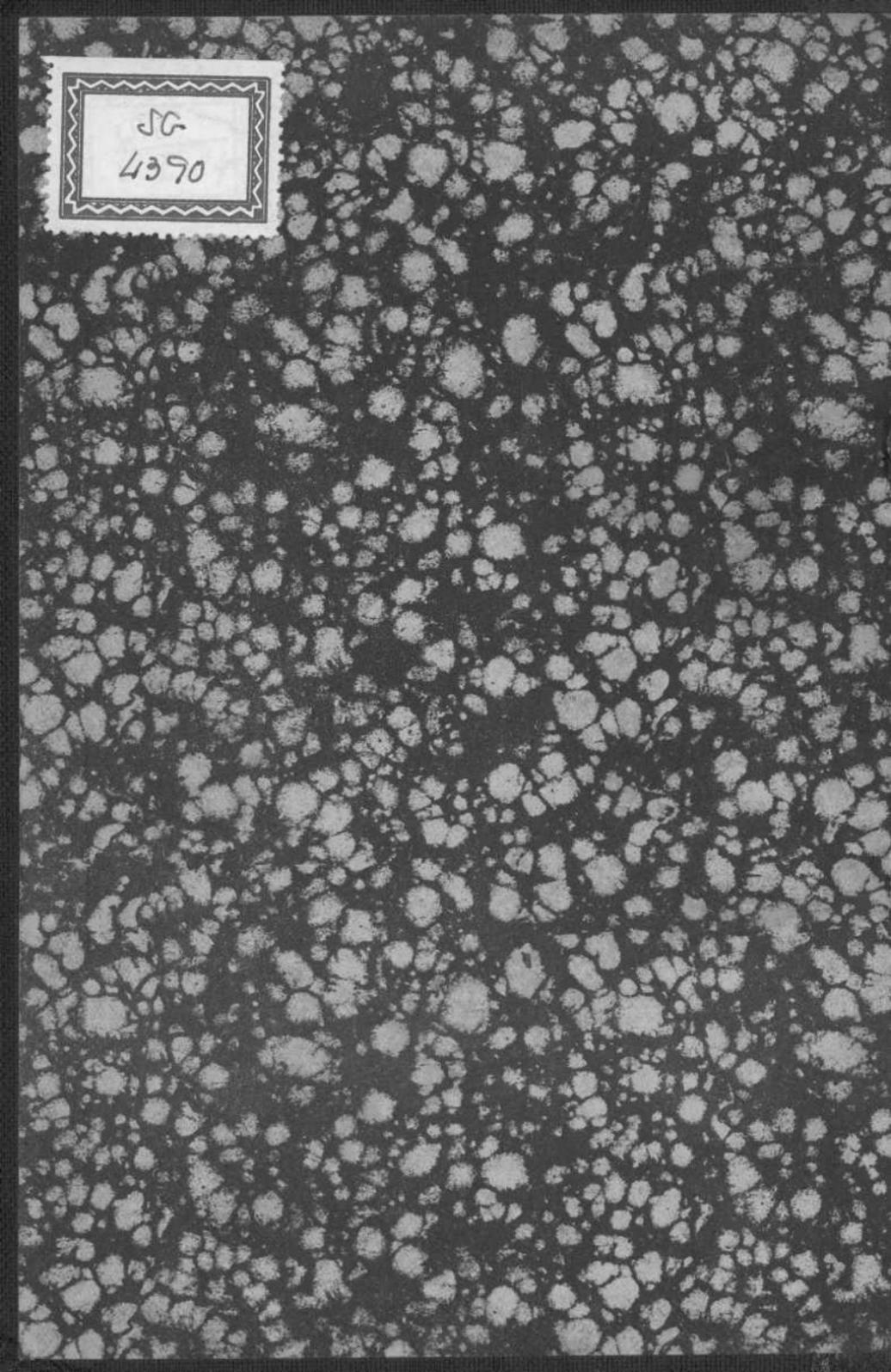


2
42

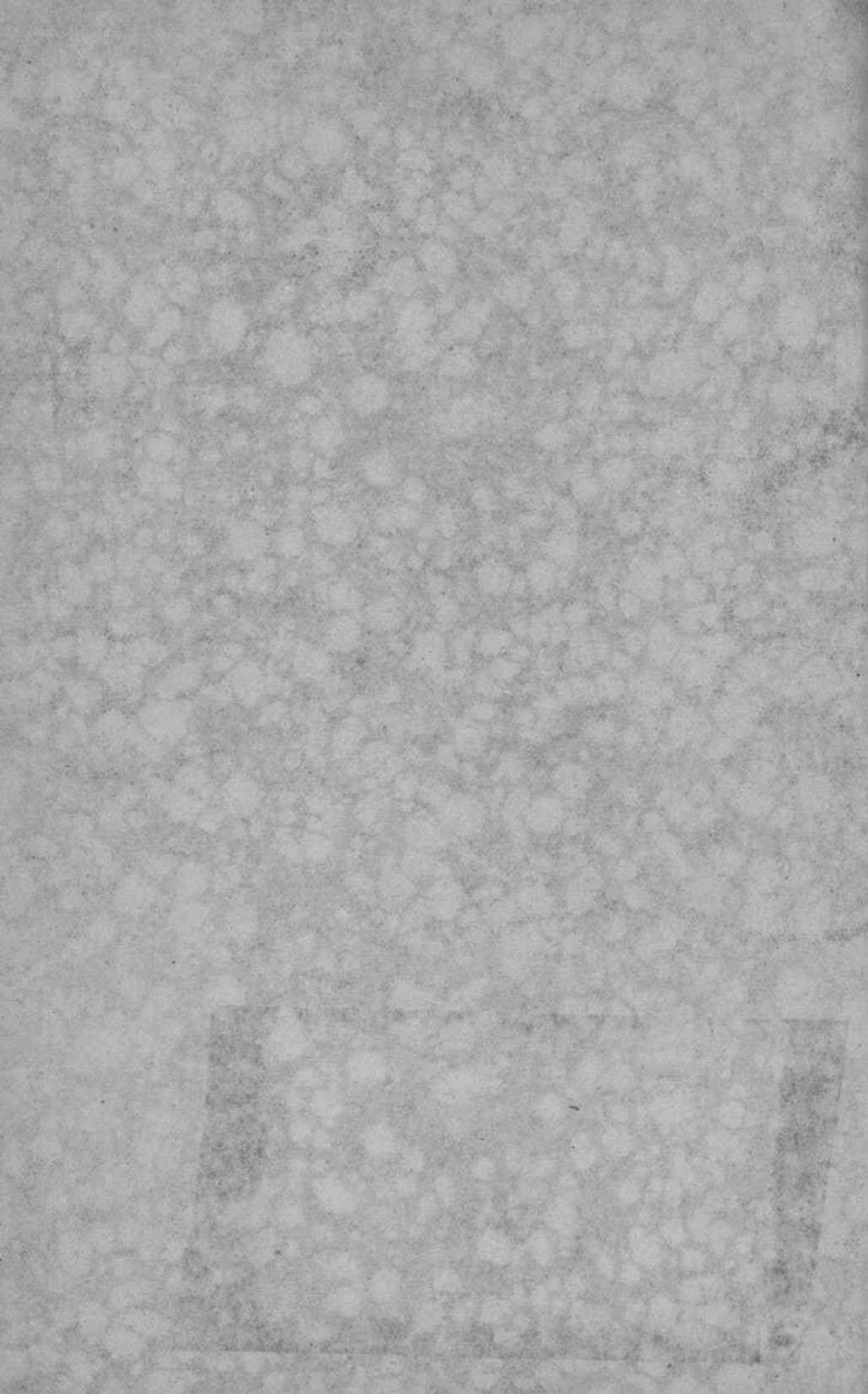


JG
4390

B. P. de Soria



61080771
D-2 9942



850

125

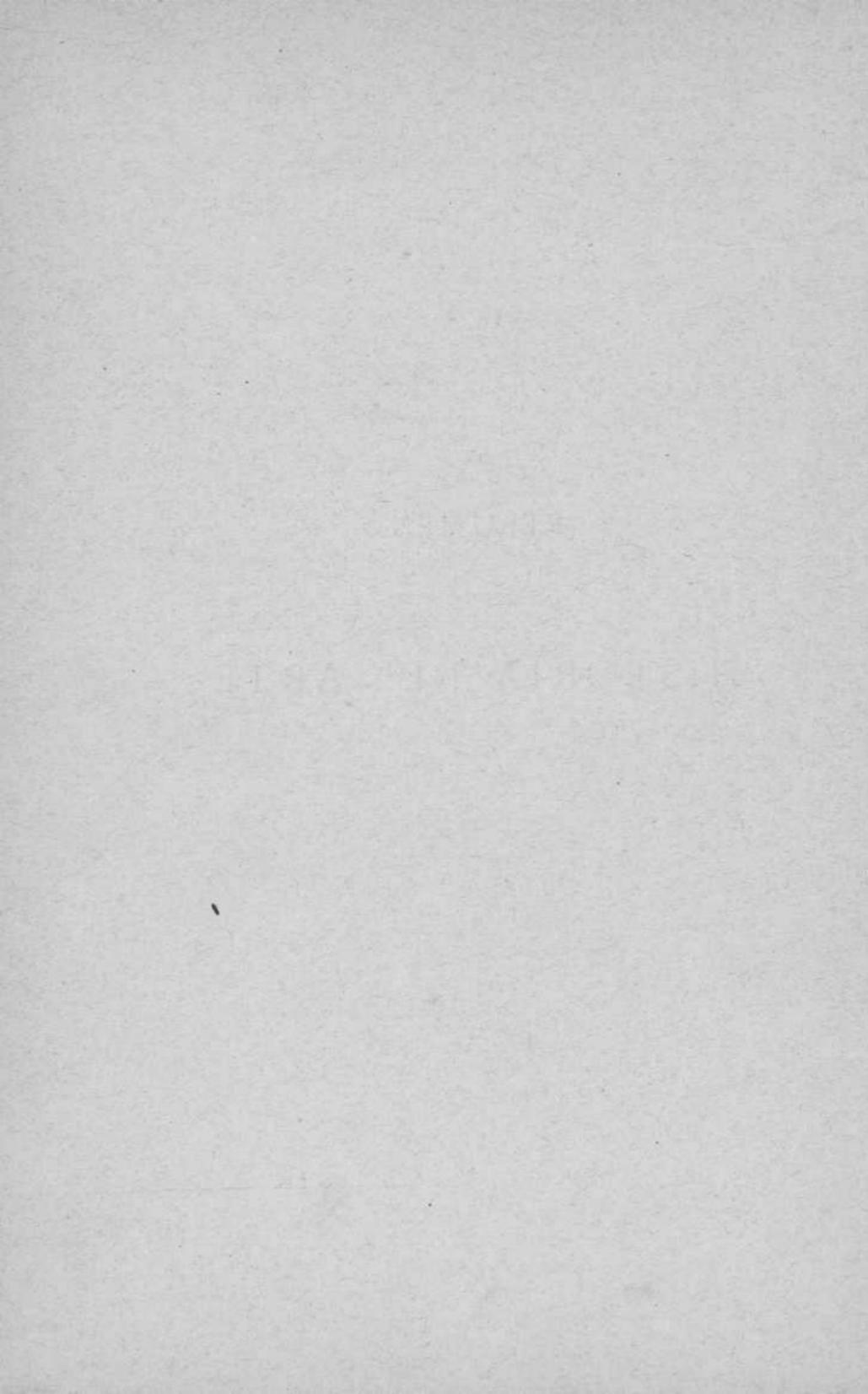
RESUMEN

DE LA

HISTORIA DEL ARTE

80771

D-2
9942



R. 11.160



BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES

RESUMEN

DE LA

HISTORIA DEL ARTE

POR

C. BAYET

ANTIGUO MIEMBRO DE LA ESCUELA DE ROMA Y DE ATENAS
PROFESOR DE LA FACULTAD DE LETRAS
Y DE LA ESCUELA NORMAL DE BELLAS ARTES DE LYON

VERSIÓN CASTELLANA

SEGUNDA EDICIÓN



MADRID
SÁENZ DE JUBERA HERMANOS
Campomanes, 10.

1907

BIBLIOTECA NACIONAL
Madrid.-España
Ejemplar múltiple
destinado a canje.

Es propiedad del editor. Queda hecho
el depósito que marca la Ley.



INTRODUCCIÓN

Las artes plásticas; elementos de la obra de arte.—No se tratará aquí de definir el Arte; tarea difícil, que pertenece á la Estética. Por lo demás, cualquiera que sea la fórmula que se adopte, esta palabra despierta en el espíritu ideas generales, lo bastante precisas para que pueda emplearse sin larga explicación. Bien sea idealista, bien realista, ya se prefiera la Antigüedad, ya la Edad Media, nadie se abstendrá de ver obras de arte en un templo griego y en una catedral gótica, en una composición de Rafael y en un cuadro de Rubens.

Las artes plásticas, comprendidas de nosotros por el intermedio de los ojos, arquitectura, escultura, pintura, constituyen el objeto de este RESUMEN. Las tres recurren, aunque en proporciones variables, al dibujo y al color, á las líneas, á las formas y á los tonos: La arquitectura emplea especialmente las líneas, y las formas geométricas; la escultura, por el contrario, reproduce las formas mismas de los seres y de los objetos, y ora procura imitarlos con fidelidad, ora los altera voluntariamente. La arquitectura y la escultura se preocupan, no obstante, de los juegos de la luz y de la sombra; así, según el color natural de los materiales, ó según los tonos artificiales aplicados á los mismos, ambas artes varían el aspecto de sus obras. Las dos se expresan mediante formas palpables, á diferencia de la pintura, en la que las líneas y los tonos son solamente sensibles para la vista; bien es cierto que los recursos de la perspectiva, la infinita variedad de los colores y de los matices, suelen llevar á un alto grado la ilusión de la vida y de la realidad. Cada una de estas artes cambia sin cesar sus procedimientos, según las épo-

cas, según el carácter y la calidad de las obras que producen. Por esta razón, en la escultura hay que distinguir la estatuaria, el alto relieve, el bajo relieve, la glíptica, etc.; en la pintura, la pintura mural, el cuadro, la tapicería, la pintura sobre vasos, etcétera. Las artes industriales, á las que habitualmente se considera como formando un dominio separado, entran, no obstante, en estas divisiones generales; en efecto, un hermoso mueble se relaciona juntamente con la arquitectura, por sus líneas; con la escultura, por sus ornamentos.

Por lo que va dicho se concebirá fácilmente cuán erróneo es estudiar las diversas artes aisladas unas de otras. Al contrario, están unidas por lazos estrechísimos y préstanse un apoyo constante. Durante las más bellas épocas artísticas: en Atenas, en tiempo de Pericles; en Francia, en el siglo XIII; en la Italia del Renacimiento, etc.; se desarrollan todas con un esplendor casi igual. El espíritu que las anima es el mismo, resultando una unidad de conjunto que no se encuentra ya en tiempos menos afortunados. A veces el artista se niega también á aceptar tales fronteras convencionales, y, deseando comprender y practicar el Arte en todas sus formas, es á la vez arquitecto, pintor y escultor.

Si se analiza la obra de arte considerada en sí misma, es menester distinguir la parte técnica, la composición y la expresión, y la ejecución.

Es la primera la ciencia de los materiales y de los procedimientos que son convenientes á la obra. El arquitecto no construirá de la misma manera con ladrillo, con tabla y con piedra; el escultor no trabajará de igual modo el mármol, el bronce y el marfil. La diversidad de los materiales influye en la concepción misma de la obra y en el estilo; así, el escultor egipcio que desde temprano talló el pórfido duro ó el granito, atenuó muy pronto los detalles del modelado, mientras se acentuaban cada vez más por el escultor asirio, cuyo cincel penetraba sin trabajo en una piedra más blanda.

Componer es coordinar los elementos de la obra y, en general, adaptarla á las necesidades que debe satisfacer, á las ideas y á los sentimientos que debe traducir. El arquitecto gótico construye con los mismos materiales, y según los mismos procedimientos, una catedral, un castillo, una casa; pero en cada ocasión,

á presencia de necesidades diferentes, imagina un nuevo plan y unas disposiciones nuevas. Sea el que fuere el asunto que trate un pintor, ya sea la majestad y la calma, ya la pasión y el brío, siempre busca sus modelos en la naturaleza, sin cambiar jamás los materiales que emplea; por la diversidad de las actitudes, de los movimientos, de las expresiones, llega á traducir los sentimientos más opuestos, y aun unos mismos sentimientos bajo formas muy diversas. Guíale, sin duda, la observación de la realidad; pero es forzoso interpretarla, escoger entre los rasgos numerosos que le suministra, atenuar unos, acusar y hasta exagerar otros, teniendo en cuenta la impresión que quiere producir, y luego, de todos estos documentos, de todos estos detalles, sacar una obra que sea homogénea. Aunque pueden fijarse algunas leyes generales de composición, no obstante, en este punto es donde la originalidad del artista se revela con mayor fuerza.

Es posible conocer profundamente todos los procedimientos técnicos, poseer el sentido íntimo de la composición, y, sin embargo, no crear sino obras imperfectas. La ejecución depende, á la vez, de la educación que ha recibido el artista y de las cualidades naturales de que es dueño. No siempre es fácil analizar la parte de cada uno de estos elementos. Si Rubens ha sido tan gran colorista, no es solamente porque era flamenco, ni porque había estudiado los modelos venecianos; hay que creer que tenía una retina naturalmente muy sensible á las relaciones y oposiciones de tonos. Por otra parte, estas cualidades naturales que forman el temperamento del artista, dirigen también su inteligencia y su imaginación en el trabajo de la composición.

El conjunto de estos elementos constituye el estilo. Cada pueblo, cada época tiene su estilo; cada artista original tiene igualmente el suyo; por sus procedimientos técnicos, por sus concepciones, por sus medios de expresión, se distingue de los otros artistas. Puede ser, pues, á la vez el estilo el carácter étnico, cronológico y personal de una obra de arte. Cualquiera que tenga alguna experiencia, no confundirá una obra asiria con una obra griega, ni una obra griega de mediados del siglo VI con otra de la mitad del siglo V; ni, en el siglo V, una escultura de Fidias con una escultura de Policletes.

Las épocas de la historia del Arte.—En distintos lugares de este RESUMEN se hablará de la composición, del estilo y de la parte técnica de las obras de arte. Sin embargo, estas materias no son nuestro objeto especial, y se ha de suponer que el lector posee de todo ello algunos conocimientos. La historia del Arte, en su acepción general, no trata, en efecto, de las condiciones y de los procedimientos de cada arte particular; estudia sólo su desarrollo simultáneo y las grandes evoluciones que se han producido sucesivamente. A fin de comprender mejor las obras, esfuérsase en colocarlas en el lugar mismo donde nacieron. Es una verdad conocidísima la de que las artes están en relación constante con las civilizaciones coetáneas. Ya se trate de un monumento, de una estatua, ó de una pintura, en ellos se encontrará siempre la huella de las ideas, de las creencias, de las costumbres de la época. Quien pretendiera hacer la historia de Atenas sin hablar de los templos de la Acrópolis, suprimiría uno de los elementos esenciales de su estudio; y de igual suerte, quien quisiera hablar de Fidias sin indicar por medio de qué lazos se une el gran artista á la civilización ática, no lograría hacer sino una serie de secas enumeraciones ó una vaga fraseología. Entre las influencias que operan en las artes, son las más poderosas las del país, de la raza, de la religión y de las costumbres. Ya se hallarán en el curso de este libro frecuentísimos ejemplos, sin que sea útil insistir ahora sobre ello. Sin embargo, si lo que se ha llamado “teoría de los medios ambientes,” descansa sobre hechos incontestables, es á condición de que no se la exagere, de que no se trate de sacarlo todo de ella, y, desde luego, de que no se altere la historia con el pretexto de destacar los caracteres dominantes de cada época y de cada arte. Las obras de arte, como todos los fenómenos humanos, son asaz complejos para que se les apliquen los procedimientos rigurosos del análisis químico; la actividad personal del hombre varía indefinidamente las combinaciones y las reacciones. Entre las abstracciones de una estética que no se preocupa de los hechos históricos y los sistemas que quieren explicarlo todo por influencias locales y particulares, conviene mantener un justo equilibrio; el artista es de su país y de su tiempo; expresa sus ideas, sus pasiones, sus costumbres; vive en él y le hace revivir; pero estos elementos exteriores los coordina, y añade á

ellos frecuentemente la espontaneidad de sus invenciones. Traduce, imita, crea; de aquí el interés múltiple de su obra; y si la historia nos auxilia para comprenderla mejor, no debe lisonjearse de descomponer todos sus factores.

A semejanza de todas las instituciones humanas, las artes nacen, crecen, prosperan ó se debilitan con arreglo á ciertas leyes, cuya determinación no siempre es imposible. En todo pueblo de mucha cultura pasan por períodos de infancia, de juventud, de madurez, de decadencia; á veces, después de un agotamiento momentáneo, se las ve reanimarse aún y brillar con esplendor duradero bajo formas nuevas. No basta registrar estos hechos; es preciso hacer surgir los caracteres esenciales y buscar las causas. Entonces aparecen, entre las épocas más remotas en la serie de los siglos, al lado de diferencias importantes, analogías que nada tienen de fortuito; en esto no más se manifiesta la unidad y la diversidad del espíritu humano. Los períodos de origen, de esplendor, de decadencia de las artes, ofrecen en la mayoría de los pueblos ciertos rasgos comunes. Primeramente, grosero é inhábil, el Arte tarda en formarse largos siglos; la observación más penetrante de la naturaleza, la elevación de las concepciones religiosas y sociales, determinan ordinariamente sus progresos. Ya más diestro y expresivo, florece en la plena conciencia de su fuerza y de sus recursos. En las grandes épocas, de en medio de la multitud, destacan algunos artistas elegidos, algunos genios, vaga palabra cuya aplicación no es fácil regularizar sabiamente. Su aparición, por deslumbrante que sea, no tiene, sin embargo, nada de inexplicable; hay que ver en ella el término necesario de un prolongado trabajo. Dotados de facultades más extendidas y más vivas, reconcentran los esfuerzos y las aspiraciones de varias generaciones, los combinan y dan su expresión más completa, agregando ese elemento personal que se sustrae en parte al análisis histórico. Agrúpanse á su alrededor los discípulos, ávidos de inspirarse en sus enseñanzas, y forman escuelas. Sin embargo, no siempre su influencia es tan fecunda como pudiera esperarse, soliendo marcar el principio de las épocas de decadencia. Los que vienen después, ó bien les imitan y copian sus defectos más fácilmente que sus cualidades, ó bien, con el pretexto de hacerlo mejor, caen muy pronto en el énfasis y el

amaneramiento. Hasta los progresos técnicos de las artes les perjudican, en vez de favorecerles; demasiado cuidadosos de los procedimientos, son á menudo muy hábiles; mas fáltales la sinceridad y viven de convencionalismos. Si se escogen en la historia del Arte los pueblos verdaderamente originales y que nos son suficientemente conocidos, griegos, italianos, franceses, es notorio el hallazgo de estos mismos rasgos en todas partes.

Aun desde otro punto de vista, no es posible aislar las naciones unas de otras. Desde las épocas más remotas hasta nosotros, la historia del Arte presenta una serie continuada de irradiaciones; el arte griego sufre la influencia del arte egipcio y del arte asirio; el arte romano, la del arte griego; el arte cristiano, la del arte romano; el arte árabe, la del arte bizantino; el arte japonés, la del arte indico, etc. A veces estas influencias se ejercen en las más sorprendentes condiciones y con largos siglos de distancia.

Ahora bien; si es necesario dividir en capítulos esta historia, será á condición de no desdeñar jamás las relaciones que enlazan, unas con otras, sus partes diversas.

La historia del Arte comienza en esas épocas cuya fecha no puede determinarse, en que el hombre disputaba míseramente su vida á una naturaleza inclemente y salvaje, en que sus instituciones tenían el carácter más rudimentario. Pero ya se manifiesta en él el instinto del Arte. Decoraba de ornatos groseros sus harapos, sus armas, sus utensilios; llegó después hasta ensayar en reproducir los rasgos de los animales que le rodeaban. En las grutas donde, incapaz aún de construirse una vivienda, buscaba refugio contra la persecución de las fieras, se han encontrado algunos de estos bosquejos primitivos. Por muy interesantes que sean tales ensayos de nuestros lejanos antepasados, no nos detendrán, abordando sin tardanza los tiempos en que el sentimiento artístico se traduce bajo formas menos duras y se desarrolla según leyes progresivas cuya marcha es permitido seguir.

