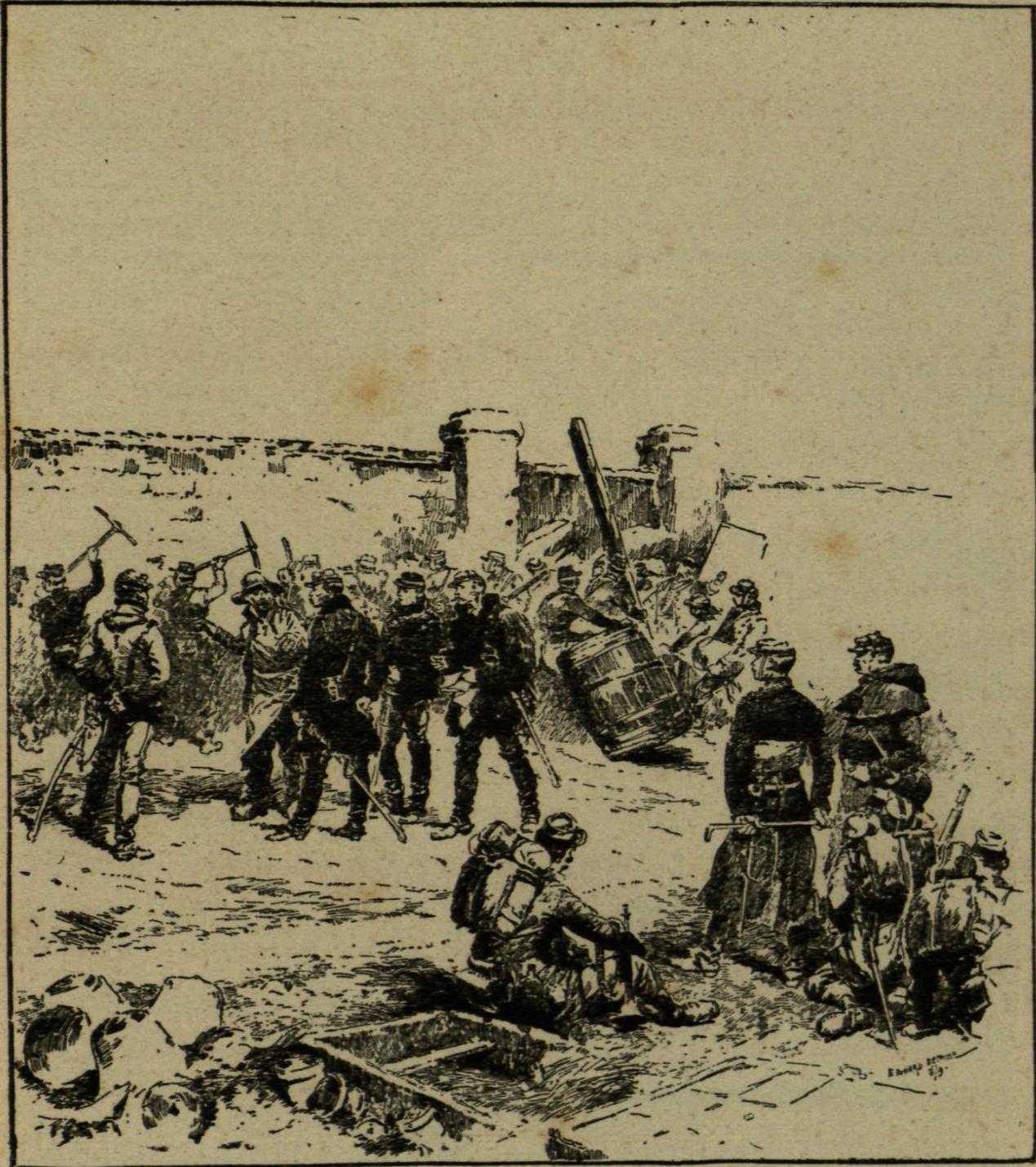
RETRATO DE MUJER.

ESC. FRANCESA.

Carolus Duran.

Gracia exquisita en todas sus creaciones tiene el jóven pintor Duran, y especialmente en retratos de mujeres y niñas su pincel encuentra delicadezas y finuras que muy pocos pueden obtener. No así en sus composiciones históricas, como en la destartalada «gloria María Médicis,» en que á disparatado asunto corresponde extravagante realizacion.

La figura femenina, bella y arrogante, ha prestado en este lienzo ocasiones en que lucir la firmeza del dibujo, las sinuosidades que la luz forma en el traje y la vaporosidad del fondo. Digno es, pues, ese retrato de figurar en un album de arte contemporáneo, y de esperar son mayores triunfos para su laborioso autor.



ESC. FRANCESA.

Fig. 39.—CHAMPIGNY—(FRAGMENTO).

Detaille.

CHÂMPIGNY. — (FRAGMENTO.)

ESC. FRANCESA.

Detaille.

Los pintores franceses más inclinados á reproducir escenas militares parecen haber tomado empeño en la *revancha*... pictórica: es así por qué los episodios de la última funesta guerra que sostuvieron con la Alemania forman el asunto predilecto de sus creaciones; De Neuville, Berne-Bellecour, Detaille, han perpetuado las tristes escenas de aquella guerra de invierno en que la altiva Galia debió doblar su cerviz.

Pueden considerarse esos cuadros como la apoteósis de la desgracia; y en todo caso les anima una virilidad nerviosa de que carecen por lo general los enfáticos apogeos de la victoria. En esta obra de Detaille, como en las que más inmediatamente la acompañaron, se ven realizadas las esperanzas que hiciera concebir cuando, al salir, niño todavía, del taller de Gérôme, presentó su brioso cuadro del «combate de cosacos con la guardia de honor.»