Es superfluo explicar las divisiones que han sido adoptadas: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Tiempos modernos; fúndanse en la historia misma de la civilización general. Sólo el término de "Renacimiento", aplicado al tercer libro, presen-

ta alguna obscuridad. No obstante, por conformarnos con un uso que sería imprudente combatir, se ha designado de este modo el arte occidental (Italia, Francia, Flandes, Alemania), tal como se ha formado bajo una doble acción: de una parte, la de la antigüedad, que, sobre todo á partir del siglo xv, adquiere una fuerza extraordinaria; y de otra, la del naturalismo, es decir, de una observación más cuidadosa y más exacta de la realidad. Esta doble acción no ha sido, con todo, como se verá, ni uniforme ni siempre simultánea.

Por lo demás, aunque estas divisiones tienen algún valor, no es lícito aplicar á ellas una significación extremadamente rigurosa. Nada hay más contrario á la verdad de la historia que las limitaciones cronológicas. El arte antiguo no se termina, por ejemplo, con el triunfo del cristianismo, pudiéndose seguir su destino hasta nosotros; de igual modo la arquitectura romana y la arquitectura gótica dominan aún en nuestras iglesias. El arte japonés, encasillado en la Edad Media, porque hubo de formarse entonces, jamás ha estado más próspero que en los siglos xvii y xviii.

De la utilidad de la historia del Arte. - Algunas escuelas famosas llenan la historia del Arte con el ruido de sus disputas: idealistas y realistas, antiguos y modernos, clásicos y románticos, etc. Las teorías que se contraponen son generalmente exageradas y exclusivas. Para juzgar con provecho las artes del pasado, conviene no encerrarse en ningún campo. Cada cual puede tener sus preferencias; pero la simpatía que inspiran ciertas obras no debe inspirar injusticia respecto á otras ni desviar de su estudio. Así se elevan y se ensanchan las concepciones, y se dilata, además, el horizonte de los goces artísticos. Semejante eclecticismo nada tiene de vano ni contrario á la personalidad; trátase de comprenderlo todo, no de admirarlo.

Así entendida, la historia del Arte es verdaderamente útil y fecunda. Se impone al artista que debe conocer las obras anteriores, las cuales serán para él, no una escuela de imitación, sino de originalidad, y se impone también á los historiadores y á todos los espíritus cultivados que, interesándose en el destino general de la humanidad, no podrían desdeñar una de las formas más importantes y más nobles de la actividad del hombre.

LIBRO PRIMERO

La Antigüedad.

En la antigüedad clásica, tal y como se entiende de ordinario, los pueblos ilustres por su civilización y sus artes habitaban las orillas del Mediterráneo; fueron estos pueblos los egipcios, los fenicios, los griegos, los etruscos, los romanos. Los asirios, que parecieron alejados de aquéllos, extendieron durante algún tiempo su dominio sobre el Asia anterior. Si entonces el Mediterráneo sirvió de centro á la civilización, fué porque ofrecía una vía de comunicación natural: los pueblos fijados en sus orillas entraron en relaciones entre sí, fundaron colonias en lugares distintos de su patria, propagaron sus instituciones, sus industrias, sus artes. De aquí resultaron influencias múltiples y analogías frecuentes; es, pues, natural reunir en un mismo libro la historia de las artes de la antigüedad.

CAPÍTULO PRIMERO

LAS ARTES EN EGIPTO, EN ASIRIA, EN FENICIA (1)

Caracteres generales de la civilización egipcia.—Herodoto ha dicho: "El Egipto es un don del Nilo." Formado por los aluviones de este gran río primitivamente, sigue aún debiendo cada año á las inundaciones reguladas del

(1) La hermosa obra de MM. Perrot y Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, da á conocer y utiliza todos los trabajos anteriores. El Museo del Louvre posee numerosos monumentos del arte egipcio y del arte asirio.

mismo, su fertilidad y su existencia. Antes, como hoy, el Egipto habitable, encerrado por el desierto, se extendía por las márgenes del Nilo y bebía la vida en sus ondas. La población antigua parecía tener puntos de contacto con la raza semítica: llegó de Asia en una época difícil de precisar. Las tribus independientes que la constituían primero se reunieron más estrechamente; en fin, el llamado Menes se apoderó del poder y fundó la monarquía egipcia (hacia los 500 años antes de Jesucristo).

Distínguense en la historia de Egipto cuatro grandes períodos:

1.º Período menfita, con Menfis (cerca del Cairo) por capital.

2.º Período tebano, durante el cual Tebas es ordinariamente la capital.

3.º Período saíta: supremacía de Sais y de otras ciudades del Delta.

4.º Dominación griega.

Las divisiones de la historia artística corresponden bastante bien á las divisiones de la historia política. Desde el primer período la civilización es brillante en Egipto, y es de creer que había sido preparada por largos siglos de elaboración. Más tarde, la invasión de pueblos cananeos, los Pastores ó Hyksos, compromete por algún tiempo el destino del pueblo egipcio; pero triunfa al fin, se extiende por el exterior, conquista la Siria, y llega hasta el Tigris y el Éufrates (siglo xvii). El reinado de Ramsés II (el Sesostris á quien los griegos atribuyeron hazañas fabulosas), hacia el siglo xv, marca el apogeo de la civilización egipcia. Posteriormente, invadido y vencido el Egipto, primero por los asirios, luego por los persas, encontró la prosperidad bajo la dominación de los griegos (336—30 antes de Jesucristo). Los Ptolemeos, descendientes de uno de los generales de Alejandro, introdujeron la cultura griega en su país, sin atacar, no obstante, la antigua civilización.

Dulce, dócil al yugo, poco belicoso á pesar de sus con-

quistas pasajeras, el Egipto se muestra especialmente religioso. Los dioses innumerables que suele encarnar en animales sagrados (ibis, buey, escarabajo, etc.), Ra, el sol; Osiris, el ser bueno por excelencia; Set, el dios de las tinieblas, no son para el egipcio ilustrado sino formas de una divinidad única. Sus preocupaciones se inclinan del lado de la vida futura. Después de la muerte, el alma comparece en el tribunal de Osiris; el *Libro de los muertos*, colección de plegarias y de fórmulas, de que cada momia tenía un ejemplar, enseña los detalles de este proceso. ¿Era culpable el alma? Después de numerosos tormentos caía en la nada. ¿Era justa? Tras una serie de purificaciones se mezclaba con la corte de dioses, veía al Ser perfecto, y en él se abismaba.

En los himnos y en las preces hállase una riqueza de imágenes poéticas que explica la influencia que las creencias ejercían sobre las artes. ¿Querían celebrar á Ra, el dios del sol? “¡Homenaje á ti, momia que se rejuvenece y renace perpetuamente, ser que se da á luz á sí mismo, cada día! ¡Homenaje á ti, que luces en el Océano primordial para vivificar todo lo que has creado, que has hecho el cielo y has envuelto de misterio su horizonte! ¡Homenaje á ti! Cuando circulas en el firmamento, los dioses que te acompañan lanzan gritos de alegría,” (1). Así le representaban, de pie en la vaca sagrada, “resbalando lentamente por la corriente de las aguas celestes,” escoltado por la multitud de los dioses. “¡Bienhechor, resplandeciente, flamígero,, él derrama por todas partes la vida y el regocijo!

Los descubrimientos artísticos.—Largo tiempo, los monumentos, así como la historia de este país, han sido mal conocidos. Bonaparte, en su expedición á Egipto, llevó consigo sabios y artistas: los resultados de sus investigaciones fueron reunidos en la gran obra *Descripción del*

(1) Maspero: *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, pág. 30.



Egipto. Pero entonces surgió una grave dificultad: los muros de los monumentos estaban cargados de inscripciones; encontrábase en las tumbas multitud de escritos sobre papiro, y no se sabía leerlos ni comprenderlos. Tres sistemas de escritura estuvieron en uso en Egipto. El más antiguo era la escritura jeroglífica, muy interesante para la historia misma del Arte, porque tenía un carácter representativo y se componía de figuras, de seres animados ó de objetos. Un francés, Champollion (1790—1832), encontró la clave de estas escrituras; desde entonces se pudieron traducir los documentos y reconstituir la historia del antiguo Egipto. La egiptología ha permanecido en gran parte siendo una ciencia francesa; entre los que han contribuido al conocimiento de los monumentos, Mariette, muerto no ha muchos años, fué el más intrépido. Enviado á Egipto en 1850, trató, á pesar de incesantes dificultades, de encontrar el Serapeón, necrópolis famosa de los bueyes Apis. Los objetos hallados en estas excavaciones enriquecieron en parte el Museo del Louvre. Ya célebre, Mariette se fijó allá, é investido de una autoridad oficial, escudriñó sin tregua las ruínas: de este modo ha llegado á constituirse el hermoso Museo de Boulaq, cerca del Cairo. También un francés, M. Maspero, le dirige hoy, y prosigue con éxito las investigaciones arqueológicas, mientras que una misión francesa, establecida en el Cairo, se consagra al estudio y á la interpretación de los monumentos.

El arte del período menfita.—El arte egipcio, durante su largo desarrollo, no ha permanecido inmutable; ofrécese muy diferente, según que se le estudie en Menfis ó en Tebas.

En Menfis es conocido, sobre todo, por los monumentos funerarios; los templos han desaparecido. La tumba es una morada: el *duplicado* habita allí; es decir, “un segundo ejemplar del cuerpo en una materia menos densa que la materia corporal; una proyección coloreada, aunque aérea, del individuo, reproduciéndolo rasgo á rasgo.” De aquí la

importancia de la arquitectura funeraria. Las pirámides (1) son túmulos regios elevados por monarcas de la cuarta dinastía; la más grande alcanza 137 metros de altura; 100.000 hombres, relevados cada tres meses, fueron empleados, durante treinta años, en su construcción. Muy cerca se alarga la Esfinge, tallada en roca, y cuya nariz, para dar alguna idea de las proporciones, mide próximamente, dos metros. Aquí se manifiesta la tendencia (frecuente en el arte egipcio) á pasmar la mirada por la inmensidad de las masas.

No lejos de las grandes pirámides se sitúa la necrópolis de Menfis. Cada tumba (*mastaba*) importante comprende tres partes: la cámara, accesible al público, donde se cumplían las ceremonias sagradas; el *serdab*, recinto en que están encerradas las estatuas, las imágenes del muerto; por último, la cueva funeraria, adonde se descende por un pozo abierto en la roca, y sobre el cual desembocan varios corredores. Allí está el gran sarcófago en que reposa el cuerpo embalsamado, la momia; las más minuciosas precauciones se adoptaron para disimular la cueva y sustraerla á las profanaciones.

Sobre las paredes de las salas se desarrollan las pinturas y los bajo relieves. Pero para juzgar exactamente la escultura en estas épocas, es menester estudiar sobre todo las estatuas en madera, ó en piedra, encontradas en estas tumbas, representando á sus habitadores, muertos. Sobre las mejores, los rasgos individuales del modelo, ya fuese feo ó hermoso, están reproducidos con fidelidad sorprendente; todos los detalles concurren á dar la ilusión de la vida. Aquellos viejos artistas eran, pues, admirables retratistas; hállase la razón de ello en las creencias religiosas del tiempo; pensábase que si la momia era destruída, la existencia del *duplicado* era aún posible, siempre que existiese del muerto una imagen escrupulosamente exacta. To

(1) Se conoce próximamente un centenar de pirámides; pero tres, sobre todo, son célebres por sus proporciones.

cante á los bajo relieves y las pinturas, representan generalmente la vida terrestre del muerto, iniciando de este

modo en las costumbres del antiguo Egipto. La pintura egipcia ignoraba el arte de la perspectiva y de los matices; procedía por tonos francos superpuestos; el conjunto forma una decoración deslumbrante, aunque muy diversa de nuestros procedimientos y de nuestras concepciones modernas.

El arte del periodo tebano y saíta.—Durante este período el arte funerario conservó la misma importancia, y las necrópolis de Tebas, de Abidos, de Syout, de Beni-Hassán, ofrecen de él numerosos modelos; pero los grandes templos deben fijar ahora la atención. He aquí cuál era su disposición ordinaria:

Una calle bordeada de esfinges, de una longitud á veces de dos kilómetros, conducía á una puerta que daba acceso, no ya al templo mismo, sino al recinto sagrado que le rodeaba. Esta entrada (*pylon*) tenía un aspecto monumental; la puerta tenía á sus dos lados macizos piramidales, delante de los que se



FIG. I.—RA-EM-KÉ.
(Estatua de madera, Bulaq.)

erguían mástiles para los estandartes, obeliscos, estatuas colosales.

Todo el recinto aparecía limitado por espeso muro. Extendíanse en el interior pequeños lagos, sobre los cuales, en ciertos días de fiesta, bogaban barcas magníficas, cargadas con las imágenes de los dioses. Un nuevo *pylon*

marcaba la entrada del templo. Allá, en el fondo de un patio, abríase la gran sala, *sala de la asamblea ó de la aparición*, según los documentos egipcios; las numerosas columnas que sostenían el techo la han dado el nombre de *sala hypóstila*. Apañábase allí la multitud mientras que el Rey y los prin-

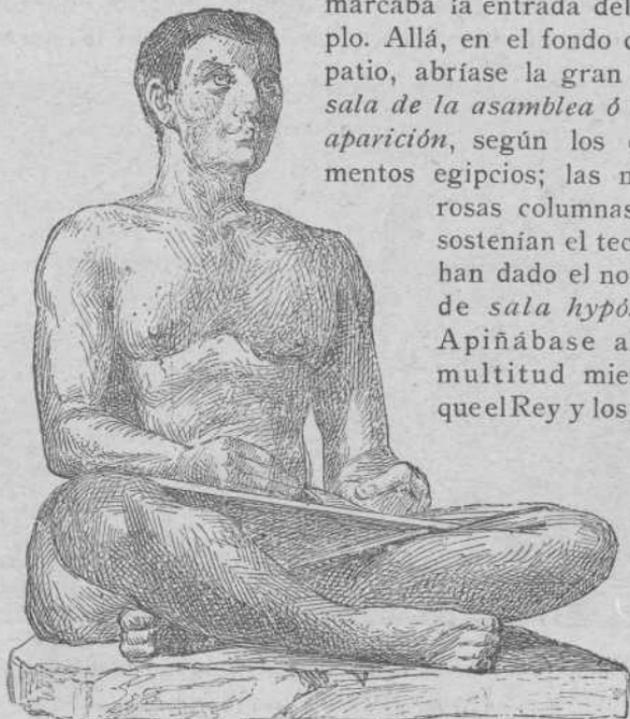


FIG. 2.—SCRIBA. (Museo del Louvre.)

cipales sacerdotes penetraban en el santuario, donde estaba colocada la imagen del dios; detrás del santuario se encontraba una especie de sacristía. Cada una de estas salas podía repetirse, siendo á veces inmensa la extensión del templo. Puede tomarse como ejemplo el gran templo de Karnak, en el que el conjunto de las construcciones alcanza 365 metros de longitud sobre 113 de latitud, la sala hypóstila tiene

102 metros sobre 51; el techo estaba sostenido por 134 columnas, contando de altura las más gruesas 23 metros, mientras que la circunferencia de algunas excede de 10 metros.

El templo egipcio es de aspecto macizo; dijérase que se quería más bien sorprender la mirada por la enormidad

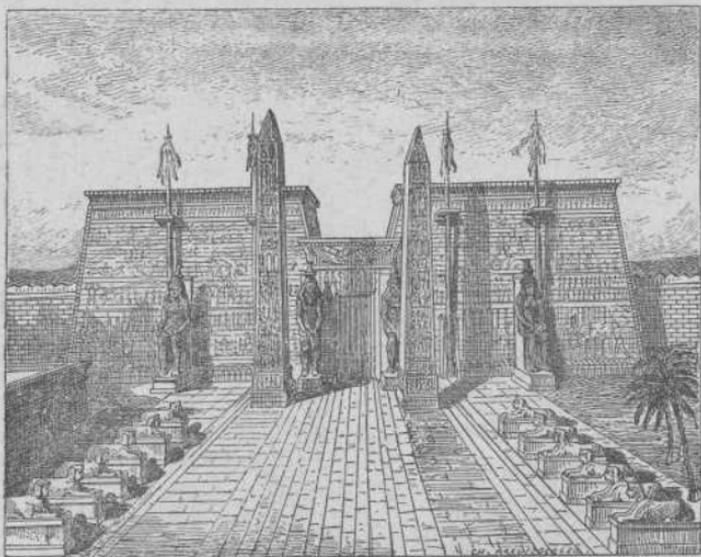


FIG. 3.—FACHADA DE TEMPLO (Lapsor), según Perrot y Chipiez.

(Histoire de l'Art dans l'antiquité.)

de las dimensiones, que satisfacer el gusto por la armonía de las proporciones; los detalles mismos de su construcción suelen ser descuidados. Los arquitectos no llegaron á constituir órdenes, como los griegos; pero sus espesos pilares, sus columnas, ofrecen tipos bastante variados; frecuentemente los capiteles tienen la forma de una flor que se abre; desde luego, la flora del Nilo, el papiro, el loto, ocupa un amplio lugar en su ornamentación.

En cuanto á la escultura, vésele perder poco á poco

los caracteres que la distinguían en las bellas obras del período menfita. Abandónase la reproducción exacta de



FIG. 4.—BAJO RELIEVES DE LA EPOCA TEBANA.

los rasgos para dar á las figuras proporciones más esbeltas que las naturales; se simplifica el modelado. El mismo

tipo de cabeza es reproducido sin cesar; los ojos hendidos en forma de almendra, los labios sonrientes, una finura que encanta, pero que casi no varía. Las actitudes son también uniformes; el Arte se vuelve convencional, aunque delata una rara elegancia, encontrada en todos sus productos, así en piezas de orfebrería ó utensilios, como en bajo relieves. El empleo de materiales muy duros, tales como el granito, sustituyendo á la madera y á piedras más blandas, contribuyó á la pérdida del modelado, cuyos detalles no sabía precisar el artista, el cual sólo disponía de instrumentos imperfectos.

Todavía bajo la dominación de los Ptolemeos, las tradiciones del arte egipcio se mantuvieron combinándose con influencias griegas; pero entonces perdió toda la fuerza de invención.

La civilización caldeo-asiria.—En las llanuras, antiguamente fértiles, hoy casi estériles en su totalidad, de las campiñas del Tigris y del Éufrates, se han desarrollado dos grandes monarquías: al Sur, la Caldea, con Babilonia por centro; al Norte, la Asiria, con Nínive. Rivales una de otra, cada cual tuvo su período de preponderancia: primero la Caldea, que más tarde, hacia el fin del siglo xiv, cayó bajo la supremacía de la Asiria. Conquistadores infatigables los grandes monarcas asirios, los sargónidas, extendieron á lo lejos su dominación violenta y cruel. El Asia del Noroeste y el Egipto se vieron obligados á someterse. Por el año de 625 antes de Jesucristo, Nínive sucumbió bajo los esfuerzos de los caldeos y de los medas, y Babilonia, victoriosa, gozó aún cierto esplendor de efímera duración.

Mezclados sin cesar, á pesar de sus luchas, caldeos y asirios confundieron sus civilizaciones, ó más bien la asiria debió los elementos de la suya á la caldea. De aquí procedió su religión sombría, llena de ritos mágicos. Hábiles observadores de los astros, los caldeos-asirios procuran leer en las estrellas el secreto de sus destinos; sus dioses, usualmente encarnados en formas animales, son terribles y malvados;

su espíritu se complace en las combinaciones monstruosas; la misma vida futura la consideran miserable y lúgubre.

Gobernados por déspotas, tan despiadados con sus súbditos como con sus enemigos, los asirios tienen el alma dura. Aman la guerra con su cortejo de crueldades; su imaginación se exalta con el pensamiento de la matanza, y expresan sus sentimientos en un lenguaje que anima un sople de ferocidad épica. “La cólera de los grandes dioses, mis señores, dice el rey Asurbanipal, gravita sobre mis enemigos; ninguno escapó, ninguno fué perdonado; todos cayeron en mis manos. Sus carros de guerra, sus arneses, sus mujeres, los tesoros de sus palacios, fueron traídos á mi presencia. A estos hombres, cuya boca había tramado juraciones pérfidas contra mí y contra el dios Asur, mi señor, he arrancado la lengua y decretado su ruína. El resto del pueblo fué expuesto vivo delante de los grandes toros de piedra que Sennaquerib, el padre de mi padre, había creado, y yo los he arrojado en el foso, he cortado sus miembros, se los he dado á comer á los perros, á las fieras, á las aves de rapiña, á los animales del cielo y de las aguas; al realizar estos hechos, he regocijado el corazón de los grandes dioses, mis señores.”

Las excavaciones. Los palacios.—De esto se deriva su arte, expresión de la conquista y de la violencia. Nos es conocido de fecha muy reciente. Los trabajos de Botta, de Place, de Layard, de Fresnel y de M. Oppert comenzaron en 1843; los de M. de Sarzec, en Tello, que han revelado el antiguo arte caldeo, son aún más nuevos (1). La lectura de las inscripciones cuneiformes (es decir, compuestas de letras cuyos rasgos tienen la forma de cuñas) ha permitido interpretar los monumentos.

El arte funerario, tan rico en Egipto, tiene aquí poca representación. No se han encontrado tumbas en Asiria, y las de Caldea no ofrecen gran interés artístico. Los tem-

(1) De Sarzec y Huezey: *Découvertes en Chaldée, 1884.*

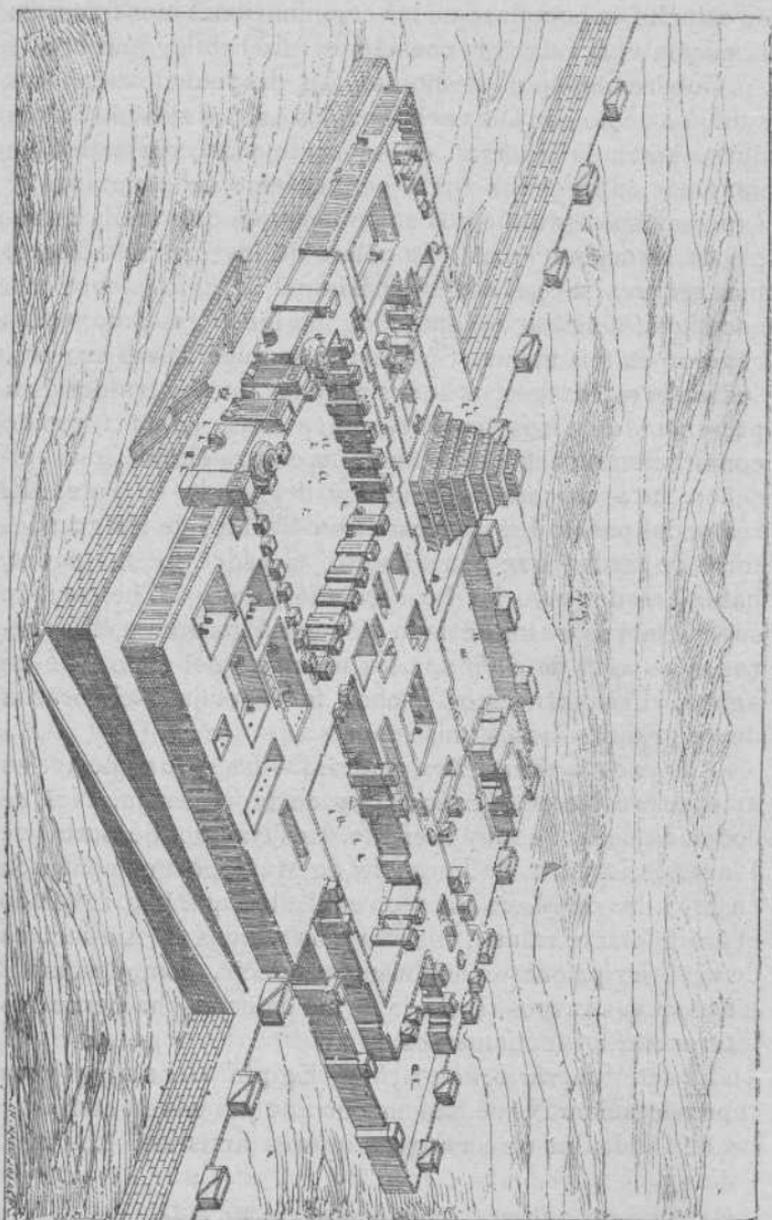


FIG. 5.—VISTA DEL PALACIO DE KHORSABAD. (Restitución de Thomas.)

plos, generalmente dispuestos en forma de pirámides truncadas por pisos, eran numerosos, pero no se han hallado sino raras ruínas, y mal conservadas. Los palacios, en cambio, han sido mejor explorados; cada gran Monarca asirio se complacía en erigir uno, que era su obra y glorificaba su pujanza. Los más importantes son los de Nimrud, que fué comenzado en el siglo IX antes de Jesucristo, y el de Khor-sabad, cuya construcción empezó hacia el 722, pero que no estaba terminado aún en 667.

Los asirios han hecho escaso empleo de la piedra; construían, sobre todo, con ladrillos de arcilla, ordinariamente sólo secados al sol; de aquí la poca solidez de sus edificios, que muy pronto se desplomaban. Los arquitectos conocían las columnas; solían hacerlas de madera revestidas de metal; pero, en general, no las atribuían el papel de soportes efectivos, sirviéndose sólo de ellas como motivos de decoración. En cambio—y éste es uno de los rasgos de su arte—hacían uso frecuente de las bóvedas.

El palacio de Khorsabad, que se puede escoger como tipo, era por sí solo una verdadera ciudad, donde un pueblo entero de servidores vivía en torno del Rey. El arquitecto tuvo que distribuir, en el suelo, treinta y un patios y doscientas nueve piezas. El centro está formado por un vasto patio: sobre uno de los costados se abren las comunicaciones con el exterior; sobre los otros tres se correlacionaban los tres grandes departamentos del palacio: la habitación del Soberano, el harén de las mujeres, las dependencias donde habitan los servidores, y donde se encuentran las cocinas, las cuadras, etc. Cada uno de estos departamentos se subdivide en regiones diversas: así, delante del primero están situadas las grandes salas de recepción, mientras que los aposentos privados están más distantes y ocupan el fondo.

A pesar de la extensión de sus construcciones, la arquitectura asiria, en virtud de la naturaleza misma de los materiales que empleó, ha sido condenada á una extrema in-



ferioridad. Tuvo necesidad, para compensar estos defectos, de exagerar el espesor de los muros y dar á todas sus obras un aspecto macizo.

La escultura.—La escultura asiria tiene, sobre todo, un carácter histórico; fué destinada á transmitir el recuerdo de las victorias y del poder de los Reyes, y se aplicó á la ejecución de los grandes bajo relieves que decoraban los muros de los palacios; en el exterior, figuras de dimensiones colosales, y con frecuencia, monolitos, se elevaban á la entrada de las puertas; tales son los toros alados que se conservan en el Louvre. En tanto que en Egipto, desde el período tebano, los escultores atenúan el modelado, en Asiria lo exageran, y sus personajes traspasan la verdad por su vigor y por la acentuación de los relieves de aquellas partes en que los vestidos largos y gruesos dejan aparecer los miembros. De aquí figuras pesadas, rechonchas, de una expresión ruda; compréndese que se tiene delante á un pueblo guerrero, en el que la fuerza física es estimada sobre todo. ¿Tienen que representar animales? Los escultores se preocupan de traducir fielmente la forma, y para ciertas especies, como el león, llegan á una verdad de expresión, á una energía de vida admirables. Se ha explicado, en parte, la oposición entre la escultura egipcia y la escultura asiria por la diferencia de los materiales empleados por un pueblo y otro. “La preferencia concedida á las piedras duras, condujo á los egipcios á atenuar, á suprimir los detalles; el uso de una piedra más blanda condujo á los asirios á acentuarlos, á exagerarlos. El alabastro se raya con la uña; el cincel le penetra casi como se hunde un cuchillo en manteca; ¡qué tentación para el artista la de apoyar sobre él, de insistir, de marcar extremadamente todos los efectos, todas las intenciones!”, (Perrot.) No obstante, los asirios procedieron de igual modo cuando atacaron materias menos blandas; el mismo estilo se encuentra en sus cilindros, que les servían de sellos, y que estaban grabados sobre piedras de ordinario muy duras.

Estos rebuscamientos de ejecución no excluyen una uniformidad bastante grande. Todas las figuras están conce-



FIG. 6. — ASURBANIPAL EN SU CARRO. (Louvre.)

bidas según idénticos modelos; todas las cabezas pueden cifrarse en algunos tipos. En las composiciones, las actitu-

des carecen de variedad, y este defecto es todavía más notorio, cuanto que los asirios se ocupaban en asuntos violentos de combates. Otras obras trazan las cacerías reales, las escenas de la vida ordinaria. Aun aquí se delata el carácter cruel del pueblo. Un bajo relieve representa á Asurbanipal vencedor, celebrando un festín en el jardín de su palacio. Los pájaros cantan, los músicos tocan el arpa, todo es gozo; mas de las ramas de un árbol pende el cráneo del vencido, del rey de los Elamitas. La policromía intervenía, como en Egipto, para dar á las esculturas la apariencia más fiel de la realidad.

Este arte tuvo también sus transformaciones. Los descubrimientos de M. de Sarzec, en Tello, que han enriquecido con trozos preciosos el Museo del Louvre, le dan á conocer tal como en los primeros tiempos, más libre y más natural; las numerosas esculturas de Khorsabad y de Nimrud lo muestran ya envejecido y demasiado sumiso á convencionalismos monótonos.

La pintura y las artes industriales.—La pintura se manifiesta en estos pueblos, sobre todo, bajo la forma de ladrillos esmaltados, de tonos brillantes, que forman sobre las paredes exteriores é interiores decoraciones de un efecto muy original: personajes y animales se representan en ellos. Aplicábanse, además, estas cualidades de colorido á la fabricación y al bordado de telas y de tapices, muy estimados en todas partes; las tradiciones permanecieron constantes en esto; en Roma, en tiempo de Augusto, alabábanse todavía los tejidos de Asiria. Sobre los bajo relieves, los Reyes están representados con mantos decorados de verdaderas composiciones. Muebles, capas, armas ricamente ornadas, prueban que los asirios no eran menos hábiles en trabajar el bronce y los diversos metales. El comercio extendía á lo lejos los productos de su industria, abundantísimos en los mercados de Siria, del Asia Menor, países en que sus Reyes hacían sentir la fuerza de sus armas. Sobre las rocas de estas regiones, grandes bajo relie-

ves atestiguan aún aquí y allá el paso de los guerreros de Asur, mientras que en las necrópolis se encuentran los objetos salidos de los talleres. Del Sudeste al Noroeste puede seguirse de este modo la marcha de la civilización asiria hacia las comarcas griegas.

Fenicia; su civilización.—Egipto y Asiria han ejercido sobre la Grecia primitiva una influencia que los descubrimientos recientes han puesto de manifiesto; influencia llevada á cabo, principalmente, por agentes intermedarios. El pueblo fenicio fué uno de éstos, y no el menos activo. Procedente de las orillas del golfo Pérsico, ligado con los caldeos y asirios por estrecho parentesco, vino á establecerse en Siria hacia el siglo xx antes de Jesucristo. En esta región, fértil durante mucho tiempo, las poblaciones se agrupaban en gran número desde una antigüedad remota; los fenicios debieron contentarse con una mezquina banda de terreno entre el Líbano y las olas del Mediterráneo. Instalados así, apenas cabían en el continente, no pudiendo desparramarse hacia Oriente; pero al Este se extendía delante de ellos el mar, lleno de promesas, solicitando su actividad. Al mar, pues, pidieronle fortuna, y fueron, durante una larga época, los navegantes y los mercaderes por excelencia del mundo antiguo.

No formaban un Estado homogéneo, siendo independiente cada ciudad. En primera línea figuraban Arad, Sidón, Tiro. En el interior de estas ciudades dominaba la aristocracia de los ricos negociantes, existiendo Reyes, aunque sin autoridad despótica. Seguramente, para ellos el mejor Gobierno era aquel que favorecía el comercio; desconociendo casi en absoluto el amor propio político, aceptaron fácilmente dominaciones extranjeras, siempre que trajeran algún provecho. Todo en ellos delata al mercader ávido de ganancia; la fisonomía misma, sin distinción, es fina y astuta.

Su religión era análoga á la de Asiria: á la vez, sensual y sangrienta. Los dioses de Fenicia, viajando con sus adoradores, se extendieron por el exterior; algunos, espe-

cialmente, como Astarté, la Venus fenicia, y como Melcart, el dios de Tiro. Muchos son abuelos de los dioses de la Grecia. Los fenicios han prestado otros servicios á la causa de la civilización: crearon y propagaron la escritura alfabética, sustituyéndola á las escrituras incómodas de Egipto y de Asiria.

Las excavaciones. La arquitectura.—No es en Fenicia donde se ha podido estudiar mejor el arte fenicio. Los estudios y las excavaciones no han producido, desde este punto de vista, resultados comparables á los que se han obtenido en Egipto ó en Asiria. Lo mismo ha sucedido en Cartago. En cambio, la isla de Chipre, situada frente á las costas de Siria, y donde los fenicios fundaron grandes ciudades, ha suministrado á la historia del Arte numerosos documentos. Los griegos, próximamente desde el siglo x antes de Jesucristo, se establecieron, á su vez, en este país, que vino á ser uno de los puntos de contacto más curiosos entre el arte oriental, ya de larga fecha desarrollado, y el arte helénico en sus orígenes. Varios exploradores, y sobre todos M. de Cesnola, cónsul de América, desde 1860, han descubierto en diversos parajes de la isla edificios y necrópolis; los objetos más bellos procedentes de tales excavaciones están en el Museo metropolitano de Nueva York. Finalmente, en Grecia, en Italia, hasta en la Galia se han encontrado aquí y allá objetos importados á aquellos sitios por los traficantes fenicios.

La arquitectura fenicia no merece casi fijar aquí la atención. En los restos que se conocen domina la tendencia á emplear materiales de grandes dimensiones, enormes piedras que admiran por su mole: tal es el carácter de las ruínas de las murallas de Arad. Los templos de Amrit (Fenicia), de Golgos (Chipre), etc., eran, en general, pequeños; las columnas hacen á veces presentir las formas del dórico y del jónico griegos, pero están muy lejos de alcanzar su armonía y elegancia. Las construcciones á que su espíritu práctico se aplicaba con preferencia, los

puertos, los arsenales, son de un género en el que las ocupaciones artísticas tienen papel muy secundario.

Las exportaciones artísticas; la escultura.—Bajo la dirección de Sidón y de Tiro, que sucesivamente ejercieron la supremacía, los fenicios fueron largo tiempo dueños del Mediterráneo. Después su poderío declinó; otros pueblos invadieron el mar, poblaron islas; eran ya muy notables las flotas griegas y etruscas. No obstante, la gran colonia fenicia del Norte de África, Cartago, resistió largo tiempo, sucumbiendo sólo bajo las victorias de Roma. Durante los siglos de su esplendor, los fenicios extendieron sus tiendas por todas las costas del Mediterráneo, desde el fondo del Ponto Euxino hasta el estrecho de Gibraltar. Su audaz codicia les llevó aún más allá, por el Océano, tan temido de los antiguos; al Norte subieron hasta Bretaña, mientras que por el Sur dieron la vuelta a África. En estas varias peregrinaciones explotaban las riquezas de cada región, buscando el estaño necesario para la fabricación del bronce; robaban doncellas y niños, que vendían en otros países como esclavos, y á cambio expendían sus propios productos y los que recibían de Tebas, de Nínive y de Babilonia. Por medio de ellos el Occidente entraba en relaciones con el Oriente.

Las obras de arte figuraban en sus artículos de comercio. Y no es que tuvieran el gusto artístico muy desarrollado; para las artes plásticas toman á Asiria y á Egipto sus modelos, modificándolos, combinándolos, aunque sin sellarlos con una personalidad hondamente marcada. Los pueblos, entonces incultos, del Occidente, eran grandísimos aficionados de imágenes religiosas; los fenicios contentan á sus clientes "fabricando (según frase ingeniosa) dioses para la exportación". Agregaban á estas mercancías los vasos de bronce, los vidrios, etc., en cuyas industrias sobresalían. Dedicados á la imitación, cuando más tarde se desarrolló el arte griego, le copiaron, como habían copiado el de Egipto y Asiria.

En la escultura, los elementos que dominan en Fenicia se mezclan en variadas proporciones. En Siria misma se han encontrado figurillas de barro cocido (1), y también



FIG. 7.—ESTATUA CIPRIOTA
(Museo de Nueva York.)

grandes sarcófagos tallados en forma de cuerpo humano, por lo que han recibido el nombre de *antropoides*. (Véase en el Louvre.)

No hay que buscar originalidad en estas obras; no parece que el artista trata de reproducir, no ya los rasgos exactos del individuo, ni siquiera el tipo de la raza. En Chipre, donde abundan los monumentos de la escultura, se modifica el estilo. En las grandes estatuas descubiertas por M. de Cesnola, el vestido, el tocado y la barba de bucles apretados, ofrecen frecuentes analogías con los bajo relieves asirios; sin embargo, no los copian exclusivamente, y, sobre todo, no adoptan el modelado de un excesivo vigor. Hacen lo mismo con Egipto, y entretanto en estas imitaciones mezcla ya el espíritu griego su acción. Aparece sin cesar en la disposición de las figuras, en la expresión de las fisonomías; en esto estriba el interés de este arte cipriota, asiático y helénico, todo junto, cuyas obras pertenecen, sin embargo, á épocas tan diversas.

Al lado de las estatuas de las divinidades, de Astarté especialmente, que dominaba en Chipre, figuran las de sus

(1) Fleury: *Les Figurines antiques en terre cuite du Musée du Louvre*, y *Catalogue des terres cuites antiques du Louvre*, 1882.

sacerdotes y de sus adoradores; quédase en grado inferior la multitud de barro cocidos sacados de las tumbas.

Los caracteres que se acaban de señalar se encuentran en todos los productos de la industria artística de Fenicia y de Chipre: cerámica, orfebrería, telas. Los fenicios fueron los primeros que supieron extraer de las conchas los elementos de la púrpura con que teñían sus tejidos. El arte del vidrio, cuya invención se les ha atribuído, había sido practicado ya por los egipcios, pero en él fueron muy hábiles; sus vasos de colores tienen una vivacidad admirable de tonos. En una palabra, aunque han creado poco, su papel en el desarrollo de las artes ha sido de bastante consideración.

La Judea.—En Siria les imitaban. Los judíos, sus vecinos, eran refractarios al sentimientos estético. Sus relaciones con Egipto y Asiria, lejos de desenvolver en ellos el gusto de las artes, inspirábanles horror. La ley mosaica prohíbe, en los términos más precisos, toda representación de los seres animados. Jahveh, no obstante, ordenó que se colocaran sobre el arca de la Alianza dos *querubines* de oro, que debían ser copia de aquellos animales alados, tan frecuentes en los monumentos asirios; pero esta misma excepción confirma la regla, la cual fué observada escrupulosamente por los judíos de Palestina. La escultura se vió, pues, restringida entre ellos en el límite de débiles ornamentaciones. Tocante á la arquitectura, careció de toda originalidad. Cuando Salomón, en el siglo XI, quiso elevar á Jahveh un templo soberbio, tuvo que dirigirse á Hiram, rey de Tiro. Fenicia le suministró artistas, obreros, materiales. Este templo, muchas veces destruído y reedificado, desapareció definitivamente cuando la toma de Jerusalén por Tito. Sin embargo, gracias á las descripciones de la *Biblia* y á los restos de los cimientos, se ha podido determinar su extensión y disposiciones (1). En cuanto á las

(1) De Vogué: *Le temple de Jérusalem*, 1864; de Saulcy: *Histoire de l'art judaïque*, 1858.

tumbas de los Reyes de Judá, que M. de Saulcy ha creído encontrar, cabe sospechar que son monumentos más recientes.

La Persia (1).—Entre los pueblos cuyo arte no se desarrolló sino merced á las imitaciones de otros, señalemos aún al Este del Tigris y del Éufrates, los medas y los persas, de origen arrio. Subyugados por los Reyes de Nínive, destruyeron al fin su poderío. Los medas dominaron primero; luego, á partir del siglo VI, los persas, que extendieron sus conquistas por el Asia anterior y Egipto, llegando á amenazar á Grecia. Las influencias extrañas son ya visibles en los monumentos del valle del Polvar-Rud, que se remontan hasta Ciro y sus sucesores directos (siglo VI); recuerdan unos las construcciones de Licia, otros los edificios griegos. Los principales son las tumbas del padre y de la madre de Ciro, Cambises y Mandana, y el palacio del gran conquistador. En el siglo siguiente, Persépolis llegó á ser la capital, y cambió de estilo. Los persas, conquistando el Egipto, imitaron su arquitectura, combinándola con lo que ellos tomaban á los pueblos del Asia Menor y, sobre todo, á los griegos jonios. En los palacios de Persépolis, el coronamiento de las puertas es egipcio; la columna, por su ornamentación, acusa la misma influencia, mientras que por su construcción es greco-jónica. Sin embargo, á estos elementos extraños se mezclaban elementos indígenas, como el empleo del ladrillo, de que los persas se servían notablemente para elevar las cúpulas. En cuanto á la escultura persa, suele recordar la de Asiria, con menos exageración en el modelado. Más tarde, en los primeros siglos de la Era cristiana, Persia recobró su independencia y poderío durante la dominación de los Sasánidas (siglo III después de Jesucristo). Las ruínas de Diarbekir, de Ctesifón, sobre todo, dan á conocer el arte sasánida; en él se encuentra la cúpula ligeramente cónica,

(1) Coste et Flandin: *Voyage en Perse*, 8 vol., 1851. Dieulafoy: *L'Art antique de la Perse*, 1884-86.

el arco en forma de herradura, que se extendieron luego por las comarcas vecinas. Si por un lado permanece fiel al antiguo arte indígena, por otro sufre la influencia greco-romana. Esta mezcolanza de estilos, estas imitaciones extrañas, se descubren en las numerosas esculturas talladas sobre roca, que representan los grandes hechos de los Reyes, sus combates, sus cacerías.

CAPÍTULO II

LOS ORÍGENES DEL ARTE GRIEGO. — EL ARTE ARCAICO (1)

El país y la raza.—La Naturaleza misma parece haber predestinado á Grecia al gran papel que ha desempeñado en el desarrollo de la civilización. Por su situación geográfica se une juntamente al Oriente y al Occidente, sobre cuyos pueblos proyectará igualmente su influjo; sus costas dilatadas, recortadas, son ricas en bahías y en puertos; en muchos lugares, apenas se ha abandonado la tierra, cuando en el horizonte aparecen las islas donde el buque, en caso de peligro, encontrará un refugio. Por esto los griegos fueron, desde temprano, grandes navegantes; amaron el mar, y al mismo tiempo que lo explotaban, comprendían su belleza y poesía, y notaban sus aspectos múltiples y sus coloraciones variadas. No les arredraron las aventuras ni las tempestades; apenas escapaban de un naufragio, cuando volvían á hacerse á la vela; no de otro modo aparecen en la *Odisea*, el poema del mar y de los largos viajes, la epopeya por excelencia de la Grecia primitiva. De regiones pobladas en demasía, de ciudades prósperas, parten sin cesar tribus de emigrantes, no pobres y vergonzantes, sino

(1) Rayet: *Monuments de l'art antique*, 1884; Collignon: *Archéologie grecque* (Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts). Para todo lo concerniente al arte griego, se encontrará una extensa bibliografía en Reinach: *Manuel de philologie classique*; véase, sobre todo, el *Appendice*, 1884.—Para los orígenes, véase Dumont: *Les Céramiques de la Grèce propre*.



esperanzados en el porvenir; después de tomar el fuego sagrado sobre el altar nacional, guiados por jefes que han designado los dioses, marchan en busca de otras orillas, á menudo muy lejos, donde fundar una ciudad nueva; sucesivamente Grecia se desparrama por todo el Mediterráneo, propagando sus instituciones y sus artes.

El país era aquel que convenía á una raza vivaz y enamorada de lo bello. En vez de llanuras uniformes, de colores tan insoportables como los de Egipto y de Asiria, ven-se por todas partes montañas pintorescas, colinas de vario aspecto, una luz viva y armoniosa que destaca todas las líneas y despierta ideas alegres y luminosas, un clima en general más templado, y que no embota, sin embargo, la actividad. El dios preferido de los griegos es el Sol, que anima é ilumina el mundo; en el trance de la muerte, renunciar á su luz es para ellos el dolor más amargo. Sienten vivamente el encanto de la naturaleza, y en sus escritores se encuentran paisajes de una poesía y de una frescura incomparables: citemos el pasaje del *Edipo Coloneo*, de Sófocles, en que el coro celebra la belleza del Ática.

Las poblaciones griegas pertenecían á la raza aria; pero inmigraciones distintas se sucedieron durante su historia. En una época cuyo principio no puede determinarse, los pelagos poblaron las regiones griegas; más tarde llegan los helenos, subdivididos en dos grandes ramas: los dorios y los jonios. En todos ellos se notan, desde el origen más remoto, los mismos rasgos: la iniciativa industriosa, la inteligencia, el sentimiento de la personalidad y de la independencia. En estas comarcas, divididas por los accidentes del suelo en mil cantones, el establecimiento de las grandes monarquías dominantes en las llanuras del Nilo y del Éufrates, era imposible; cada diminuto país tenía su vida propia; cada ciudad creaba sus dioses, sus instituciones, sus hábitos, diferentes á los de la ciudad vecina. De aquí resultó una multitud de Estados con destinos particulares, y entre sí una emulación continua, que excitaba la activi-

dad en sus formas más diversas. La civilización es tan variada como la estructura y el aspecto de las regiones donde se manifiesta. Lo mismo aconteció con las artes: cada ciudad importante tuvo su escuela y sus artistas.

Los vestigios del arte primitivo. — En muchos lugares del mundo griego subsisten aún restos de muros y construcciones de época muy antigua. Es rudo su aspecto, bien que de unos en otros se van notando algunos progresos relativos al aparato más regular de las fuertes piedras que los constituyen. Veinte años de investigaciones permiten que hoy se tenga una idea bastante completa acerca de lo que eran entonces las artes: han contribuído á ello los estudios de M. Schliemann, hechos en Hissarlik (¿Troya?), en Micenas, en Tirintho (1); los de MM. Fouqué, Gorceix y Mamet, en Santorin, etc. Los objetos de todo género, vasos, armas, alhajas, etc., encontrados en Hissarlik, no llevan la huella de ninguna influencia asiria ó fenicia, y datan, acaso, próximamente del siglo XVII antes de Jesucristo. Lo mismo se revela en Santorin. En Micenas, la civilización aparece más adelantada que las de Troya y de Santorin, á pesar de que procede de las últimas, siendo de ellas ulterior desarrollo. Aquí, además, se manifiesta la influencia oriental: pruébanlo las representaciones de esfinges, grifos, leones y otros parecidos motivos. Los monumentos y los objetos de Micenas se clasifican entre los siglos XI y XIII.

La época homérica. — En un momento dado se produjo en la Grecia continental un movimiento de emigración, que tuvo su punto de partida en el seno del montañoso Epiro. Algunas de las tribus que se agrupaban alrededor del viejo santuario del Zeus de Dodona, pasaron á la Tesalia, de mayor fertilidad. Sucesivamente se comunicó el movimiento á la mayoría de los pueblos de la Grecia: uno de ellos,

(1) Las obras de M. Schliemann se han publicado en francés: *Mycenes*, Hachette, 1878; *Ios, ville et pays des Troyens*, Didot, 1886; *Tirynthe*, Reinwald, 1886. Sus conclusiones históricas han sido en parte rechazadas.

los dorios, venidos del Norte, se dirigió al Peloponeso, y le conquistó. En breve, la Grecia continental no fué suficiente á contener todas las poblaciones que se apiñaron en ella; numerosas emigraciones ganaron las costas del Asia Menor, donde ya en época anterior se había establecido la raza greco-jónica. Las colonias allí fundadas se enriquecieron y prosperaron muy pronto. Entonces, alrededor del siglo x antes de Jesucristo, se compusieron los poemas homéricos, donde se nos ofrece el primer cuadro completo de la civilización griega. Ya aquí las artes tienen un ancho espacio (1). Los jefes habitan en vastas moradas, resplandecientes de oro y plata (palacio de Alcinous, *Odisea*, canto VII); en el fondo de los santuarios se levantan estatuas de divinidades, vestidas de ricas telas bordadas; sobre los vasos, sobre las armas se desarrollan composiciones en que se apiñan numerosos personajes: Homero (*Iliada*, canto XVIII) describe largamente todos los episodios reproducidos sobre el escudo de Aquiles. Si el poeta embellece la realidad é imagina obras que el Arte tardará todavía algún tiempo en ejecutar, no se crea por eso que aquellas descripciones fueran sólo fantasías brillantes; para no citar más que un ejemplo, ciertas copas fenicias dan una imagen aproximada de lo que podía ser la decoración de un escudo homérico.