UN BAUTIZO DURANTE EL DIRECTORIO.

ESC. FRANCESA.

Kaemmerer.

Especialmente dedicado á ese género que en la gerga artística llamamos de *casacon*, Kaemmerer ha alcanzado no pocos triunfos en sus graciosas composiciones, trazando escenas de esa época transitoria en que ya habia pasado el huracan revolucionario y no habian llegado todavía los horrores de las guerras del imperio. Fiel representante de esa extraña sociedad ligera y elegante que habia reemplazado á la aristocracia en la vida ruidosa, el cuadro á que nos referimos hace destacar tres figuras á cual más características, especialmente la de la nodriza normanda y del contentísimo papá, absorto en la contemplacion de su tierno primer retoño. Los trajes están detallados con delicadeza y sobriedad, y el color general del cuadro es alegre y chispeante cual conviene á una fiesta familiar de tal naturaleza.



ESC. FRANCESA.

Fig. 41.—TENEREZZA.

Bonnat.

TENEREZZA.

Esc. FRANCESA.

Bonnat.

Es Bonnat un pintor completamente *anatómico* : en sus célebres retratos de personajes ilustres ó simplemente notorios, la severa gravedad de líneas va acompañada de un estudio fisiológico acabado. Conocido es su Cristo en cruz; obra bellísima, pero que recuerda demasiado al hombre para que haga pensar en el Dios. En el cuadro que reseñamos, publicando el grabado que le representa, parece apartarse por completo del estilo en él característico, y en efecto, respira ternura todo el grupo de italianas, madre é hija, que se abrazan sonriendo.

De gran valía todos los lienzos de Bonnat, este, con ser inferior á otros suyos, acredita de dúctil su talento y hace ver que no adoptó aquel estilo analítico y algo crudo por recurso, sino por madura reflexion.



ESC. FRANCESA.

Fig. 42.—DANZA DE LAS NINFAS.

Còrot.

DANZA DE LAS NINFAS.

ESC. FRANCESA.

Corot.

Los títulos más ó ménos pomposos con que decoraba el malogrado Corot sus estudios de paisaje, más bien perjudican que favorecen sus apreciables creaciones, pues el espectador se encuentra chasqueado en su ilusion al comparar entre la promesa y la realizacion inmediata.

Las figuritas en los paisajes de Corot son recursos muy acertados pero harto vergonzantes, sobre todo atendiendo á la pretension de realizar un asunto: en la pintura que reproducimos el conjunto es agradable, si bien no puede dar una idea aproximada del estilo de Corot, en que vagas pinceladas de tonos difusos producen á cierta distancia la ilusion de un fresco y encantador paisaje.



ESC. FRANCESA.

Fig. 43.—EUTERPE.

Paul Baudry.

EUTERPE.

ESC. FRANCESA.

Paul Baudry.

Débil trasunto de las grandiosas alegorías que ornán los entrepaños y techos del teatro de la Ópera de París, es el grabado reproduciendo la figura de Euterpe en reposo, pintada como aquellas exprofeso para ornar dicho suntuoso teatro.

Campea en las agrupaciones de Baudry un atrevimiento y grandiosidad extraordinarias, que si recuerdan algo las gigantescas concepciones de Rubens, están en cambio exentas de los muchos defectos de dibujo de que aquellas generalmente adolecen. Estas pinturas estuvieron expuestas ántes de instalarse definitivamente, llamando con justicia la atención general: lástima que por su procedimiento y las especiales condiciones del local en que están colocadas, las amenace próxima é inevitable degradación.

ÍNDICE

DEL ALBUM

DE ARTE CONTEMPORÁNEO.

MOVIMIENTO ARTÍSTICO.

ARQUITECTURA.

- Fig. 1.—ESC. ALEMANA . . .—**Catedral de Viena.** *Enrique Ferstel.*
 Fig. 2.— » ANGLO-INDIA. —**Parlamento de Londres.** . . . *Cárlos Barry.*
 Fig. 3.— » BELGA. . . .—**Palacio de Justicia de Bruselas.** *Poelaert.*
 Fig. 4.— » ITALIANA. . . .—**Quinta Seigle, en Stuttgart.** *Adolfo Gnauth.*
 Fig. 5.— » FRANCESA. . . .—**Templo de San Agustin en Paris.** *Victor Baltard.*
 Fig. 6.— » » . . .—**La grande ópera, Paris.** . . . *Cárlos Garnier.*
 Fig. 7.— » » . . .—**La grande ópera, Paris. (Escalera).** *Cárlos Garnier.*

ESCULTURA.

- Fig. 8.—ESC. DINAMARQUESA.—**Jason.** *Thorwaldsen.*
 Fig. 9.— » FRANCESA. . . .—**Mirabeau.** *Houdon.*
 Fig. 10.— » » . . .—**La Marsellesa.** *Rude.*
 Fig. 11.— » ALEMANA. . . .—**Victoria.** *Cristian Rauch.*

73 (09) Mem 80

BIBLIOTECA
DE LOS
MUSEOS DE ARTE
DE
BARCELONA

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

N.º Inv. 10590

Clf. 73 (09) Mem 80

R. E.

R 10590

73 (09) Mem 80

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

MNAC
Biblioteca d'Història de l'Art



1200042159

P. Renouà

7(09) Mon 8

R.10.590