Las influencias extranjeras y el arte griego.—El Arte aparece en estos poemas impregnado de influencias orientales; los más hermosos objetos, las más ricas telas salen de los talleres de Tiro y de Sidón. Desde el siglo xv antes de Jesucristo, los griegos estuvieron en relación con el Egipto, según lo atestiguan los monumentos de Tebas. Además, á algunas horas de distancia de las costas del Asia Menor se extendían vastas regiones donde se había implantado la civilización asiria; algunos de los pueblos aquí establecidos, y que solían mezclarse á los helenos de la

(1) Helbig: *Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*, 1884. V. Perrot: *Revue des Deux Mondes*, Julio, 1885.

costa, los lidios, los frigios, los licios, debieron servir de intermediarios entre Grecia y el Oriente. Las leyendas helénicas, las de Cadmo, de Dárdano, etc., recuerdan frecuentemente estas influencias extranjeras. No debe, pues, causar admiración que el arte griego, en sus comienzos, lleve el sello de ellas; hecho que los descubrimientos recientes, el estudio de los vasos antiguos y de los barros cocidos, particularmente, ha puesto fuera de duda. Hay ornamentos, hay motivos cuya marcha es fácil seguir de etapa en etapa, desde Tebas ó Nínive hasta en pleno mundo griego; igualmente las figuras, por ciertos detalles, suelen tener un aspecto exótico. No se exagere, sin embargo, esta influencia, como en un tiempo se ha efectuado. Si las artes extranjeras han facilitado á los griegos materiales y modelos, ellos no los aceptaron servilmente, no se redujeron al papel de copiantes, añadiendo, desde luego, á todo lo extraño, sus propias invenciones. En la arquitectura, si en Egipto y Asia se han encontrado los orígenes de las columnas y de los capiteles griegos, allí, sin embargo, no existió la concepción armoniosa de los órdenes ni la disposición feliz de las columnas que se manifiestan con tanto esplendor en los templos griegos. Egipto no empleó las columnas sino en el interior de los edificios; Asiria hizo de ellas un uso restringido; en Grecia, por primera vez, se agrupan alrededor del templo, formando los pórticos, al través de los que penetra y juguetea la luz. El edificio pierde el carácter macizo que tenía en Tebas ó en Nínive, y por este reparto de soportes en el exterior, parece animarse y vivir. De igual modo, si se consideran las artes plásticas, la originalidad de los artistas griegos se muestra desde temprano en la elección é interpretación de los tipos humanos; preocupáanse en reproducir la figura tal como la ven.

Todos estos rasgos del genio griego aparecen ya en los poemas homéricos. Si los griegos de este tiempo no producían aún sino obras groseras é imperfectas, su imagina-

ción vislumbraba el radiante ideal que, de edad en edad, sus escultores se esforzarían por realizar en todo su brillo. Homero celebraba la belleza y su hechizo poderoso con una poesía que nadie ha superado. Cuando Helena aparece sobre las murallas de Troya, los ancianos mismos no tienen valor para maldecir á la que causa la ruina de su patria. "No debe indignar que por tal mujer los troyanos y los griegos sufran con constancia males terribles. Por su rostro y su marcha se asemeja á las diosas inmortales. Sin embargo, sea cual fuere su belleza, regrese en buena hora en los bajeles griegos, para no causar nuestra pérdida y la de nuestros hijos."

Nacido con el sentimiento del Arte, el griego imagina una mitología que es su expresión y que le ayuda á su desarrollo. Para representar sus dioses, rara vez recurrió á las combinaciones extrañas de la forma humana y de las formas animales, que son frecuentes en Egipto y en Asiria; el dios se le aparece bajo los rasgos del hombre, llevados al más alto grado de perfección. La religión, concebida así, protege é inspira el Arte: el escultor, para ejecutar la imagen de Zeus ó de Athena, escoge á su alrededor los elementos de belleza que le ofrece una raza elegante y fina, y los combina armoniosamente; el arquitecto encargado de edificar la mansión del dios, considera el templo como el tipo acabado de la arquitectura, y no se cansa de perfeccionarlo. Así el arte griego es el más progresivo: de una á otra generación cambia, se desenvuelve, siempre por una serie de transformaciones, cuyos lazos se perciben sin dificultad; su historia es parecida á la del ser humano, que nace, crece, llega al pleno desarrollo de su fuerza y de su belleza, con arreglo á las leyes mismas de la naturaleza.

Centros principales del arte griego (1).—Del siglo VIII al V, próximamente, el Arte atraviesa su período de ado-

(1) Beulé: *L'art grec avant Péricles*, 1868.

lescencia, al cual se ha convenido en llamar época arcaica, palabra vaga aplicada á obras de fecha y valor diferentes. Desde entonces, los centros artísticos son tan numerosos como las grandes ciudades. Por eso, para estudiar los monumentos que han sobrevivido, es preciso recorrer sucesivamente el Peloponeso, el Ática, el Archipiélago, Asia, Sicilia y el Sur de Italia (Grecia Mayor).

Sobre las costas del Asia Menor, en las doce ciudades de la Confederación jónica, en Mileto, Efeso, Chios, Samos, etc., la civilización helénica se desarrolla con brío. En Éfeso se erige el santuario de la Confederación, el templo de Artemisa (siglo VI), obra de Chersiphron y de Metágenes; en Chios, desde fines del siglo VII, se perpetúa toda una familia de artistas, hábiles en trabajar el mármol, siendo los más célebres Bupalos y Athenis; en Samos, en el siglo VII, Rhoecos y Teodoro descubrieron, según se dice, el arte de fundir el bronce en torno de un núcleo; gracias á ellos se formó una escuela célebre, cuya influencia se sintió hasta en países lejanos. Creta, isla doria, fué también uno de los lugares donde tuvo origen la escultura griega; allí trabajó el fabuloso Dédalo. Los maestros cretenses, escultores en mármol, Dipoenos y Scyllis (siglo VII), partieron de su patria para ejercer y enseñar su arte en el Peloponeso.

¿Cómo citar todas las ciudades, todas las escuelas aquí florecientes? Corinto, que, gracias á su situación, era uno de los grandes depósitos comerciales de Grecia, contribuye á fijar las reglas de la arquitectura. Muy cerca, Sicyone es célebre por sus escultores; si hemos de creer las leyendas griegas, los siciones Telefano y Butades inventaron la plástica y la pintura. Dipoenos y Scyllis fundaron allí una escuela famosa, cuyo mejor artista fué Canachos. En Argos, del taller de Ageladas, salieron Fidias, Mirón y Policleto. Junto á la costa del Atica, en Egina, la escuela de escultura, cuyos orígenes se remontan á Smilis, es una de las más activas hacia el fin del siglo VI y comien-

zos del v; Onatas, sobre todo, es conocido por su habilidad en trabajar el bronce y en componer grupos de combatientes. Más al Oeste, Olímpia, santuario de Zeus, es uno de los centros de la vida helénica, gracias á los juegos que se celebran en aquel punto. Ciudad sagrada, vendrá á ser algo así como un vasto Museo, en que se concentrarán los monumentos de todas las artes.

En el Peloponeso, la metrópoli del poder dorio es Esparta. Fundada por guerreros, regida por instituciones que tienden á hacer de todos los ciudadanos soldados vigorosos, Esparta parece no ofrecer á las artes terreno favorable. Un poco más tarde, el historiador Tucídides escribía: "Si algún día Lacedemonia se viera desierta y no restasen de ella más que los templos y el espacio ocupado por los edificios, la posteridad creería difícilmente en el poder, tan encomiado, del pueblo espartano... En efecto; más que una ciudad es una reunión de villorrios, donde no se ha buscado la magnificencia ni para sus templos ni para los otros monumentos." Hoy, el sitio donde estuvo Esparta, en que hasta las ruínas han desaparecido casi por completo, parece justificar este juicio; no obstante, si se consultan otros escritores, Esparta contó en su tiempo más de 54 templos. La arquitectura, pues, no fué despreciada, ni la escultura tampoco; entre los artistas de la escuela espartana, uno, sobre todo, fué célebre, Gitiadas, escultor, arquitecto y poeta, que vivió en el siglo vi. Sólo la pintura pareció haber sido mal mirada en Esparta, donde Licurgo tenía prohibido teñir los vestidos, "porque el color le parecía propio para halagar los sentidos".

En la Grecia continental, la gran ciudad jonia, Atenas, fué el centro de las artes. Hasta su situación la predestinó á ello. Ática abre sobre el mar, hacia el Archipiélago, y de allí hacia Asia, sus puertos del Pireo, de Munichis y de Phaleres, mientras que por la parte de tierra, las montañas de Himeta, de Pentelicon y de Paros, la ciñen y la defienden. En el centro de la llanura se levanta la roca sa-

grada, la Acrópolis, donde Athena y Poseidon se disputaron el protectorado de la ciudad naciente. En ninguna parte el espíritu griego se ha manifestado con más brillo, fineza y gracia. En el siglo vi, gracias á las instituciones democráticas establecidas por Solón, comienza la grandeza de Atenas. Pisistrato, que se apodera durante algún tiempo del poder, está ebrio de la gloria de la ciudad; protege las letras y las artes. Merced á sus cuidados son recogidos y coordinados los poemas homéricos; para él trabajan los arquitectos Antistates, Calaeschros, Antimachides y Porinos, que comienzan el gran templo de Júpiter Olímpico, y que elevan el primer Partenón, cuyos restos se reconocen aún, engastados en el muro de circunvalación de la Acrópolis. Al mismo tiempo se desarrolla la primera escuela de escultura ática con Endoios, Antenor, Crítios, Nesiotes, y más tarde, en fin, Calamis, que fué contemporáneo de Fidias, pero que permaneció más aferrado á las viejas tradiciones. Libertada de la tiranía de los Pisistratos, Atenas dirige la heroica resistencia de Grecia contra los persas, adquiriendo sobre el mundo helénico una supremacía que Esparta sólo le disputará. Los que la gobiernan aman, como Pisistrato, las letras y las artes. Cimón, que desde 471 á 449 dirigió casi constantemente los negocios de Atenas, protege á Esquilo, cuya tragedia de los *Persas* celebra las victorias nacionales; manda elevar el templo de Teseo, atrae á Atenas al pintor Polignoto de Tasos, que traza las viejas leyendas de Grecia, los episodios de la guerra de Troya. Fué el primero que, según Plinio el viejo, representó las mujeres con sus adornos, sus vestidos de bordados brillantes y sus tocados variados. Rompió la inmovilidad y la rigidez de los rasgos del rostro, que era tradición de sus predecesores; abrió la boca de sus personajes y supo hacerles sonreír.

Los monumentos del arte arcaico.—No es solamente por textos de escritores por los que podemos juzgar el arte de esta época, sino también por los monumentos, disemi-

nados de un extremo á otro del mundo griego. Síguese así, de generación en generación, el desarrollo de la arquitectura. Los órdenes se constituyen: el orden dórico, más sencillo y más fuerte; el jónico, más rico y más elegante; en el uno los griegos reconocían el principio varonil; en el otro, el principio femenino; el orden corintio vendrá más tarde. Durante el período que nos ocupa, el dórico domina. Alrededor de los muros rectangulares que forman el templo, ábrense pórticos sostenidos por columnas, que de la fachada anterior y posterior irradian sobre los largos costados; obtiéndose entonces el templo períptero (que tiene alas alrededor), cuyas columnatas continuadas recordaban á los griegos las alas de los pájaros. Delante del templo se erige el gran altar donde arden las carnes de las víctimas; comprende el edificio el *pronaos* ó vestíbulo, el *naos* ó santuario, y algunas veces el *opisthodomos* (la sala situada detrás), donde se conservaba el tesoro de la divinidad. En los templos más bellos, una doble columnata, que soporta un piso superior, divide el santuario en tres naves; en el centro, hacia el fondo, se levanta la estatua del dios ó de la diosa. Una abertura, practicada en el techo, de doble pendiente, introduce en el interior el aire y la luz. Por fuera, tonos brillantes, empleados con gusto, destacan las líneas del edificio (1). Los templos más antiguos, de que aún quedan algunas ruínas, son pesados y rechonchos; por ejemplo, el de Corinto. En Sicilia, en Siracusa, en Selinonte, en el Sur de Italia, en Pstum y en Metaponte, en el templo de Egina, y en Atenas en el de Teseo, las proporciones se desarrollan gradualmente, la columna se alza á mayor altura, guardando, no obstante, su aspecto vigoroso.

Del mismo modo progresa la escultura. Cuando el griego quiso representar sus dioses, comenzó sin duda por alguna piedra plantada en el suelo. Después ensayóse en indicar sus miembros: no otra cosa son los *xoana*, "de ojos

(1) Véase Collignon, *obra citada*, páginas 43-82.

cerrados, de brazos colgantes y pegados al cuerpo, como decía un escritor antiguo. Algunas de estas viejas imágenes, que se pintaban y vestían de telas, eran aún, largo

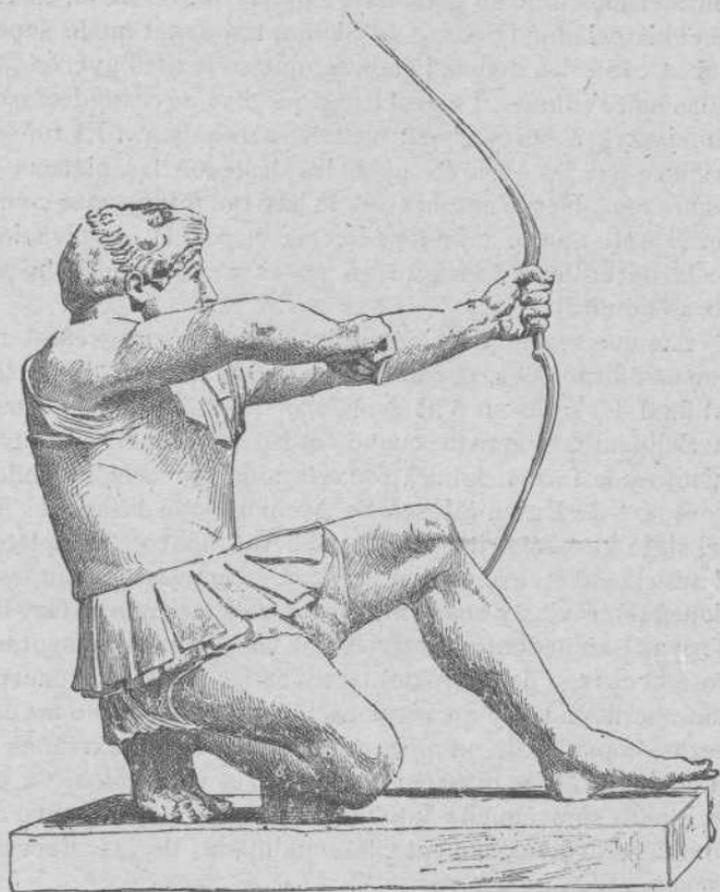


FIG. 8.—HERAKLÉS.—(Frontón de Egina, Munich.)

tiempo después, objeto de veneración; ejemplo, la Athena de madera que se conservaba en Atenas en el Erecteion. Una estatua algo más reciente, pero que debe remontarse por lo menos al siglo VII, la Artemisa de Delos, puede dar



idea de estos primeros ensayos. Un día, un artista más audaz rompió esta especie de red en que el cuerpo parecía aprisionado, y desprendió los miembros; este artista fué considerado como un personaje legendario. "Dédalo, escribe el historiador Diodoro de Sicilia, fué de tal modo superior á todos los demás hombres, que se le atribuyeron fábulas maravillosas. Las estatuas que hacía, eran (decíase) semejantes á seres vivos; veían, marchaban... Él fué el primero que les abrió los ojos, les destrabó las piernas y los brazos." Desde entonces nada hay tan interesante como ver el Arte que se anima, se liberta y, por la observación de la naturaleza, consigue en pocas generaciones hacer obras admirables.

Aunque sea imposible seguir todos sus progresos, algunas indicaciones, por lo menos, mostrarán su carácter. Al final del siglo VII ó al comienzo del VI, en las estatuas de Selinonte, el artista, cuando quiso reproducir el movimiento y la forma, ignora todavía toda proporción. En los frontones de Egina (Museo de Munich), que datan del fin del siglo VI ó del principio del V, el Arte aparece completo; el artista sabe agrupar los personajes en vastas composiciones (Hércules y sus compañeros combatiendo al Rey de Troya, Laomedonte; los griegos y los troyanos disputándose el cuerpo de Patroclo), traduce las formas del cuerpo con una fidelidad y un vigor casi insuperables; sólo las cabezas, copiadas de un mismo modelo, parecen extrañas á la acción. Parece que, para alcanzar la perfección, ya no se espera sino aquella inteligencia superior que había de combinar armoniosamente las cualidades de las diversas escuelas.

En efecto, hubo varias escuelas; tres principalmente, que tuvieron fisonomía distinta. La escuela jónica de Asia, que se desarrolla en un país más rico y más cálido, se abandona á una gracia algo muelle, de que son los mejores ejemplos los bajo relieves del monumento de las Arpías, en Xantos (Licia) (British Museum). La escuela ática busca

desde temprano una finura algo seca; un bajo relieve que representa una mujer subiendo á un carro, dará idea de



FIG. 9.—MUJER SUBIÉNDOSE Á UN CARRO. (Atenas.)

ella (Atenas). La escuela dórica, cuya superioridad es incontestable, y á la que pertenecen los escultores de Egina, es la más robusta, la que busca más cerca la realidad. Las

tres, por lo demás, se desarrollan paralelamente, libertándose de las influencias extranjeras (1).

La rapidez con que la escultura se transforma, explicase por el modo que tenían los griegos de amar y comprender la belleza física. Un cuerpo vigoroso, en que todas las partes se corresponden armoniosamente, en que todos los movimientos son flexibles y elegantes, era el ideal que se proponían, y que la educación se esforzaba en realizar. En las fiestas nacionales, en los santuarios más famosos, veíanse atletas, que no eran luchadores de profesión, sino á menudo los primeros ciudadanos. Para perpetuar la memoria de los vencedores, la escultura estaba llamada á conservar sus rasgos, ejercitándose de este modo el artista en la reproducción de los más hermosos modelos. En la vida diaria los ejercicios del gimnasio le ofrecían el mismo espectáculo.

La pintura grande es, entre todas las artes, la que ha sido peor conocida. Sus obras, muy expuestas á la acción del tiempo, han perecido. Ya hemos nombrado á Polignoto, cuyas composiciones más bellas (*La toma de Troya*, *Ulises en el infierno*) se hallaban en Atenas y en Delfos; pero no se puede emitir juicio sobre estas obras sino refiriéndose á los escritores antiguos. Los vasos pintados, que han llegado hasta nosotros en gran número, suplen, en cierta medida, estas pérdidas. Era uso muy extendido, desde la más remota antigüedad, decorar con ornamentos y figuras los vasos de barro. Las representaciones, primero rudimentarias, se perfeccionaron rápidamente. El alfarero daba á sus vasijas formas variadas y originales, que seducían la vista por la elegancia de las líneas; y el pintor desarrollaba en ellas composiciones de asuntos sacados de la historia legendaria y hasta de la vida común. Eran éstas

(1) Existen en el Louvre varias obras de escultura griega: fragmentos de estatuas encontradas en Actium, en Somos; friso del templo de Assos (Asia Menor); bajo relieves de la isla de Samotracia, de Thasos, de Farsalia, etc.

obras muy cuidadas á veces, y que sus autores solían firmar.

En Atenas, en las grandes fiestas de la diosa nacional, los premios ofrecidos á los vencedores eran vasos llamados *panatenaicos*. El comercio llevaba muy lejos los vasos griegos; muchos se han encontrado en Etruria. No obstante, en el siglo VI, contentábanse en general con destacar las figuras negras sobre un fondo rojo; procedimiento que á todas luces aun tenía algo de primitivo y de arcaico.

CAPÍTULO III

EL ARTE GRIEGO EN TIEMPO DE PERICLES

Atenas en tiempo de Pericles.—En el siglo V, sobre todo en Atenas, el arte griego llegó á su apogeo. La ciudad que había dirigido la lucha contra los persas, había recibido también el honor de tamaña empresa; mandaba, pues, en la confederación jónica, formada para asegurar la defensa, y extendía su influjo por todo el mundo helénico. En el interior, la democracia había definitivamente triunfado, si bien se limitaba en un reducido número de ciudadanos; en medio de la muchedumbre de esclavos y de extranjeros establecidos en Ática, los atenienses formaban más bien una aristocracia, cuyas instituciones todas tendían á afirmar la superioridad.

Hacia la mitad del siglo, en esta ciudad poderosa y próspera domina Pericles. Sin ejercer la tiranía, gobierna á sus conciudadanos por el prestigio de la inteligencia y de la elocuencia. No hay en él, por lo demás, ninguna ambición mezquina; su vida es sencilla y sin boato, y si ama la autoridad es para hacerla servir á la grandeza de Atenas. Todo debe concurrir á este fin; lo mismo las armas que el comercio, las letras y las artes, de cuya belleza gustaba su espíritu. Alentados por él, de todas las regiones acuden los que reconocen en Atenas el centro intelec-

tual de Grecia, historiadores, poetas, filósofos, sabios. Muchos son amigos de Pericles y colaboradores en su obra.

Fidias.—En el dominio de las artes, Fidias, nacido en Atenas hacia el comienzo del siglo, se inspira en el pensamiento de Pericles, siendo el alma de todas sus empresas. En torno suyo se agrupan artistas elegidós: su pariente el pintor Panoenos, los arquitectos Ictinos y Mnesicles, los escultores Alcámenes, Agoracrito, Colotes, etc. Pericles les proporciona recursos, y el pueblo, en el cual el gusto de las artes es como un sentimiento innato, los admira. No obstante, en los últimos años de su vida, Pericles y Fidias conocieron la impopularidad; para alcanzar al hombre político, persiguieron al artista. Acusóse á Fidias de haber defraudado parte del oro que le fué confiado para la estatua de Atenea en el Partenón: refutó esta calumnia, pero sus enemigos, no cansados, le reprocharon haber esculpido sobre el escudo de la diosa dos figuras, una de las cuales tenía sus rasgos, y la otra los de Pericles. Según ciertas tradiciones, Fidias debió morir en una prisión (hacia el 431). Pericles mismo fué en breve atacado; se le hizo culpable de los primeros reveses que señalaron la guerra del Peloponeso, de la peste que diezmo el Ática; murió triste y olvidado. Pero antes de estos sombríos años, Atenas se había cubierto de monumentos, en que el genio griego se manifestaba en todo el esplendor de su madurez; no hay en el mundo entero un lugar donde la belleza se haya expresado bajo formas más perfectas como en la estrecha meseta de la Acrópolis de Atenas.

Los monumentos de la arquitectura ática.—Allí, en efecto, la arquitectura dórica llega á su más armonioso desarrollo. Los arquitectos atenienses, sin alterar su carácter vigoroso, le prestan una disposición más elegante y más desembarazada. Aumentan la elevación de las columnas, llevándola hasta un punto que no se podría traspasar sin turbar el equilibrio de las proporciones del edificio; reducen á justas medidas las dimensiones de los ca-

piteles; conceden á la ornamentación todo el espacio que puede ocupar sin disminuir la impresión sencilla y severa del conjunto; distribúyese la fuerza por todas partes, siempre bien ponderada, sin acusarse con exceso en ningún detalle. En ninguna parte se muestran mejor estas cualidades como en el Partenón, el templo de la virgen Atenea, que se levanta sobre el punto más elevado de la colina (acabado en 437). Ictinos fué el arquitecto. Las dimensiones



FIG. 10.—VISTA DEL PARTENÓN (Restauración.).

(37^m,80 sobre 32^m,80) son menores que las de otros templos, pero todo está calculado para realzar y conmover el espíritu con una impresión de grandeza. Transformado en iglesia en la Edad Media; destruido después, en parte, bajo la dominación turca, por una explosión de pólvora (1687), despojado de su decoración, el Partenón no ofrece ya sino una débil imagen de su belleza pasada. Al mismo estilo pertenecen los Propileos, obra de Mnesicles (437-432), que forman la entrada monumental de la Acrópolis.

Al lado de la arquitectura dórica, la arquitectura jónica prodiga sobre la Acrópolis la variedad de sus líneas, la riqueza de su decoración. En los Propileos, el orden jónico se combina con el orden dórico: éste forma el aparato ex-

terior donde la fuerza se revela; á aquél se reserva el interior. Cerca de los Propíleos, al borde de una estrecha terraza, se sitúa el pequeño templo de la Victoria Aptaera; más lejos el Erecteion, vecino al Partenón; ambos repre-



FIG. II.—TEMPLO DE LA VICTORIA APTERA.

sentan todo lo que la elegancia y la gracia pueden engendrar de más exquisito, sin caer en el rebuscamiento y en la afectación. El Erecteion, comenzado bajo Pericles, fué acabado posteriormente; allí se veían el olivo que Atenea había hecho surgir del suelo, el agujero que el tridente de Poseidon había practicado en la roca. Ningún templo en Atenas tenía más importancia por la grandeza y la cantidad de los recuerdos, y para respetarlos, el arquitecto tuvo que encerrar varios edificios dentro de un mismo circuito.

Estos monumentos, y otros muchos que han desaparecido, aunque estaban muy juntos, no se perjudicaban entre sí; creeríase, al contrario, que fueron colocados de modo que se prestasen valor, por el contraste de los estilos, el templo de la Victoria Aptera al lado de los Propíleos, el Erecteion inmediato al Partenón. Ninguno se oculta á la vista ó se desvirtúa con su vecino; puédeselos estudiar aisladamente, reunidos forman un conjunto de una armonía incomparable. La fría y monótona simetría, tan alabada en nombre de la antigüedad, no aparece en estos monumentos, que lejos de ordenarse en una línea uniforme, se agrupan libremente; ni siquiera se recortó casi la colina que los soporta, con el fin de darla un aspecto regulado; en varios lugares aparecen los accidentes de las rocas, cuyas líneas quebradas dan más valor á la regularidad de las líneas arquitectónicas. No han sido suprimidas las diferencias de nivel, como se ve en los Propíleos, en el Erecteion; además, en estos dos edificios, aun partes que se corresponden no tienen ni las mismas proporciones ni el mismo aspecto. En una palabra, el orden y la armonía reinan doquiera; pero en parte alguna se observa la disciplina estrecha y mezquina que ahoga el Arte con el pretexto de regularizarlo mejor.

Otros varios monumentos se elevaron en Atenas en el siglo v. En la pendiente de la Acrópolis, comenzóse el teatro de piedra de Dionisio. Las representaciones dramáticas en Grecia tenían un carácter religioso; nacieron en las fiestas de Dionisio (Baco), y formaron una institución pública; por eso los teatros fueron vastos y hermosos edificios. Fuera de la ciudad, Ictinos dirigía en Eleusis la reconstrucción de los santuarios de Demeter y de Coré, muy venerados á causa de los misterios que se celebraban en ellos. En el extremo de Ática, dominando el mar, se levantaban en Sunium un templo de Atenea; en Rhamnonte, cerca de Maratón, en recuerdo de la victoria sobre los persas, se construyó el templo de Nemesis, la diosa de la

Venganza. Hasta en el Peloponeso se recurría á los arquitectos atenienses: Ictinos tuvo á su cargo la construcción del templo de Apolo, en Figalia.

La escultura, Fidias y su escuela.—La escultura había estado hasta entonces más floreciente en el Peloponeso que en Ática. Fidias, aunque ateniense, había estudiado en el taller de Ageladas, en Argos. Lo que le aseguró su superioridad fué que supo unir á las grandes cualidades de los maestros dorios, la elegancia y la finura del espíritu jonio. Gracias á la elevación de su espíritu, dió á las divinidades una expresión de nobleza y de majestad, ignorada antes de él, y perdida después de su muerte; igualmente sobresalía en animar y trabajar el mármol. Lo que había aquí y allá de rígido é inhábil en las obras anteriores, desapareció en sus manos. Bien se mire cómo se agrupan los personajes en las composiciones, bien se estudie aisladamente alguna figura, todo es sencillo, natural, armonioso.

Fidias ha sido especialmente el escultor de Atenea; hizo ocho ó nueve veces la estatua. Este tipo divino convenía, mejor que todos, á su genio, al par que al de Atenas. Atenea era diosa de belleza, de inteligencia y de fuerza; reunía todas aquellas facultades cuyas manifestaciones eran caras á los atenienses. Fidias supo fundir esta compleja expresión y combinar en sus figuras la perfección de la forma y la elegancia de la idea. Tal era la estatua de la diosa, desgraciadamente perdida, que ejecutó para el Partenón. Las carnes eran de marfil; los paños y los accesorios, de oro, según los procedimientos de la escultura criselefantina. Atenea estaba de pie, vestida de una túnica que le caía hasta las plantas; la égida, sobre la cual se destacaba la cabeza de Medusa, protegía su pecho; una de las manos sostenía una Victoria de seis pies de altura, y la otra tenía quizás la lanza. Sobre el escudo, colocado en el suelo, y sobre el pedestal, se desarrollaban bajo relieves. Pero para darnos una idea de esta obra maestra, te-

nemos que ceñirnos á la descripción, á trechos confusa, de Pausanias, y á copias cuyo valor es muy mediano (1).

Las esculturas que decoraban las diversas partes del edificio, aunque no eran todas obra de Fidias, fueron, á lo menos, concebidas por él y ejecutadas bajo su dirección. En los dos frontones estaban representados el nacimiento



FIG. 12. DEMETER Y CORÉ. (Frontón oriental del Partenón.)

de Atenea y la querrela de la diosa y de Poisedón, disputándose el Ática. La explosión que mutiló el Partenón destruyó, en parte, estas bellas composiciones; un pintor francés, Carrey, hubo de dibujarlas pocos años antes (2). Entre las estatuas que sobrevivieron, muchas han sido

(1) V. Collignon: *Mythologie figurée de la Grèce* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts), páginas 70 y siguientes.

(2) Estos dibujos han sido publicados en la obra, no concluida, de De Laborde, *Le Parthenon*, y más recientemente en la publicación alemana de Michaelis sobre el Partenón. Aunque los dibujos de Carrey dan alguna idea de la composición, son inexactos desde el punto de vista del estilo. Además, en tiempo de Carrey el centro del frontón oriental estaba arruinado.



arrebatadas al principio del siglo por lord Elgin, y se encuentran en Londres, en el *British Museum*. Si bien están muy deteriorados ciertos trozos, tales como el grupo de

Fig. 13. —FRISO DEL PARTENÓN. (Grupo de dioses.)



Demeter y Coré, la figura de Ilisos, etc., están esculpidas con tal naturalidad, que es lógico reconocer en ellas la mano del maestro.

Sea el que fuere el interés de las *métopas*, de las que restan importantes fragmentos, el friso del templo llama,

sobre todo, la atención; las escenas que en él se desarrollan, en una longitud de 160 metros próximamente, forman la más vasta composición que nos ha llegado de aquella época. Por desdicha, muchos bajo relieves están gravemente deteriorados; además, hoy se hallan diseminados en diferentes partes; la mayoría se encuentra en el *British Museum*; uno, en el Louvre; los restantes, todavía en Atenas. El asunto escogido tenía á la vez un carácter religioso y nacional; en efecto, trátase en él nada menos que de la fiesta ateniense por excelencia, de las grandes Panateneas, que se celebraban en honor de la protectora de la ciudad. El artista había agrupado todos sus episodios, y, además, introdujo á los dioses mismos contemplando el cortejo que subía á la Acrópolis. En la procesión que desfila por el friso del templo figuran todas las clases de la población: ancianos, ciudadanos con armas, doncellas, *efebos* á caballo ó montados en carros. En esta multitud, en que se contaban, por lo menos, 320 figuras, no existía confusión alguna, ni tampoco monótona uniformidad; al par que un mismo sentimiento, repartido por todos lados, afirma la unidad de la composición, las actitudes no se repiten, cada personaje tiene su fisonomía y su papel, y se distingue por algún detalle de quienes le rodean. Lo que tienen de común es la belleza; para los atenienses no es propiedad sola de la juventud. Jenofonte refiere que para las Panateneas “escogíanse los ancianos más hermosos, como para probar que la belleza es propia de todas las edades.”

Aún existen, á trozos, alrededor del Partenón obras que atestiguan la influencia de Fidias. Son las más bellas las cariátides del Erecteion, jóvenes, juntamente tan fuertes y tan elegantes, que, con vestimentas ricamente plegadas, soportan el arquitrabe, y gracias á una ligera inclinación de las piernas, parecen vivir y moverse. Las Victorias esculpidas sobre la balaustrada del templo de la Victoria Aptera, por encantadoras que sean, son muestra, sin embargo, de un gusto ya menos puro; vése en ellas el rebuscamiento;

la gracia no aparece allí tan natural. Pertenecen más bien al siglo iv.



FIG. 14.—CARIÁTIDE DEL ERECTEION.

La influencia de Fidias y de su escuela no radicaba solamente en Atenas; el maestro era en todas partes conocido, y cuando se quiso concluir la decoración del nuevo templo de Zeus, en Olimpia, fueron llamados él y sus discípulos. Fidias se encargó de la estatua del dios, que era de oro y marfil, y el tipo que le prestó fué considerado como un modelo de nobleza y de belleza. Sobre el frontón oriental, Paeonios de Mende (Tracia) representó á Pelops preparándose á luchar contra Oenomaos en la carrera de carros que había de asegurarle el Poder; sobre el frontón occidental, Alcámenes de Lemnos esculpió el combate de los Centauros y de los Lapitas. Numerosos restos de estas dos composiciones han sido encontrados en las excavaciones efectuadas recientemente en Olimpia. Paeonios, de quien se ha exhumado en el mismo sitio una Victoria, es un escultor enérgico, á veces rudo, en quien la

influencia de Fidias parece poco sensible; Alcámenes, que vivió en Atenas, contemporáneo y discípulo de Fidias, se muestra más sabio y más templado (1).

(1) Acerca de las excavaciones de Olimpia, véase Rayet; *Gazette des Beaux-Arts*, 1877 y 1880. El Louvre posee dos *metopas* de Olimpia, en-

Mirón y Policleto. —El ejemplo de Paeonios manifiesta que, por grande que fuese la superioridad del maestro ateniese, toda la historia de la escultura griega del siglo v no se cifra en él. Entre los que además se distinguieron, dos son especialmente conocidos: Mirón y Policleto, que estudiaron también en el taller de Ageladas.

Mirón ha esculpido, entre otras obras, un *Discóbolo* (jugador de disco), del que los antiguos elogian la energía del movimiento y la exactitud del modelado; algunas copias han llegado hasta nosotros. Se le ha atribuido, aunque sin pruebas, las *metopas* del templo de Teseo, en Atenas, que todavía existen. Policleto no poseía las vastas



FIG. 15. — FIGURA DEL TEMPLO DE LA VICTORIA APTERA.

concepciones ni la belleza de expresión de Fidias; pero, aunque inferior en genio, le superaba en la ciencia de la ejecución, y declaraban los antiguos que “nadie le igualaba en la finura de los detalles.” Ceñíase voluntariamente á

contradas en 1831, durante las excavaciones practicadas por la expedición á Morea.

figuras aisladas, cuyos modelos tomaba exclusivamente entre la juventud, edad en que el cuerpo, ya formado, presenta un perfecto equilibrio. Las aptitudes que reproducía respondían, mejor que á sentimientos del alma, al deseo de realzar la armonía física del ser humano. Escribió acerca de las proporciones del cuerpo humano; el *canon* de Policleto vino á ser, en cierto modo, clásico, y sus estatuas, conformes con los preceptos que exponía, fueron consideradas como otros tantos tipos de estudio, sobre todo el *Doryphoro* (portalanza) y el *Diadúmeno* (atleta que se corona con una cinta), de que nos restan algunas buenas copias.



FIG. 16.—FRONTÓN OCCIDENTAL DE OLIMPIA.
(Cabeza de doncella, por Alcámenes.)

Al lado de estos grandes maestros hubo muchos de los que sólo el nombre nos es conocido. Del mismo modo, existen obras cuyos autores ignoramos. En esta afortunada época, la excelencia de la escultura no se manifestaba solamente en las grandes obras destinadas á la decoración de los monumentos públicos, sino que se revelaba también en las que tienen menor importancia y son de carácter privado. Era antiquísimo uso, muy extendido por Grecia, el de colocar sobre las tumbas *estelas* con la efigie del muerto; le representaban separándose de su familia, celebrando el banquete fúnebre, ó, si era una mujer, ocupándose en su tocado. Gran cantidad de estas *estelas* se ha encontrado, particularmente en Atenas; muchas son posteriores al siglo v; algunas hay, sin embargo, pertenecientes á esta

época, como la de Dexíleos, que está fechada (394), y la de Hegeso, que encierra toda la nobleza y la gracia sencilla de las obras de este tiempo.

La pintura grande está mal conocida; re-
dúcese todo á algunos nombres y á la mención de obras desaparecidas. En la decoración de un pórtico de Atenas (el *Poecilo*), trabajaron con Polignoto, Micón y Panaenos. Al lado de episodios legendarios veía-se la representación de acontecimientos recientes, tales como la batalla de Maratón. Si se estudian los vasos de esta época, nadie dudará que se realizaron aquí notables progresos. Á las figuras negras sobre fondo rojo reemplazan poco á poco las figuras rojas sobre fondo negro, mejor dibujadas, y en las que el detalle de los rasgos y de los paños está indicado con más exactitud y finura. Entre los pintores cerámicos, Epicteto, Sosias, Eufronios, Chachrylion, etc., firmaron composiciones que,

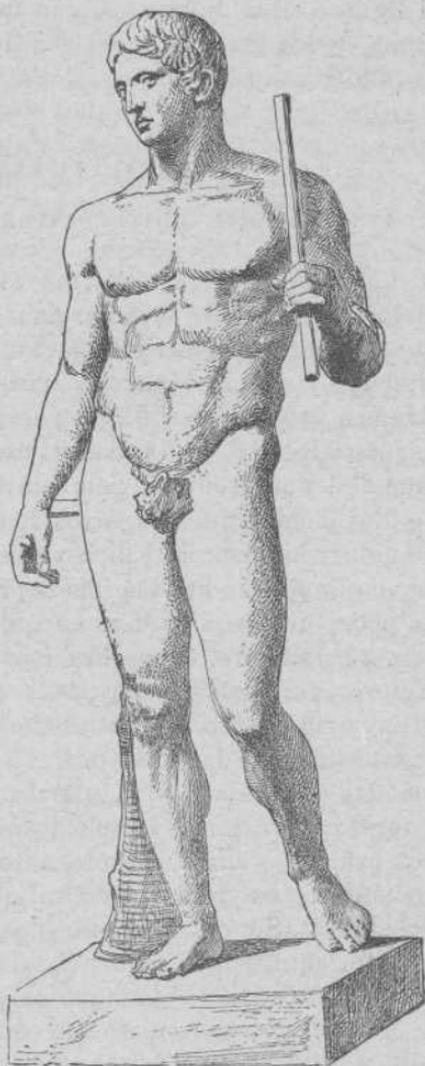


FIG. 17.—DORYPHORO.
(Según Policletto, Museo de Nápoles.)

por la concepción y el estilo, son dignas de clasificarse en el siglo v. Más de una vez, sin duda, se inspiraron en las obras de los grandes maestros de la pintura que no han llegado hasta nosotros.

CAPÍTULO IV

EL ARTE GRIEGO POSTERIOR AL SIGLO V

Carácter general del siglo IV.—Este siglo es, en la historia general de Grecia, una época turbulenta. A las guerras entre Atenas y Esparta se unen en casi todas las ciudades las luchas entre la aristocracia y la democracia. Atenas, vencida, desfallece; pero acontece lo mismo á Esparta victoriosa. Por todas partes decae el antiguo régimen de las metrópolis. Con la intervención preponderante de Macedonia en los negocios de Grecia, una nueva forma de gobierno aparece; Filipo y Alejandro sueñan con agrupar en un mismo haz las fuerzas helénicas y dirigirlas con un poder monárquico. Las conquistas de Alejandro esparcen, ciertamente, la civilización griega en Oriente y en Egipto; pero sus concepciones políticas desaparecen en gran parte con él. Al mismo tiempo que las instituciones se transforman, las costumbres cambian, haciéndose más blandas y afeminadas. Las artes se resienten también de esto. Exageraríamos si aplicáramos al arte del siglo iv la palabra *decadencia*; no obstante, cualquiera que sea su encanto, no es ya tan fuerte ni siempre tan puro como el del siglo v. Sin cesar manifiéstase el espíritu de rebuscamiento: aquí, por la tendencia al énfasis; allí, por un amaramiento seductor, aunque peligroso.

El orden corintio y la nueva escuela de arquitectura jónica (1).—En la arquitectura aparece claramente un tercer orden: el corintio, de capitel ornado de hojas de acan-

(1) Rayet y Thomas: *Milet et le golfe Latmique*.—Rayet: *L'architecture ionique en Asie*. *Gazette des Beaux-Arts*, 187-576.

to, orden rico, elegante, pero de un aspecto menos sencillo. Los griegos atribuían su invención á un escultor de Corinto (hacia 440), Calímaco, que probablemente no hizo otra cosa que fijarlo y popularizar las formas. El monumento más antiguo, de pie todavía, en que domina este orden, es el monumento de Lisicrato, en Atenas, que data del año 335. Pero se han descubierto algunos capiteles corintios aislados, que son anteriores; el corintio había sido combinado con el dórico y el jónico en el templo de Atenea, en Tegea, reconstruído después de 395. En las costas de Asia se forma una nueva escuela jónica, cuyo jefe fué Pythios, arquitecto y escultor. Enemigo del orden dórico, que encontraba muy pesado, quiso dar al jónico proporciones á la vez más grandiosas y más ligeras, aumentando en riqueza decorativa. Trabajó en el Mausoleo, el célebre sepulcro que Artemisa, Reina de Caria, erigió á su esposo (hacia 352); construyó en Priene (antes de 334) un templo de Atenea, que fué considerado como un modelo, que se apresuraron á imitar, particularmente en Didymes, en el templo de Apolo, obra de Paeonios de Éteso y de Daphnis de Mileto, y en Éteso en el famoso templo de Artemisa, que, quemado en 356 por Erostrato, fué reedificado en la segunda mitad del siglo. En todos estos templos, las dimensiones eran más vastas, las columnas más elevadas, la ornamentación más complicada.

La escultura: Scopas, Praxiteles, Lisipo.—Pythios era también escultor. En la decoración del Mausoleo (importantes fragmentos en el *British Museum*), había ejecutado varias figuras. Los frisos representaban combates de amazonas, de griegos y de centauros. En la cima se destacaban las estatuas de Artemisa y de Mausolo. El escultor más célebre de esta escuela fué Scopas, de Paros, quien trabajaba también como arquitecto. Scopas tiene vigor y movimiento, pero adviértese en él el esfuerzo y el rebuscamiento; tiende al efectivismo y no está exento de énfasis. Estas cualidades y estos defectos se muestran en

las esculturas del Mausoleo, en las que colaboró. La expresión de las pasiones vivas y embriagadoras le es más afecta; aunque esculpe figuras de Atenea y de Artemisa,



FIG. 18.—VICTORIA DE SAMOTRACIA.
(Louvre.)

parece, sin embargo, que tiene predilección por las divinidades de un carácter más sensual, tales como Dionisio, Aphrodita y Eros. Pueden atribuírsele á su escuela notables obras de esta época, especialmente la Victoria de Samotracia (Louvre), de continente tan arrogante, y en que la vida desborda con tanta pujanza. ¿Añadiremos la Venus de Milo? (Louvre.) Esta adjudicación es menos cierta, mayormente cuando este hermoso mármol ofrece tan grandes dificultades para ser atribuído con precisión á una escuela.

En Atenas, Praxíteles, á mediados del siglo IV, continúa el genio de la gracia, pero su estilo tiene algo de voluptuoso. Fué el primero que, con su célebre Aphrodita de Cnido, de que existen copias, introdujo en la escultura griega figuras de mujeres desnudas. Sus dioses tienen una marcha afeminada; así, el Apolo Sauroctone (matador de lagartos) es un adolescente, casi un niño, con formas de muchacha, apoyada en el tronco de



FIG. 19.—APOLO SAUROCTONO.
(Según Praxiteles, Museo del Vaticano.)

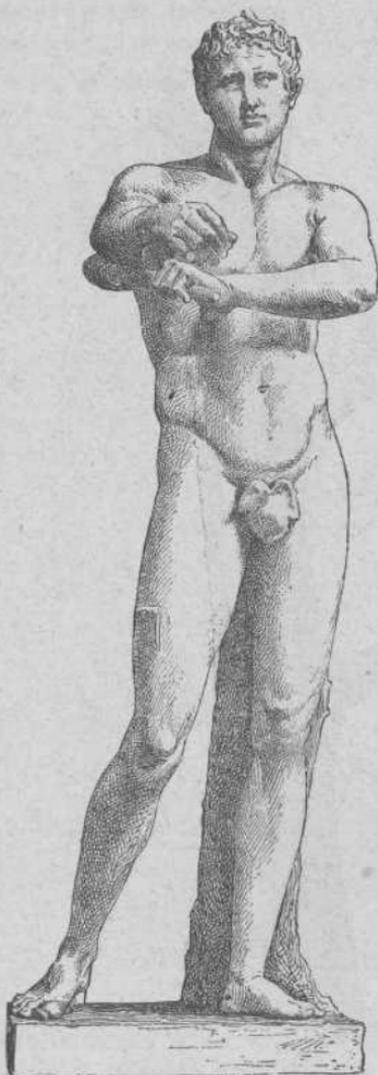


FIG. 20.—APOXYOMENOS.
(Según Lisipo, Museo del Vaticano.)

un árbol, en una actitud de elegancia rebuscada. Sus obras seducían por el hechizo de la expresión y la delicadeza de la ejecución; pero si se exceptúa un Hermes encontrado en Olimpia, y que parece ser de él, no las conocemos más que por copias.

Un poco más tarde, Lisipo, que llegó á ser el escultor de Alejandro, representó otras tendencias; pertenece á Sicyone y conservó más fielmente las tradiciones severas de las escuelas dorias. La fuerza le atrae, y el dios que se complace, sobre todo, en esculpir, es Herakles, de miembros robustos; en el taller de Lisipo no son cortesanas ni endebles adolescentes quienes se desnudan, sino atletas y guerreros. Observa la naturaleza, la traduce con precisión, aunque dando á los cuerpos proporciones más desarrolladas que los escultores del siglo v. El *Apoxyomenos* (atleta), del que existe una copia en el Vaticano, ofrece un ejemplo digno escogido por Lisipo. El *Hércules Farnesio* (Museo de Nápoles), firmado por Glycon el ateniense, reproduce, quizás, una obra del maestro.

Es menester relacionar con la escultura del siglo IV gran cantidad de esos barrocos cocidos que salen de las necrópolis griegas, particularmente del Asia Menor y de Tanagra, en Beocia (1). Sin duda el arte de modelar estas



FIG. 21.—FIGURILLA DE TANAGRA.

figurillas de arcilla era muy antiguo; pero entonces alcanzó todo su esplendor, y estas obras, que pertenecían, en cierto modo, al comercio corriente, revelan cuán popular

(1) El Louvre las posee en gran número. Heuzey: *Les figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, 1878.

era el gusto de lo bello. Los llamados *coroplastas* (modeladores de doncellas), experimentaban la influencia de los grandes maestros de la época; á veces copiaban é imitaban las obras de Praxíteles ó de Lisipo; sin embargo, tenían también su originalidad: miraban en torno suyo, escogiendo con gusto y con ingenio en la vida cotidiana los tipos más graciosos y las actitudes más elegantes. De aquí esos muchachos y esas mujeres de una coquetería tan exquisita y al mismo tiempo tan familiar, esos niños sorprendidos en la vivacidad de los juegos, esos mercaderes, esos artesanos que rayan ya en la caricatura, pero cuyo propio carácter está tan bien señalado. A veces, la obra no está más que bosquejada, los detalles son incorrectos, pero la impresión general es justa, y el artista la ha acentuado, ya con un encanto, ya con una malicia incomparables.

Las estatuillas de bronce siguen más cerca aún las obras de la gran escultura; tales son, por ejemplo, las que se han encontrado en las casas de los ricos *amateurs* de Herculano y de Pompeya (en el Museo de Nápoles), y cuyo origen griego no es dudoso. Hay algunas que tienen un valor de primer orden, y, entre otras, el supuesto Narciso es una de las creaciones que dan la idea más justa y propia de la escuela de Praxíteles. Para conocer bien la escultura griega en todas sus formas, sería necesario pasar de los bronce a los objetos de tocador, á las alhajas, á las monedas (1); por todos lados, desde el siglo IV al III, se encontrarán los mismos caracteres y las mismas transformaciones que ya se han señalado en este capítulo y en el precedente; no hay objeto, por humilde que sea, que entre las manos de un artista griego no se convierta en una obra fina y original.

La pintura: Zeuxis, Parrasio, Apeles; los vasos pintados.—La pintura tuvo también en el siglo IV un brillante desarrollo, en armonía con las tendencias que dirigían

(1) Fr. Lenormant: *Médailles et monnaies* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).



FIG. 22.—NARCISO?—BRONCE GRIEGO.

(Museo de Nápoles)

la arquitectura y la escultura. Á fines del siglo v, un ateniense, Apolodoro, contribuyó á reemplazar la gran pintura mural por el cuadro de caballete, habiendo sido célebre por su habilidad en el juego de las luces y de las sombras. Los pintores del siglo iv van más adelante en este camino; crean la ilusión por su ciencia del efecto y del dibujo, reducen la mirada por el encanto de su colorido. Zeuxis de Héraclea, Parrasio de Efeso y Apeles de Colofon, con matices diferentes, representan en pintura las mismas tendencias que Praxíteles en escultura. Se



FIG. 23.

MONEDA DE SIRACUSA.

contaban maravillas de su habilidad; Zeuxis había pintado un racimo de uvas, sobre el que vinieron á picar los pájaros; Parrasio, una cortina con la que se había engañado el mismo Zeuxis, tratando de descorderla. Si estas anécdotas son verdaderas, prueban que aquellos maestros sobresalían en la perspectiva engañosa, que no es sino una forma pobre y somera del Arte.

Apeles estudió en Sicyone, donde había entonces una escuela de pintura célebre. Pánfilo, que era el maestro de ella, exigía que sus discípulos se comprometiesen á permanecer diez años en la misma. Debían estudiar la filosofía, la perspectiva, la historia, las matemáticas, etc.; así, los pintores que allí estudiaban sobresalían por su corrección y su ciencia. Todavía Apeles cursaba en esta academia cuando Filipo de Macedonia le llamó á su lado; uniósese inmediatamente á Alejandro, y llegó á ser el pintor oficial de la corte. "Alejandro, niño, adolescente, hombre y hasta dios; Alejandro á caballo ó sobre un carro, coronado por la Victoria ó asistido por los Dioscuros, en su trono ó en un campo de batalla; los compañeros de Alejandro, sus caballos, sus mancebas...; tales fueron, durante el reinado de Alejandro, los asuntos que ocuparon su pincel. ¡Qué contraste con las páginas grandiosas y verdaderamente

nacionales que Polignoto trazaba en el Pœcile y que Fidias esculpía sobre el Partenón!„ (Beule.) Añádanse las figuras desnudas, las Gracias, las Afroditas, las alegorías; en todas estas obras, muy numerosas, se mostraba, al parecer, un talento ágil y gracioso, lleno de finura y de habilidad, pero falto de grandeza. Después de la muerte de Alejandro, Apeles vivió algún tiempo en Alejandría, en la



FIG. 24.—PINTURA DE VASO.—Tocado funerario.

corte de Ptolemeo; después, perseguido por las calumnias de un rival, murió en la isla de Cos. Bien pronto los pintores cultivaron el género; la pintura se puso de moda; Zeuxis, Parrasio se pasean vestidos de púrpura y con una corona de oro en la cabeza; Apeles gana cerca de un millón por un solo retrato.

Las obras de estos artistas han perecido. Sin embargo, entre las pinturas murales de Herculano y de Pompeya, ejecutadas deprisa por artistas oscuros, hay algunas que reproducen ciertamente composiciones célebres de los maestros del siglo IV; así, el Agamemnon, cubriéndose el rostro en el instante del sacrificio de Ifigenia, obra del pintor Timantho, ha sido copiada sobre un muro de Pompeya. Ade-

más, los vasos pintados, dan una idea exacta del gusto y del estilo de este tiempo. Los más hermosos son los que parecen datar del fin del siglo V y de la primera mitad del IV, en que las tradiciones de la época anterior se conservan aún, mezclándose á las tendencias de las nuevas escuelas; véanse, como ejemplo, ciertos *lécytos* funerarios de Atenas, en los que sobre un fondo blanco se trazan rojas figuras de una exquisita belleza. Sobre los vasos de figuras rojas, las figuras mitológicas son muy frecuentes; pero las divinidades más queridas por los escultores y los pintores del tiempo, Dionisio y sus Sátiros, Afrodita y sus Amores, ocupan mayor espacio. Complácense en reproducir también escenas de la vida cotidiana, y el lujo creciente de las costumbres, de los tejidos bordados, da una idea de la civilización refinada que florecía entonces. Hasta la técnica es más rica, aplicanse sobre los vasos colores nuevos, y á veces el oro.

Las escuelas de la decadencia.—El arte del siglo IV choca frecuentemente con el gusto severo; tal es, no obstante, la gracia de sus obras, que, aun murmurando de ellas por lo bajo, súfrase su seducción; pero en los siglos siguientes la ilusión ya no es posible; el arte griego está en completa decadencia. Las condiciones históricas de su desarrollo han cambiado; desde ahora, no es en el seno de las ciudades libres donde se ejerce con preferencia su actividad, sino bajo la protección de los Reyes sucesores de Alejandro, los Seleucidas en Siria, los Ptolemeos en Egipto, los Atalos en Pérgamo, semigriegos y semiorientales. Así las cualidades propias del genio helénico se alteraron cada vez más, mientras aumentaba el boato y la comodidad. En la antigua ciudad griega, los templos y los monumentos públicos eran espléndidos; las calles, en cambio, estrechas, generalmente irregulares, de una extrema sencillez; en las ciudades nuevas, como Alejandría, el plano era soberbio, las calles anchas y regulares, las casas de los ricos vastas y lujosas; pero ya no se encontraban allí ni el Partenón ni los Propileos.



FIG. 25.—LAOCOONTE Y SUS HIJOS.

(Museo del Vaticano.)

En las obras de escultura, sobre todo, se puede estudiar los caracteres y los progresos de la decadencia. Tres escuelas son célebres: las de Pérgamo, de Rodas, de Trales, todas habilidosas, aunque enfáticas. En Pérgamo, recientes excavaciones han descubierto los restos de un inmenso altar que el Rey Eumene II elevó á Zoes y á Atenea (197-159 antes de Jesucristo), y algunos de los grandes bajo relieves que le decoraban y que representaban la lucha de los dioses y de los gigantes (Museo de Berlín).

Son esculturas de un aspecto muy movido, pero donde todo delata el prurito del efecto y la falta de sinceridad: hasta la ejecución es desigual y atropellada. Los artistas de Pérgamo, de los cuales el más célebre fué Isigonos, habían reproducido también las victorias de sus protectores sobre los galos de Asia. Muchas figuras de galos y de asiáticos esparcidas en los Museos, son copias de estas obras: una de las más interesantes (acaso es original) es el pretendido *Gladiador moribundo* del Museo del Capitolio.

Todos estos defectos se encuentran en Rodas y en Trales. Las obras de estas escuelas, tales como el *Laocoonte*, de Atenodoros, Agesandros y Polydoros (Museo del Vaticano), el *Toro Farnesio*, de Apolonio y de Tauriskos (Museo de Nápoles), muy admirado de los romanos, eran considerados, aun en el siglo último, como los trozos más hermosos de la escultura antigua. Su renombre ha palidecido, con justicia, á medida que se ha ido conociendo el verdadero arte griego. "Mirando atentamente estas dos obras, percíbese que los escultores que las hicieron eran muy tranquilos, que buscaron lenta, penosamente, según reglas estudiadas, cómo debían expresar, éste el paroxismo de dolor de Laocoonte, aquél el paroxismo de cólera de Anfión y de Zethos. En ningún instante se hallaron agitados por una emoción sincera: no cesaban de pensar en el público y en el efecto que debían producir sobre él." (Rayet.)

Sin embargo, el arte griego estaba aún vivo, y cuando los romanos hicieron la conquista del Oriente, ejerció sobre

ellos una profunda influencia. Roma se pobló de estatuas arrebatadas á las ciudades helénicas, y muchos artistas griegos tomaron el camino de Italia, donde fueron acogidos y admirados. Allí, varios de ellos se esforzaron por volver á las antiguas tradiciones, por imitar el estilo de Praxíteles y de Lisipo; tales fueron, por ejemplo, el ateniense Apolonio, autor del famoso *Torso del Belvedere* (Museo del Vaticano); los Cleomenes, que firmaron la *Venus de Médicis* (Museo de Florencia), y la bella estatua designada largo tiempo bajo el nombre de *Germánicus* (Louvre); Pasitcles, á quien se atribuye el *Sacador de espina* (Museo del Capitolio). Estos maestros formaban discípulos; así el arte griego sobrevivía á la independencia misma de la Grecia, y se transformaba en el arte greco-romano, que estudiaremos más adelante.



CAPÍTULO V

EL ARTE ETRUSCO Y EL ARTE ROMANO (1)

La Etruria y el carácter etrusco.— Si dejamos á un lado las civilizaciones primitivas, de que se han encontrado aquí y allá huellas sobre el suelo de Italia, los etruscos son el primer pueblo que en este país alcanzó verdadera cultura artística. Su origen es aún un enigma. Herodoto los hace venir de Lidia; en su arquitectura y en sus costumbres más de un rasgo recuerda, en efecto, el Asia Menor. Hacia el siglo x antes de Jesucristo forman ya en el centro de Italia una Confederación poderosa; de aquí se desparan al Norte por las márgenes del Pó, al Sur por las

(1) Martha: *L'Archéologie étrusque et romaine* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts); aquí se encontrará la indicación de los trabajos especiales; Boissier: *Fromentades archéologiques*, donde los resultados científicos se exponen y clasifican en forma muy viva y llena de encanto; Guhl y Köhner: *La Vie des Grecs et des Romains*, trad. Travinsky, 1885, Burckhardt: *Le Cicerone*, trad. de Gérard, tomo I, *L'Art antique en Italie*, 1885.

regiones en que dominaban entonces las colonias griegas. Pero divididos entre sí, asaltados por sus vecinos, cuyas fuerzas habían crecido, vieron zozobrar su supremacía en el vi y en el v siglo, cayendo bajo la dominación romana la propia Etruria. No obstante, por su civilización sobrevivió, por decirlo así, á sí misma; largo tiempo después guardó una fisonomía particular: sus instituciones, sus creencias, sus ritos. Los adivinos etruscos, ó arúspices, eran célebres en toda la antigüedad por el arte de leer el porvenir en el vuelo de los pájaros ó las entrañas de las víctimas. El espíritu etrusco era, por lo demás, sombrío y cruel; los sacrificios humanos duraron larga fecha, uniéndose á estas ideas una sensualidad generalmente brutal y grosera. De aquí los caracteres de su civilización, que todavía se conocen malamente, pues si es posible descifrar las letras de sus inscripciones; á veces escapa hasta el sentido de las palabras.

. *Los monumentos del arte etrusco.*—Las ruínas esparcidas por Toscana atestiguan que este pueblo fué potente é industrial. Rodeaba sus ciudades de murallas grandes y fuertes. En las partes bajas del país, donde el suelo es pantanoso, había enjugado la tierra mediante numerosos canales subterráneos; estas regiones, hoy tan insalubres, estaban entonces fertilizadas y pobladas. Al principio sufrieron la influencia del arte fenicio, habiéndose encontrado en diversos puntos, especialmente en Palestrina, objetos importados por los mercaderes de Tiro y de Sidón, cuya ornamentación copiaron los artistas indígenas. Más tarde se pusieron en relaciones con Grecia, é imitaron sus obras, aunque sin tomar su elegancia natural ni la finura de su gusto.

Su arte se distingue por rasgos determinados. Emplearon, en efecto, la arcada y la bóveda, conocidas en Asia; pero que, salvo raras excepciones, no habían encontrado lugar en la arquitectura griega. Se les ha querido conceder la invención de un cuarto orden; pero el pretendido tosca-

no no es más que un dórico corrompido. Los templos etruscos, casi enteramente construídos de madera, han desaparecido; sólo se les conoce por la descripción del arquitecto romano Vitruvio. El plano, casi cuadrado, difería del del templo griego, no teniendo pórticos más que en la fachada anterior. El interior estaba ordinariamente dividido en tres santuarios. Los monumentos más numerosos que quedan son tumbas abiertas bajo tierra ó en la roca; á veces, por cima de la tumba, se elevan torres cónicas ó colinas artificiales, como en la Cucumella. En el interior de estos hipogeos pueden estudiarse las obras de la pintura etrusca. Todavía aquí, en el estilo, y á veces en la elección de los asuntos, domina la influencia griega, aunque más sombría y salvaje, á causa del carácter etrusco, que se complace en las escenas violentas, en los combates y en las matanzas. A veces los muertos están representados librándose en el otro mundo á los goces de la mesa. En Cervetri, en Chiusi, en Vulci, en Orvieto y, sobre todo, en Corneto, se han encontrado estas pinturas. En estas mismas tumbas había vasos pintados, cuya procedencia griega no es dudosa, hallándose al lado otros, fabricados en el país, donde se ve el esfuerzo del artista etrusco, que imita pesadamente las obras extranjeras. Este mismo carácter de imitación se traduce en la decoración de los espejos, de las cajas de tocador, en los bajo relieves que oran los sarcófagos, en barro cocido: á veces las figuras curvas, colocadas sobre la cubierta de los sarcófagos, recuerdan más bien el Asia, por el tipo y por el traje. Los etruscos eran bastante renombrados como escultores en bronce: un general romano que se apoderó de Vulsinies hizo trasladar de esta ciudad á Roma 2.000 estatuas.

En resumen, el arte etrusco tiene un valor mediano; pero lo que acrecienta su interés es que, después de haber sufrido la acción del Oriente y de Grecia, ejerció á su vez sobre Roma una influencia profunda.

Orígenes del arte romano.—Roma, cuyos orígenes son

aún tan oscuros, tuvo durante mucho tiempo una civilización ruda y grosera. Elevóse en una comarca de aspecto salvaje, sobre colinas cubiertas de espesos bosques, al pie de las que se extendían pantanos fangosos, formados por el Tíber. Debió, pues, luchar contra la naturaleza primero, después contra los pueblos vecinos. No disponía entonces de ningún solaz, de instante alguno para las distracciones artísticas ó las especulaciones del espíritu; en todos sus actos el romano persigue un fin práctico. Ya poderoso, después del áspero trabajo, conserva aún su anterior gusto; emprende la conquista de Italia, luego la del mundo, mientras que en el interior de la gran ciudad se suceden las revoluciones, las luchas de los partidos. ¿Qué le importan, pues, las vanas fantasías del Arte? Todavía, en el siglo de Augusto, Virgilio hace decir á uno de sus personajes: "Otros esculpirán más delicadamente el bronce y darán la vida al mármol; tú, romano, acuérdate de que tu misión es gobernar los pueblos." Así, durante largo tiempo, roba sus artes, lo mismo que parte de sus instituciones, á la Etruria. Etruscos son los arquitectos que construyen sus muros y sus templos; los escultores que ejecutan las estatuas de sus dioses. Sin embargo, en el curso de sus conquistas se apodera de Grecia (siglo II antes de Jesucristo), y entonces, á pesar de las quejas de los partidarios de la antigua disciplina, como Catón, que pretendía que "las estatuas griegas entraban en Roma como enemigas", su rudeza se suavizó al contacto de aquella civilización fácil y brillante. Roma se llenó de estatuas griegas; un solo general, Fulvio Nobilior, exhibe más de quinientas en su triunfo; el romano las mira con placer, primeramente porque las ha conquistado y ha sabido cuánto es su valor; luego se forma su gusto; no será nunca tan fino ni tan puro, pero las artes están de moda; los mismos hombres de Estado son coleccionadores, atraen los artistas griegos, los protegen. Edúcanse en su escuela alumnos indígenas; hacia el fin de la República, nace un Arte en que los ele-



FIG. 26.—SARCÓFAGO ENCONTRADO EN CAERRE. (LOUVRE.)

mentos etruscos se mezclan á los elementos griegos, pero en los que el espíritu romano se muestra con sello fortísimo. En el I y en el II siglo del Imperio alcanza su pleno desarrollo; en el siglo III ya está en decadencia; sin embargo, tal fué su actividad, que cubrió con sus monumentos el vasto mundo sobre el que se extendió la dominación romana.

Caracteres generales de la arquitectura (1).—En la arquitectura es donde el genio romano brilla con mayor nitidez; este arte práctico le conviene mejor que otro alguno. Toma á los etruscos la arcada y la bóveda; pero cuando ha aprendido á servirse de ellas, las da un uso más audaz. Introduce la arcada en gran número de sus monumentos públicos; tiende por cima de vastas salas, bóvedas inmensas, como las del Panteón ó de las termas de Caracalla. Para resistir el empuje de estas arcadas y de estas bóvedas, construye muros espesos, no restringiéndose á la piedra de talla, sino empleando el ladrillo, las piedras pequeñas, los guijarros, que sumerge en un lecho de mortero compacto. Sin embargo, conoce los órdenes griegos, apodérase de ellos, y poco cuidadoso de los principios que regían sus proporciones y sus formas, los altera, da bases al dórico, modifica las volutas, combina el jónico y el corintio para sacar de ellos el capitel compuesto. A medida que avanza, carga la ornamentación, de igual modo que un advenedizo procura herir la vista por su lujo. Estos órdenes, que los griegos mezclaban en sus monumentos con tanta reserva y tanto gusto, se colocan ahora unos sobre otros, como en el Coliseo. Por otra parte, en muchos de sus edificios no son sino un pormenor decorativo aplicado á una construcción erigida según otros principios, y que se sostendría sin aquéllos (en el Coliseo, por ejemplo). No obstante, de estos viejos monumentos, medio arruinados, se desprende tal impresión de fuerza y de grandeza, que el

(1) Choisy: *L'Art de bâtir chez les Romains*, 1873.

espíritu se siente como subyugado y deja de pensar en analizar sus detalles y criticar sus defectos. El vigor mismo con que han resistido los ataques del tiempo y de los hombres, impone la admiración.

Principales monumentos de la arquitectura.—No son los templos lo que hay que estudiar preferentemente, á pesar de que algunos son muy bellos, sino los monumentos



FIG. 27.—EL COLISEO.

que crearon ó transformaron, anfiteatros, basílicas, acueductos, termas, arcos de triunfo (1). En el plan, todo está distribuído con una maravillosa inteligencia de las necesidades á que debe responder el edificio. La misma ciudad romana forma un conjunto en que todas sus partes se relacionan; en Oriente, en la Galia, en el Norte de África, en las márgenes del Danubio, comprende casi invariable-

(1) Véase, además, el tratado de arquitectura de Vitruvio, quien vivió en el siglo de Augusto.

mente los mismos edificios esenciales, concordando con una misma concepción de la vida pública.

En Roma, á pesar de tantas revoluciones y destrucciones, las ruínas son aún numerosas, sobre todo en la región del Palatino y del Foro, centro de la ciudad, que excavaciones recientes han dado á conocer mejor. Allí, alrededor de la plaza que fué largo tiempo el teatro de las luchas políticas, se agrupaban los templos de los grandes dioses de la ciudad, entre ellos el de Júpiter Capitolino, erigido en la meseta del Capitolio. Más tarde el Palatino se cubrió de palacios imperiales; los arcos de triunfo de Tito, de Séptimo Severo, de Constantino, recordaron las victorias de los príncipes. El Coliseo (anfiteatro), construído por los cuidados de los Emperadores Flavios y terminado el año 80 después de Jesucristo, fué destinado á los combates de los gladiadores, tan en boga en Roma. Los teatros ofrecían próximamente las mismas disposiciones que los teatros griegos; el primero construído con piedra fué el de Pompeyo (55 antes de Jesucristo), que contenía cuarenta mil personas. Los circos donde corrían los carros, recordaban el *stadio* griego, aunque con más vastas proporciones; el gran circo de Roma, gracias á acrecentamientos sucesivos, pudo contener, según parece, 385.000 espectadores. Por el contrario, el anfiteatro de forma circular es una creación de los arquitectos romanos; más de cien mil personas hallaban sitio en el Coliseo. En las otras partes de la ciudad existían numerosos monumentos, que todavía pueden ser reconocidos: el Panteón que Agripa, yerno de Augusto, mandó construir; el mausoleo de Adriano, transformado en castillo de Sant-Angelo; las termas de Caracalla, cuyas ruínas cubren una inmensa extensión de terreno; por todos lados surge la Roma antigua bajo la ciudad de la Edad Media y la ciudad moderna. En la campiña, hoy medio desierta, las ruínas se ofrecen por doquiera á la vista, los acueductos destacan sus majestuosas arcadas, la vía Apia está bordeada de tumbas y de monu-

mentos en una longitud de muchas millas; más lejos, cerca de Tívoli, la suntuosa *villa* de Adriano ostenta los restos

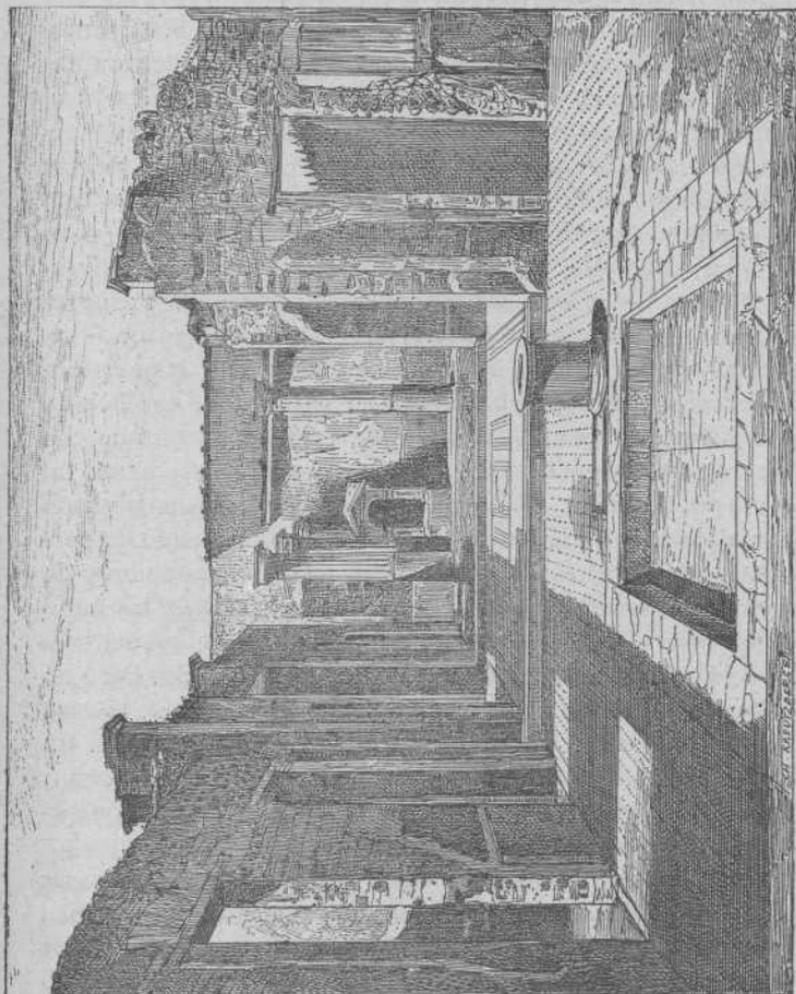


Fig. 28. — CASA EN POMPEYA.

de los edificios que el Emperador arqueólogo hizo construir según el modelo de los monumentos que le habían interesado más en el curso de sus viajes. En opuesta direc-

ción, Ostia, el puerto de la antigua Roma, conserva aún los cimientos de sus arsenales y de sus calles, donde se aglomeraban los comerciantes del mundo entero.

Fuera de Roma, Pompeya, sepultada bajo las cenizas del Vesubio en el año 79 de la Era cristiana, ofrece la imagen de lo que era una ciudad de provincia al comenzar el Imperio. Sitio de recreo, ciertamente, donde la influencia griega hízose sentir con mayor fuerza. Al recorrer ciertas calles, cuyos edificios están aún en pie, la impresión que se recibe es extraña y viva; sólo faltan los moradores, pero la imaginación los evoca sin trabajo. Todo está en su lugar; sobre los muros, las inscripciones anuncian las representaciones próximas, recomiendan los candidatos á las elecciones, las tiendas ostentan su muestras, y las existencias, bruscamente turbadas por la catástrofe, han dejado huellas que creyéranse frescas. Pero lo que se estudia con mayor interés en Pompeya es la casa greco-romana, tal como podía tenerla un burgués acomodado; su distribución es ordenada: alrededor de un primer patio, rodeado de pórticos, el *atrium*, se agrupan las piezas de recepción y de servicio; alrededor de otro segundo, el *peristilo*, las habitaciones privadas. Las salas tienen el piso al nivel del suelo: á lo más, alguna tiene un escalón á la entrada. Pero no debe considerarse, según se ha hecho otras veces, la casa pompeyana como un tipo invariable de casa romana. En Roma había, al lado de las moradas particulares, vastas casas de seis y siete pisos, de diferente elevación, y que se dividían en cuartos de arrendamiento.

Entre las antiguas provincias del Imperio, Francia es una de aquellas donde subsisten más vestigios de la época romana. Conquistada por César después de diez años de guerra, la Galia hubo de asimilarse prontamente la civilización de sus vencedores; durante muchos siglos fué rica y próspera. Algunas de sus ciudades podían contarse entre las más hermosas del Imperio, Lyon sobre todo, entonces la metrópoli de la Galia; pero no restan, desgra-

ciadamente, sino escasas ruínas. Si, dejando esta ciudad, se baja con la corriente del Ródano, Orange, Nimes, Arlés, son ricas en monumentos: el teatro de Orange es el que se halla mejor conservado; Nimes sólo ofrece un templo notable (la *Casa cuadrada*), un anfiteatro (las *Arenas*), restos de termas, y en los alrededores un viaducto (el *Pont du Gard*). En las otras regiones de la Galia, apenas hay ciudad vieja que no conserve algunas ruínas, y, muy recientemente por cierto, en pleno campo (Sanxay, departamento de la Vienne), se exhumaba una ciudad, cuyo nombre aún es desconocido (1). Al otro extremo del Imperio, en Siria, en Arabia, la arquitectura greco-romana sufría las influencias asiáticas, y tomaba en ocasiones una fisonomía particularísima; así, en Palmira, en los monumentos que mandó erigir en el siglo III la célebre reina Zenobia, en Baalbek, en Petra, búscanse las proporciones gigantescas, se multiplican los detalles, se rompen las líneas regulares de la arquitectura clásica.

La escultura.—La escultura griega, ya se ha visto, penetró dominadora en Roma. Entre las obras de los artistas indígenas que bajo aquella influencia se formaron, muchas no tienen sino un valor secundario: son copias más ó menos felices de estatuas griegas célebres, y todo su interés estriba en ofrecernos una imagen debilitada de originales que no poseemos. Sin embargo, los escultores romanos no se reducen siempre al papel de imitadores: aquí también, después de haber seguido ajenos ejemplos, conquistan cierta originalidad. Preocupándose poco de un ideal, trataron de reproducir la realidad con fidelidad y con fuerza. Tal es el carácter de las estatuas y de los bustos históricos que pueblan los Museos: existen algunas que son verdaderas obras maestras, como las estatuas de Augusto en el Vaticano, de Marco Aurelio, de Agripina, en

(1) Véase Anthyme Saint-Paul: *Histoire monumentale de la France*, 1883, páginas 32-35, que en pocas páginas ha reunido gran cantidad de datos.

el Capitolio; aun en las medianas, el esmero en la fisonomía individual está sensiblemente demostrado. Este giro de su espíritu los lleva á tratar los acontecimientos políticos contemporáneos, que en el arte griego tienen poca aceptación. Fijar el recuerdo de las grandes victorias que extienden ó mantienen la dominación de Roma, es para ellos una de las atribuciones del escultor. En el más bello de los arcos de triunfo romanos, el de Tito, los bajo relieves recuerdan los éxitos de la guerra contra los judíos. No lejos de allí, sobre el fuste de la columna Traja-



FIG. 29.—AGRIPINA. (Museo del Capitolio.)

na, se desarrollan sin interrupción los episodios de las guerras del Emperador, sitios, combates, triunfos, y los tipos, las costumbres, las armaduras están escrupulosamente reproducidos; pocos documentos tenemos más precisos sobre las usanzas militares de los romanos. Dejemos á un lado sus innumerables sarcófagos esculpidos, que no tienen frecuentemente más que un interés arqueológico; pocos pueblos ha habido que hayan trabajado en el mármol tanto como ellos, si bien el resultado fué, de ordinario, mediano; parece que, presurosos por multiplicar sus obras,

hubieron de fijar la atención, más que en la calidad, en la cantidad.

La pintura.—La pintura romana es más conocida que

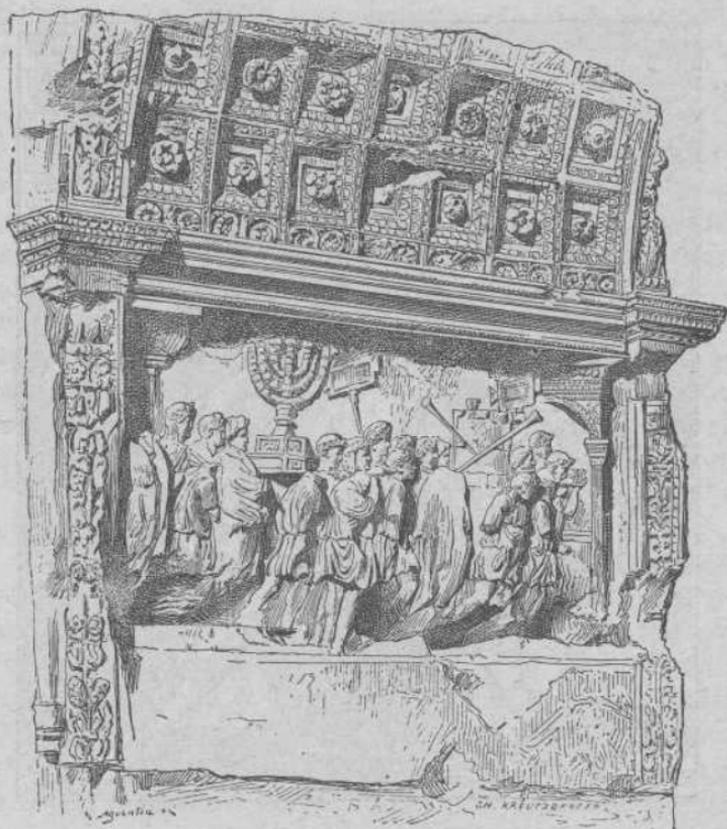


FIG. 30.—ARCO DE TITO. (Soldados llevando el candelabro de siete brazos.)

la pintura griega, gracias á los descubrimientos verificados en Roma, en las termas de Tito, en la tumba de los Nasones, etc., y en el Sur de la Italia, en Pompeya y Herculano. Por el ejemplo de estas dos últimas ciudades puede verse que casi no había casa romana, perteneciente á un burgués acomodado, en que los muros no estuvieran cu-

biertos de pinturas. Son obras ejecutadas de prisa, por artesanos más bien que por artistas; las pinturas murales sustituían entonces el papel pintado. Su aspecto decorativo



FIG. 31.—PINTURA MURAL. (Pompeya.)

era todo su verdadero mérito. Muchas representan edificios de fantasía, sostenidos por frágiles columnillas, animados por la presencia de algunos personajes. En otras partes son escenas mitológicas en que el pintor se contenta á veces con reproducir alguna composición griega célebre; en ocasiones son escenas familiares ó amores jugando al escondite, trabajando en diversos oficios, zapateros, carpinteros, tende-

res, etc. El artista no piensa en tomar asuntos de la historia de Roma ó de Italia; bebe á grandes tragos en el repertorio griego, sin otro cuidado que distraer la vista con rientes imágenes. Las pinturas suelen estar ejecutadas según los procedimientos de la encáustica, que consistían en diluir los colores en cera derretida, para hacerle penetrar mejor en la masa del muro por la acción del fuego (1).

Al lado de estos pintores anónimos pudieran citarse otros, de quienes no se conoce más que los nombres; pero la mayoría de los mencionados por los escritores latinos, son griegos. Los romanos forman la excepción; sin embargo, desde la época republicana, un patricio, un Fabio, el historiador de la segunda guerra púnica, no se había desdorado en ejercer la pintura, la que hubo de valerle el sobrenombre de *Pictor* (pintor). A veces estos artistas reproducían episodios de las guerras de su tiempo, habiéndose visto generales vencedores, colocados en el Foro al lado de cuadros de este género, explicando sus hazañas á la muchedumbre.

En la decoración de sus monumentos y de sus casas, los romanos hicieron frecuente empleo del mosaico (2), ya conocido de los griegos, y á los cubos de mármol y de piedra de diversos matices mezclaron pastas de vidrio coloreadas. Sirviéronse del mosaico, sobre todo para los pavimentos, pero en ocasiones se aplicaron á los muros. Entre los numerosísimos mosaicos antiguos que han llegado hasta nosotros, muchos son muy sencillos y no presentan más que adornos; pero hay algunos en que se desarrollan grandes composiciones. Uno de los ejemplares más notables que se puede citar es el mosaico conservado en el Museo de Nápoles, sobre el cual está trazada la batalla de Arbeles.

(1) La técnica de la encáustica ha sido objeto de numerosas investigaciones; V. Cross y Henry: *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, 1884.

(2) Gerspach: *La Mosaïque* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, 1881.

En esta rápida revista del arte romano no se ha podido menos de dejar á un lado series enteras de obras, tales como los bronceos pequeños, los camafeos, las alhajas, etc.; pero en todo ello se encontrará los mismos caracteres que en la gran escultura y pintura, y la misma influencia del arte griego.

Persistencia de las tradiciones del arte antiguo.—La historia del arte antiguo no se termina con la caída del Imperio de Occidente. De la misma manera que las tradiciones y las instituciones romanas se mantienen, combinándose con elementos nuevos, al través de toda la Edad Media, así las influencias artísticas se perpetúan y aparecen frecuentemente con notoria evidencia. En Oriente, el arte bizantino se inspira más de una vez en el arte helénico; en Occidente, los monumentos romanos, por su grandeza y su fuerza, pasman las imaginaciones. Se les imita largo tiempo con más ó menos habilidad; la iglesia cristiana derivase en parte de la basílica antigua; el arte románico, su nombre mismo lo indica, es hijo del arte romano. Hasta en el arte gótico, que parece romper con estas tradiciones, pudiéramos señalar más de una vez reminiscencias antiguas. Luego, en el siglo xv y en el xvi, los artistas vuelven hacia la antigüedad con un entusiasmo á veces excesivo; el estudio y la imitación del pasado se convierte, para muchos, en una especie de estrecho dogma. Durante largo tiempo el arte romano beneficia casi sólo este culto; únicamente en nuestro siglo es cuando, en cierto modo, se ha descubierto el verdadero arte griego, comprendiéndosele en toda su belleza, gracias á las exploraciones efectuadas en Oriente, en las que Francia no tiene sin duda la parte más pequeña.

LIBRO II

La Edad Media.

CAPÍTULO PRIMERO

LOS ORÍGENES DEL ARTE CRISTIANO (1)

El cristianismo y las artes.—La sociedad cristiana ha crecido en el seno de la sociedad antigua en decadencia. Proscrita por las leyes romanas, con frecuencia herida por crueles persecuciones, la religión nueva extiende, sin embargo, su acción á todas las partes del Imperio; multiplica sus Comunidades, y emprende á su vez la conquista, la conquista moral del mundo. Parece que, durante los tres primeros siglos de su existencia, el cristianismo, absorbido por sus sufrimientos y sus luchas, casi no pensó en las artes. Además, el judaísmo, con el cual se relaciona, prohíbe la representación de los seres animados; San Pablo, visitando Atenas, llénase de indignación á la vista de las estatuas que pueblan la ciudad. Más tarde los Padres de la Iglesia, aquellos mismos que han recibido toda la cultura helénica, no ven en las obras maestras antiguas más que objetos de idolatría, y Clemente de Alejandría, por ejem-

(1) Allard: *Rome souterraine*, 1872, que da excelentes resúmenes de los trabajos de M. de Rossi; Hubsch: *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne*, 1886, trad. Guerber; Vitet: *Les Mosaïques chrétiennes de Rome*, en sus *Études sur l'Histoire de l'Art*, 1868.

plo, habla con desprecio hasta de Fidias. El Arte se desarrolla, no obstante, porque el sentimiento popular le es favorable y quiere encarnar bajo formas sensibles sus ideas y sus creencias.

La arquitectura de las catacumbas.—En los intervalos de las persecuciones, los cristianos elevaron iglesias sobre la superficie del suelo; pero han desaparecido, y sólo en las necrópolis subterráneas, ó catacumbas, es donde se puede estudiar los monumentos de su arte primitivo. Se han señalado catacumbas en diversos lugares del Imperio; pero las de Roma son las que mejor se conocen, gracias á su importancia y al cuidado con que han sido exploradas; los trabajos de M. de Rossi particularmente, han contribuido á que la arqueología cristiana haga en nuestros días inmensos progresos. Las catacumbas, situadas fuera de la ciudad, extienden en todos sentidos bajo el suelo sus galerías, superpuestas en varios pisos: los cristianos no las abrieron clandestinamente, como se ha venido creyendo; primero, las necrópolis cristianas tuvieron su entrada abierta á la luz, y utilizaron la protección de las leyes romanas relativas al respeto de las tumbas: desde el punto de vista funerario, los cristianos fueron excluidos, por excepción, del derecho común. Las catacumbas más célebres son las de Calixto, Domitila, Pretextato, Priscila. Las tumbas allí labradas, ya tienen la forma de nicho (*loculi*), ya están cubiertas de una arcada cerrada (*arcosolia*): los *loculi* se encuentran especialmente en los corredores; los *arcosolia*, en las cámaras rectangulares (*cubicula*). Estas formas recuerdan las que se encuentran en las necrópolis de Oriente, en Siria, en Grecia, etc.

La pintura.—En el fondo de esta necrópolis la pintura cristiana tuvo nacimiento desde el fin del siglo I. Sus formas suelen ser simbólicas ó alegóricas; el pez es la imagen de Cristo; la paloma es la imagen del alma del fiel; no hay que buscar, con todo, en los pormenores la huella de un misticismo complicado. En el Antiguo y el Nuevo Testa-

mento, el artista escoge también los asuntos que le parecen referirse mejor á los dogmas más importantes y más populares del cristianismo. Noé, en el arca, recordará la Redención; Jonás, que pasó tres días en el vientre de un monstruo marino, la resurrección. Por eso, sobre las paredes de las catacumbas encuéntranse las mismas composiciones repetidas sin cesar: Adán y Eva, Noé en el arca, el sacrificio de Isaac, Moisés hiriendo la roca en el desierto, la historia de Jonás, Daniel en la fosa de los leones, los milagros de Cristo, el Buen Pastor. Cada pintura es una enseñanza moral que, por medio de los ojos, se dirige al alma; por lo demás, no se observa ninguna preocupación histórica en la elección ni en la disposición de los asuntos. Aunque incesantemente recuerdan la intervención saludable de Cristo, jamás se traza todavía su Pasión, ni mucho menos los sufrimientos de los mártires.

Por el estilo, estas pinturas no difieren en nada de las que ejecutaban entonces los artistas paganos; los procedimientos son idénticos, y frecuentemente los pintores cristianos recibían educación en los talleres profanos. De aquí esos genios, esas figuras alegóricas, esas máscaras, todos esos ornamentos hallados aquí y allá, y á los que no se les aplicaba significación alguna religiosa; aun ciertos asuntos son completamente profanos, tornándose en cristianos por el sentido que se les da; Orfeo, embelesando los animales con las notas de su lira, es la imagen de Cristo y de su acción bienhechora. No obstante, los que han sostenido que el arte cristiano no trató primeramente más que los asuntos para los cuales el arte pagano le ofrecía modelos de fácil traslado, se equivocan: desde el principio la pintura cristiana tiene sus concepciones propias, que trata de revestir de formas cada vez más personales.

Los sarcófagos esculpidos.—La escultura se desarrolló más tardíamente que la pintura. No era fácil ejercerla ni en el interior de las catacumbas, donde no se podían introducir y tallar grandes bloques de mármol, ni en el ex-

terior, donde se corría el riesgo de ser vigilados y perseguidos. Por otra parte, parece no haber sido bien vista



FIG. 32.—PINTURA DE LAS CATACUMBAS DE ROMA.

Orante (mujer que ora).

por la Iglesia, que la consideraba como el arte idólatra por excelencia. Son no más que excepciones algunas estatuas ó estatuillas del Buen Pastor; en general, contentá-



FIG. 33.—SARCÓFAGO CRISTIANO DEL MUSEO DE LETRÁN.



banse con bajo relieves esculpidos sobre los sarcófagos. Muy raros aún son los monumentos de este género durante los tres primeros siglos; se multiplican en el iv y en el v, y los asuntos que en ellos trazan son de ordinario aquellas mismas escenas de libros santos que habían escogido antes los pintores. En una misma faz de sarcófago sucedense los asuntos, á veces repetidos en los pisos, sin ningún orden cronológico. El Museo de Letrán, en Roma, y el Museo de Arlés, en Francia, contienen ricas series de estos sarcófagos (1).

Transformación del arte cristiano en el siglo IV. La basilica.—Al comenzar el siglo iv, la nueva situación que Constantino aseguró al cristianismo modificó los destinos del Arte, así como los de la sociedad. Practicóse el culto cristiano por todas partes al aire libre, en vastos edificios. Las iglesias ó basílicas, por sus disposiciones, recordaban, á la vez, las basílicas profanas, las casas de los romanos y la arquitectura de las catacumbas. Después de franquearse un primer pórtico, se penetraba en un patio (*atrium*), rodeado de pórticos por los cuatro costados. Un vestibulo, á veces doble, el *marthex*, ponía en comunicación el atrio con la iglesia misma, dividida por una doble columnata en tres naves. La de la derecha estaba reservada á los hombres, la de la izquierda, á las mujeres; la nave central estaba, en gran parte, destinada al clero, separado por balaustradas de los fieles. Dos cátedras destinábanse á la lectura del Evangelio y de la Epístola; detrás del altar, de dimensiones todavía reducidas, en el fondo del ábside, estaba el sitial, de ordinario de piedra, la *cathedra* del oficiante. La iglesia cubríase con un techo, cubierto, á su vez, de un tejado de doble pendiente. Cerca estaba, generalmente, colocado el baptisterio, edificio de forma circular ó polígona. Tal es el tipo, modificado de siglo en siglo, cuyo trazado aún se encuentra en nuestras iglesias modernas.

(1) Le Blant: *Les sarcophages chrétiens d'Arlés*, 1878; Grousset: *Études sur les sarcophages chrétiens*, 1885.

Decoración de las basílicas.—Para decorar estos grandes edificios no podían bastar los humildes pintores de las catacumbas. Los sentimientos que expresaban no respondían ya, después de todo, á la situación de la nueva sociedad cristiana; ligado más estrechamente á los intereses terrenales, transformado en potencia política, el cristianismo, en sus artes, debía dar un campo más amplio al elemento histórico y, al mismo tiempo, dedicarse á expresar las ideas de grandeza y de dominación. Estas tendencias se manifiestan universalmente. Quieren conocer la fisonomía de Cristo, de la Virgen, de los Apóstoles, y faltándoles los documentos auténticos, invéntanlos, crean tipos que, al propagarse, adquieren, en cierto modo, un carácter oficial. En breve se complacerán en representar á Cristo, no ya bajo los humildes rasgos del Buen Pastor, sino como un monarca oriental, sentado en el trono, escoltado de una corte de ángeles. Por otra parte, á los asuntos tratados y agrupados según concepciones simbólicas, sustitúyense series históricas del Antiguo y del Nuevo Testamento, y más tarde, al reproducir escenas de martirio, glorificarán el pasado de la Iglesia.

Así, en el siglo iv, mientras que los pintores de las catacumbas y los escultores de sarcófagos permanecían aún fieles á las tradiciones, los artistas encargados de la decoración de las basílicas creaban poco á poco un nuevo estilo. Las pinturas que ejecutaron no han llegado hasta nosotros; pero al mismo tiempo que el fresco, empleaban, además, el mosaico; cubrían de él las paredes de los muros, el fondo de los ábsides, dándole, de este modo, una gran importancia. Muchas iglesias de Roma han conservado mosaicos de los siglos iv, v y vi; tales son los del mausoleo de Constancio, de las iglesias de Santa Pudenciana, de Santa María la Mayor, de San Cosme y San Damián, etcétera, donde se manifiestan los caracteres que acaban de indicarse.

Decadencia de las artes en Occidente.—Sin embargo,

el Arte desfallecía en Occidente bajo la influencia de los acontecimientos que trajeron la ruína del Imperio y el establecimiento de los reinos bárbaros. Los monumentos estaban más groseramente contruídos, las figuras de los frescos y de las esculturas eran más pesadas y más rudas. A partir del siglo VI, así en la Galia como en Italia, parece triunfar la barbarie, y será menester esperar largos siglos para asistir á un verdadero renacimiento de las artes.

CAPÍTULO II

EL ARTE BIZANTINO (1)

Caracteres generales y principales períodos del arte bizantino.—Mientras que el Imperio de Occidente desaparecía, el Imperio de Oriente manteníase, debiendo prolongarse su existencia hasta el siglo XV, al través de las alternativas de grandeza y de decadencia. Aquí floreció aún una civilización brillante, cuya influencia trascendió al exterior. El centro era Constantinopla; en el fondo del Oriente, así como del Occidente, circulaban maravillosos relatos de su esplendor; los extranjeros, mercaderes, artesanos y aventureros, aflúan allí del mundo entero, y por su situación misma parecía destinada á servir de punto de unión entre Asia y Europa. Tal es, también, el carácter del arte bizantino; á los antiguos elementos helénicos mezcla los elementos orientales, aunque sabe, además, mostrarse creador y revestir una fisonomía original; hasta el siglo XII será el arte cristiano por excelencia. Ya en el siglo VI, bajo el régimen de Justiniano, está constituido con algunos de los caracteres que tendrá siempre. En el siglo VIII, graves peligros le amenazan; desenvolvióse, sobre todo, al servicio de la religión. Ahora bien: muchos Emperadores que se ocupaban en reformar á la vez la Iglesia y el Esta-

(1) Rayet: *L'Art byzantin* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).

do, proscribieron las imágenes sagradas, como manifestaciones idolátricas. La querella de los iconoclastas, que comenzó hacia 726, no se terminó definitivamente sino en 842 con el triunfo del culto de las imágenes. Hallóse que el Arte había ganado en estas rudas pruebas. Los pintores religiosos, lejos de ceder ante las amenazas y las persecuciones, habían trabajado con obstinación; pero al lado de ellos habíase formado una escuela más independiente y que parecía inspirarse, con un fervor nuevo, en los antiguos modelos. Así, desde la mitad del siglo IX hasta el XI, mientras que los Príncipes de la casa macedónica aseguraban la prosperidad del Imperio, el Arte florece en todo su esplendor. En el siglo XI comienza á decaer; se vuelve más rígido, más monástico, y tiende con frecuencia á inmovilizarse en la tradición. Los desastres que para el Imperio griego señalaron los siglos XI y XII, la fundación efímera del Imperio latino en el XIII, hallaron eco en el Arte; si posteriormente se intentaron algunos esfuerzos para prestarle una vida nueva, el éxito fué muy restringido. Sin embargo, sobrevivió al mismo Imperio y encontró un asilo en los monasterios, sobre todo en el monte Athos, donde en nuestros días agoniza lentamente.

La arquitectura: las iglesias con cúpula: Santa Sofía.—En Siria y en el Asia Menor se formó la arquitectura bizantina, y desde los siglos IV y V las iglesias difieren ya allí de la basílica occidental. Los constructores toman del Oriente la cúpula sobre plano cuadrado; desarrollan sus proporciones y le dan un carácter ya nuevo. En 532, Justiniano pretende que se construya una iglesia cuya magnificencia supere á todo lo que se contaba del templo de Salomón. Dos asiáticos, Anthemio de Tralles é Isidoro de Mileto, se encargan de la ejecución. Su obra, Santa Sofía, es ya el tipo del arte bizantino, tanto en decoración como en arquitectura. Los materiales más ricos, el oro, la plata, el marfil y las piedras preciosas se prodigaron allí. Desde el punto de vista de la construcción, llama especialmente

la atención la cúpula, que mide 31 metros de diámetro, y se apoya sobre enormes pilares. Desde entonces, el empleo de las cúpulas se extendió por todo el Imperio. Más tarde, la arquitectura religiosa trató de dar á las iglesias un aspecto más elegante y más ligero; en un mismo edificio las cúpulas se multiplicaron: ordinariamente se contaban cinco; algunas veces llegaron hasta doce. A fin de que tuvieran una apariencia más esbelta, se las hizo descansar sobre un tambor cilíndrico bastante elevado, y se prodigaron las columnillas y las ventanas. La iglesia de la *Theótocos*, ó Madre de Dios, en Constantinopla (siglo XI), es un hermoso ejemplo de este estilo, que se ha conservado en Oriente. En la arquitectura civil, el gran palacio de Constantinopla, comenzado en el siglo IV, embellecido por Justiniano y muy agrandado posteriormente, prestaba una magnificencia extraordinaria. Los patios, las capillas, las salas de recepción y los aposentos privados se sucedían en serie infinita, y por doquiera resplandecían el oro y la plata. Esta misma impresión de pujanza y de riqueza se desprendía de la ciudad entera, tan vasta, tan llena de iglesias y de monumentos de todo género, de que con tanta admiración hablan los cronistas occidentales que la visitan.

La pintura: mosaicos, miniaturas, frescos. — Si las más antiguas pinturas de las iglesias bizantinas han desaparecido, en cambio, pertenecientes á los siglos VI y VII, queda cierto número de mosaicos. Santa Sofía está enteramente decorada de ellos; sobre un fondo de oro ó azul obscuro se destacan composiciones sagradas y grandes figuras de ángeles y de santos; la mayoría han sido destruidos ó cubiertos de una tintura por los turcos, que han transformado la iglesia en mezquita. Rávena, entonces capital de la Italia bizantina, posee varias iglesias de esta época, que conservan, en parte, su antigua decoración. Una de las más interesantes es la de San Vital, contemporánea de Santa Sofía; entre los mosaicos del coro hay dos que representan á Justiniano y á Teodora rodeados de

personajes de su corte y ofreciendo presentes á la Iglesia. En general, los asuntos tienen un carácter más exclusivamente religioso; la mayoría están tomados de los libros santos. En estas vastas composiciones los artistas bizantinos buscan, sobre todo, la simetría, y tienen un sentimiento

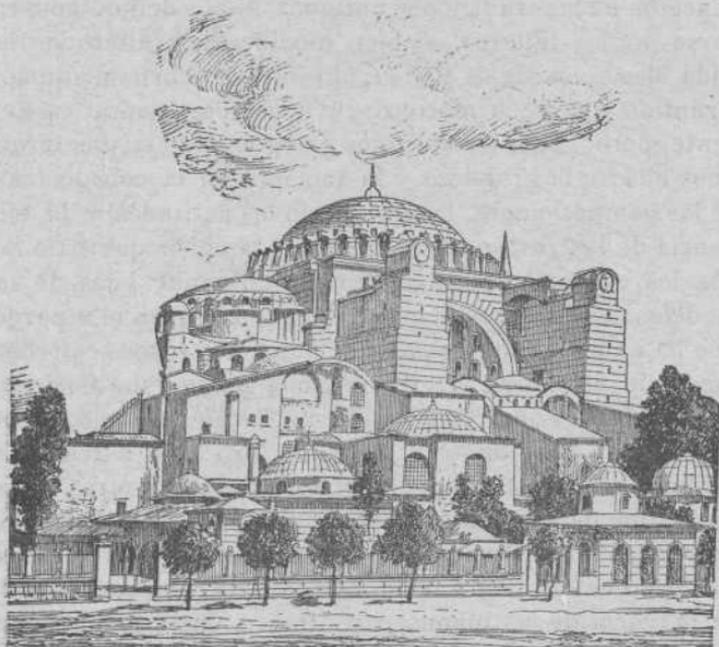


FIG. 34.—SANTA SOFÍA. (Constantinopla.)

exacto de la decoración. Pueden consultarse, además, las miniaturas con que ornaban los manuscritos; el del Génesis, conservado en Vienne; los de Josué, de Comas Indicopléustes, en el Vaticano, ofrecen hermosos ejemplos de ellas. Un manuscrito siriaco, ejecutado en 586, y que se encuentra en la Biblioteca Laurentina, de Florencia, contiene la más antigua representación que se conoce de la Crucifixión.

En el período que sigue á los iconoclastas las miniaturas adquieren una importancia tanto más grande, cuanto

que son generalmente los únicos monumentos que quedan de la pintura. Algunas atestiguan una influencia muy viva del arte antiguo. No es un hecho que debe sorprender; desde el siglo IV Constantinopla se había poblado de estatuas arrebatadas á los templos paganos, y, por otra parte, la acción de las tradiciones antiguas había debido conservarse en los talleres, si bien modificada y alterada. Sin duda, desde los siglos V y VI, al estudiar la ornamentación bizantina aparecen motivos cuyo origen oriental es evidente; pero, como los antiguos griegos, los artistas bizantinos buscan la grandeza y la armonía en la coordinación de las composiciones, la nobleza de las actitudes y la elegancia de las vestimentas; añádase también que bajo todos los aspectos, permanecen siempre muy lejos de sus modelos. En la segunda mitad del siglo IX y en el X parece que ha existido una escuela que quiso unirse más estrechamente al arte antiguo. En ninguna parte esta tendencia se manifiesta como en el Salterio griego del siglo X, conservado en la Biblioteca Nacional de París; David, Rey bíblico, muéstrase allí sin cesar escoltado de figuras alegóricas, que parecen estar tomadas del Olimpo helénico. Sin embargo, esta invasión de la Mitología en el arte cristiano, si no enteramente rechazada, fué, al menos, contenida; la mayoría de los manuscritos tienen una fisonomía más religiosa, pudiéndose estudiar en ellos, sobre todo, la constitución definitiva de la iconografía bizantina. Tal es, entre todos, el magnífico Monologio del Emperador Basilio II (976-1025), en la Biblioteca Vaticana, que contiene cuatrocientas miniaturas firmadas por ocho artistas. En muchos manuscritos del siglo XI el estilo es ya menos libre, el dibujo menos correcto; así comienza una decadencia que se acentúa á continuación.

Los pintores del monte Athos. — En los siglos XIII y XIV, los Paleólogos, que trataron de levantar el Imperio, alentaron las artes. La pintura, casi exclusivamente monástica, fué cultivada con particularidad en el fondo de los

conventos del Athos; allí trabajó, quizás por esta época, Manuel Panzelinos, considerado como el maestro por ex-



FIG. 35.—JUSTINIANO, SU CORTE, Y EL OBISPO MAXIMIANO. (Mosaico de San Vital. —Ravenna.)

celencia. Uno de sus admiradores, el monje Denys, escribió una *Guía de la pintura*, en la cual enseña, no solamente los procedimientos técnicos, sino también las composicio-

nes que es menester adoptar para los asuntos sagrados (1). Este cómodo manual, que dispensa de todo estudio é invención, obtuvo gran boga en los talleres monásticos, y para muchos artistas la pintura no fué ya sino un oficio mecánico. Los conventos del Athos están decorados de frescos de este último período; algunos se remontan quizás al siglo XIV; otros, por el contrario, son de ayer; todos, por lo demás, se parecen. En estas obras de decadencia, si la ejecución es ordinariamente mediana, el talento de la decoración es aún grande. Por ellas debe juzgarse el arte bizantino de esta época, y no por esos cuadritos de fecha incierta, de valor con frecuencia escaso, que se encuentran en los Museos de Occidente.

La escultura, los marfiles.—La escultura no ha tenido jamás en el arte bizantino un lugar igual al de la pintura. Desde los primeros tiempos no se apreció la escultura en grande; posteriormente, los bajo relieves tallados en el mármol ó en la piedra fueron tan raros, que se ha podido creer, aunque sin razón, que la Iglesia griega había prohibido enteramente la escultura. A lo menos no la ha favorecido; los escultores, ó bien se convirtieron en ornamentistas, atentos al trabajo de los capiteles, de los frisos, ó casi aplicaron su talento á objetos de pequeñas dimensiones, tales como dípticos y cajitas de marfil. Allí, por lo menos, dieron pruebas de destreza, indicando con finura los rasgos de las figuras ó los pliegues de los paños. En los siglos V y VI, un díptico del *British Museum*, que representa un ángel, las placas, en marfil, que ornán el sitial del Obispo Maximiano en Ravena, son notables modelos. En los siglos IX y X los marfiles hermosos son aún innumerables; más tarde, como sucede en la pintura, el estilo se debilita.

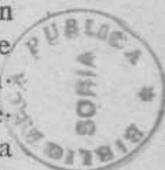
Las artes industriales.—La pasión del lujo se revela en el desarrollo de las artes industriales. La orfebrería es cultivada sobre todo; los autores describen á veces las ri-

(1) Traducida y anotada por Paul Durand y Didron, *Manuel d'icongraphie grecque et latine*, 1845.

cas piezas que eran ejecutadas, ya para las iglesias, ya para los Emperadores y los particulares ricos. La industria de los tejidos de seda brochados y decorados de figuras estaba muy floreciente: así, sobre una dalmática imperial conservada en San Pedro de Roma, y que puede datar del siglo x ó del xi, se desarrollan grandes composiciones.

La influencia bizantina en Occidente. — El arte bizantino ha ejercido en todas partes una influencia poderosa. Entre el Occidente y el Imperio griego, las relaciones políticas y comerciales eran frecuentes: de aquí procedieron las relaciones artísticas. En Italia, aunque se deje á un lado Ravena, de que ya se ha hablado, la dominación de los Emperadores de Constantinopla se mantuvo largo tiempo en el Sur, y la civilización bizantina fué allí tan floreciente, que los Príncipes normandos, cuando hicieron la conquista de estos países en el siglo xi, no se ocuparon desde luego en destruirla. En Sicilia, los bizantinos, por el siglo xii, decoran con mosaicos la capilla Palatina de Palermo, Santa María del Almirante, etc., y los artistas indígenas que trabajan con ellos son sus discípulos y sus imitadores. Cerca de Nápoles, en el Monte Casino, el abad Didier, hacia la mitad del siglo xi, hizo venir de Constantinopla mosaístas y escultores. En fin, Venecia es una ciudad bizantina. San Marcos, comenzado en el siglo x, es una iglesia griega por la construcción y por la decoración.

En Francia, la influencia bizantina no se ejerció nunca de una manera tan sensible y tan duradera como en ciertas regiones de Italia. Sin embargo, los marfiles y los tejidos de Constantinopla fueron muy estimados. La arquitectura romana presenta con la arquitectura de Siria analogías que no son sin duda fortuñas, y el sistema de cúpulas bizantinas se propaga por una gran parte de Francia (Perigord, Adgoumois, Saintongé, etc.): Saint-Front de Périgueux es el tipo más acabado en este género. En el arte gótico, ciertamente, esta influencia desaparece enteramente. En Alemania, en 972, la Princesa griega Theo-



phano, casada con el hijo de Othón I, había traído consigo, según se dice, artistas bizantinos, por lo que, durante algún tiempo hállanse aquí y allá en las obras germánicas las huellas del estilo extranjero; pero, á partir del siglo XIII, aparecen borradas.

La influencia bizantina en Oriente.—En Oriente la acción del arte bizantino se manifiesta por todas partes donde penetró el cristianismo griego. Esto aconteció en Rusia desde el siglo X; los griegos construyen, decoran con mosaicos las iglesias de Novgorod, y sobre todo de Kief, que Yaroslaf (1016-1054) quería hacer la rival de Constantinopla por el esplendor de sus monumentos. Sin embargo, el arte ruso no fué nunca una estricta reproducción de los modelos bizantinos. Así para la arquitectura como para la decoración los modificó, tomando de Persia. También se vuelven hacia el Occidente. En la pintura, la escultura, la ornamentación, se encuentran las mismas mezclas, por más que en general la iconografía sagrada permanece fiel á las tradiciones bizantinas. Más al Sur, la Georgia y la Armenia, desde el siglo VII hasta la llegada de los turcos al fin del siglo XI, aceptan también, aunque modificándolas bastante libremente, las enseñanzas griegas; sobre todo en las catedrales de Kutais y de Ani (siglo XI) es donde esta medio independencia se manifiesta más claramente.

CAPÍTULO III

EL ARTE ÁRABE Y LAS ARTES DEL EXTREMO ORIENTE (1)

Orígenes del arte árabe. Influencia bizantina y persica.—Del arte bizantino al arte árabe la transición es natural, porque existen entre ellos relaciones evidentes.

(1) Para el arte árabe, véase: Coste: *Architecture arabe, ou monuments du Caire*, 1837; *Monuments modernes de la Perse*, 1867; Girault de Prangey: *Essai sur l'architecture des Arabes et de Maures en Espagne et en Sicile*, 1841; Prisse d'Avennes: *L'Art arabe d'après les monuments du Caire*, 1868-79; Bourgoïn: *Les Arts arabes*, 1863-73; Le Bou: *La Civilisation des Arabes*, 1884.

Cuando los árabes, por rápidas conquistas, extendieron su dominación desde España hasta India, y desarrollaron á la faz de la sociedad cristiana una vasta sociedad nueva, por todas partes en las grandes ciudades del Imperio, en Córdoba, en Kairouan, en Palermo, en Alejandría, en Bagdad, floreció una civilización brillante. El espíritu árabe en la Edad Media estaba lleno de vivacidad y de brillo, ávido de aprender y descubrir. Lejos de rechazar las civilizaciones extranjeras, trataba de conocerlas, recogiendo las tradiciones de la filosofía y de la ciencia griegas. Por otra parte, en el momento en que Mahoma dió al destino de los árabes una dirección nueva, su estado social no era tan primitivo como se creía. En el Yemen existían ciudades ricas y prósperas. Sin embargo, no parece que tuvieran todavía un Arte original, y sufrieron la influencia de los pueblos que habían vencido.

A los bizantinos y á los persas pidieron al principio artistas para construir y para decorar sus edificios. En Coufa, el califa Omar encargó á un arquitecto de Ecbatana, Ruzabeh, la construcción de la mezquita; y cuando Ziad, durante el califato de Moawia (661-680), quiso hacerla reconstruir, se dirigió también á los arquitectos sasánidas. Gran número de mezquitas de Siria fueron establecidas en las iglesias cristianas, y cuando se elevan edificios nuevos, Bizancio suministró artistas y modelos. El califa Walid, al principio del siglo VIII, hizo venir griegos de Constantinopla para trabajar en las mezquitas de Medina, de Jerusalén y de Damasco. En España, Abderrahmán hace lo mismo: el Emperador griego le envía materiales para la mezquita de Córdoba (siglo VIII), y bizantinos son los que ayudan á construir el palacio de Zahara (siglo X).

Caracteres de la arquitectura árabe.—Hállanse, pues, los elementos de la construcción bizantina y de la construcción sasánida en los monumentos árabes. De un extremo á otro del mundo musulmán se propagan la cúpula sobre un plano cuadrado, la columna coronada del capitel

cúbico, la arcada; en muchos lugares el plan mismo de la mezquita recuerda el de la iglesia griega. Pero sobre estos datos fundamentales la imaginación árabe borda mil motivos nuevos, que modifican su aspecto, ya que no su estructura. Ningún pueblo ha llevado más lejos el gusto por las ornamentaciones ricas y caprichosas, que se extienden por todas partes del edificio como una vegetación lujuriosa; ninguno ha tenido tanto horror á la regularidad de las líneas continuas, á la monotonía de las superficies planas; él rompe, recorta, riza y cala; un gusto finísimo dirige los caprichos de esta fantasía, que parece, á primera vista, libre de toda regla, y domina, sin embargo, el embrollo de los detalles y el entrecruzado de las líneas.

La arquitectura árabe no se contenta con la curva regular del arco, sino que la prolonga, dándole forma de arco de herradura, ó la rompe y la sustituye con un arco roto. ¿Han inventado los árabes el arco agudo, ó lo han tomado de los monumentos antiguos donde se encuentra? Sea lo que fuere, el arco no corresponde aquí, como en el arte occidental, á una revolución en la construcción misma; no es más que una forma decorativa. En el exterior la cúpula está más acentuada, terminando generalmente en punta. Sobre los muros, sobre los techos, se desarrollan los ornamentos sinuosos con tal profusión, que se les ha dado el nombre de *arabescos*; hasta las letras de las inscripciones monumentales, parecen más á motivos de decoración que á elementos de escritura.

La arquitectura árabe es conocida principalmente por las mezquitas. La mezquita comprende un vasto patio, de amplios pórticos, de ordinario plantado de árboles, y en medio del cual está colocada la fuente para las abluciones. A los lados del edificio se lanzan esbeltos minaretes con sus galerías circulares, desde donde el muezzín anuncia las horas de los rezos. En el interior no hay altar, pero sí el *mihrab*, cubierto por una bóveda y orientado hacia la Meca, delante del que rezan los musulmanes, y el *mimbar*

ó púlpito para predicar. Tal es el plano general, variable en algunas partes.

Principales monumentos. —En efecto, si la arquitectura árabe ofrece universalmente ciertos rasgos que la dan á conocer inmediatamente, reviste, con todo, formas diversas, según las regiones y las épocas. En Egipto, en el Cairo, su desarrollo se revela en una serie de mezquitas que se suceden de siglo en siglo: mezquitas de Amru (siglo VII), de Tulún (siglo IX), de El-Azhar (siglo X), de Barkuk (siglo XII), de Hassán (siglo XIV), de Muayad, de Kait Bey (siglo XV). En España se entrega á toda la audacia de sus fantasías; vésele en la mezquita de Córdoba (siglo VIII), tan transformada; en la torre de la Giralda de Sevilla (siglo XII), pero sobre todo en la Alhambra de Granada (siglos XIII-XIV), que parece obra de algún arquitecto de cuentos de hadas. En Sicilia, los monumentos de la dominación árabe son raros. En Siria, la mezquita de Omar, en el sitio en que estuvo el templo de Salomón, ha sido restaurada. A orillas del Tigris, en Bagdad, los hermosos monumentos que se habían multiplicado allí desde el siglo VIII hasta el siglo XIII, han desaparecido. En Persia, los que subsisten no son, en general, anteriores al siglo XV; se distinguen por sus rasgos particulares; los minaretes estrechos se parecen á las chimeneas de fábrica; un inmenso pórtico forma la entrada del edificio, la cúpula es de ordinario bulbosa, en forma de fruta. En la India, donde Delhi, sobre todo á partir del siglo XII, llegó á ser el centro de la civilización musulmana en este país, domina el estilo pérsico; los monumentos más bellos, elevados bajo la dominación de los Grandes Mogoles, el mausoleo de Akbar, el Tadj Mahal, el palacio Shah Jehan, datan de los siglos XVI y XVII.

En el NO. de Asia, los turcos seldjucidas, y después de ellos los turcos osmanlis, desde el siglo XI al XIV, construyeron en Iconia, en Cesárea, en Erzerum, en Nicea, en Brussa, muy hermosos edificios, en que se mezclan todos

los estilos inmediatos, bizantino, armenio, pérsico. Más tarde, cuando se establecieron en Constantinopla, Santa

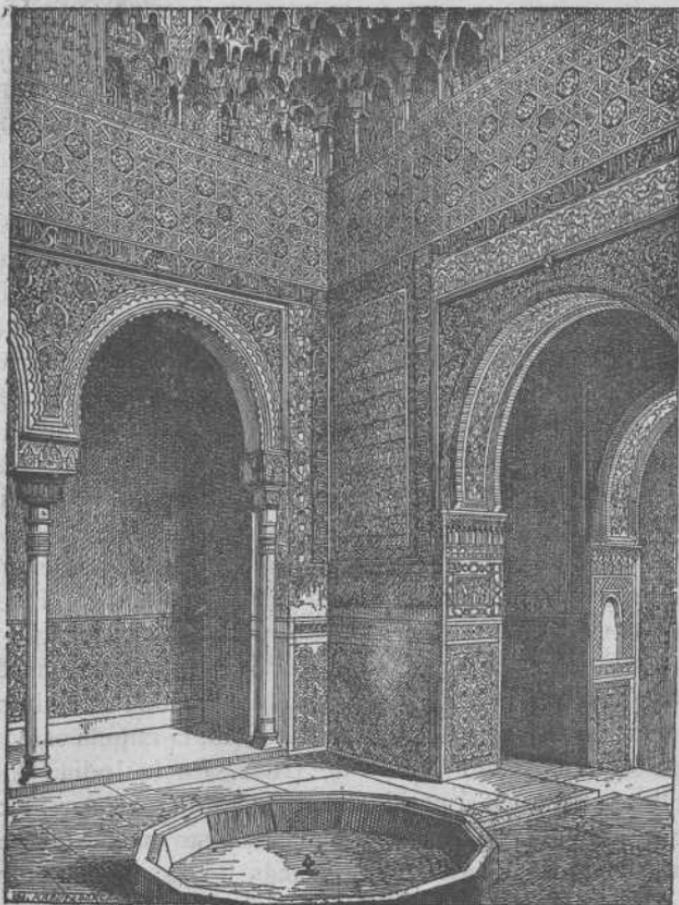


FIG. 36.—SALA DE LA ALHAMBRA. (Granada.)

Soffa llegó á ser para ellos un modelo que reprodujeron sin cesar. El arquitecto de Mohamed II, Christódulos, era, por otra parte, bizantino.

Las artes figuradas.—La pintura y la escultura no

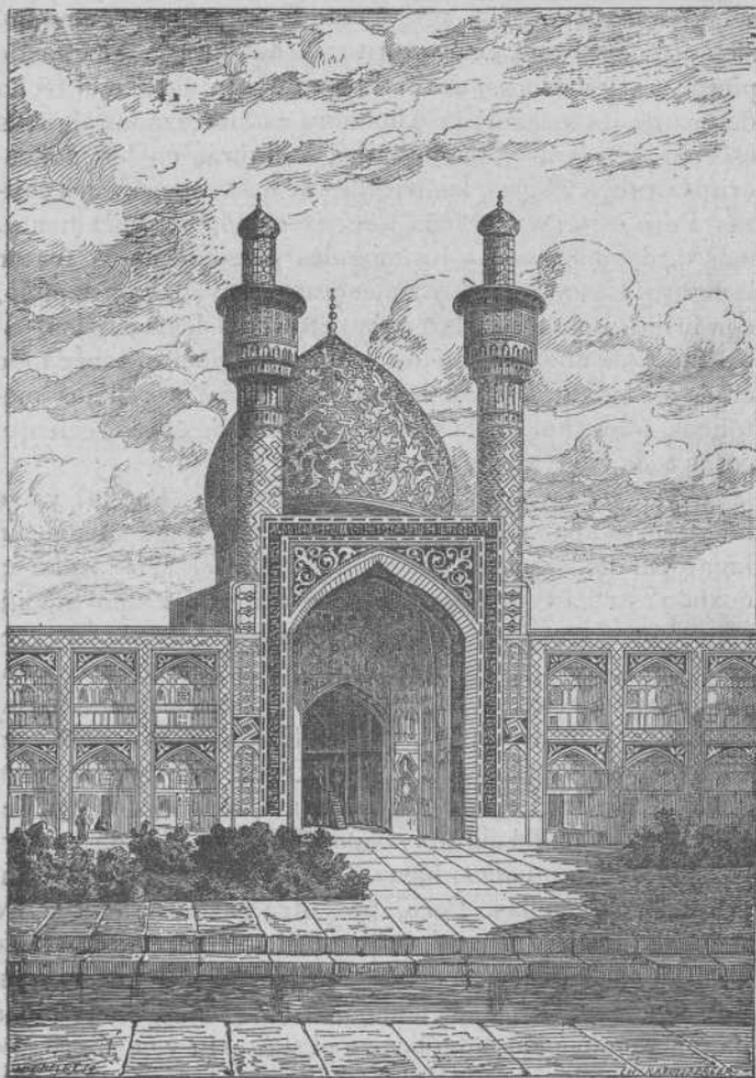


FIG. 37.—MEZQUITA DE ISPAHÁN, (Persia.)

tienen en el arte árabe sino un lugar muy retringido. Según los comentadores del Corán, la representación de los seres animados estaba prohibida. Esta prohibición no fué siempre observada. Los escritores hablan, en efecto, de pintores y escultores, de frescos y de estatuas; en el techo de una de las salas de la Alhambra están trazadas algunas escenas, y se encuentran dibujos de figuras en los manuscritos árabes y sobre las paredes de los vasos y de las cajitas. Pero esto no son más que excepciones; únicamente, más tarde, los persas y los mogoles persistieron en tratar la figura. Las artes industriales eran cultivadas, en cambio, con brillo. Basta señalar como ejemplos los azulejos esmaltados de que estaban decorados los edificios, sobre todo en Asia, las porcelanas hispano-moriscas de reflejos metálicos, ó los tapices, la mayoría de ellos de época reciente, cosas todas muy apreciadas aun hoy.

Caracteres y papel del arte pérsico (1).—Persia, ya se ha visto, ocupa en el arte oriental, en la Edad Media, un lugar particular. Contribuye á formar el arte árabe y, cuando éste ha crecido, no lo acepta á su vez sino modificándolo y marcándolo con sello personal. Situada entre el Asia Occidental y el extremo Oriente, es uno de esos puntos intermediarios en que se cruzan y se mezclan necesariamente los elementos más diversos. En todas las épocas está en relaciones con los pueblos del Oeste; al principio de la Edad Media, con el Imperio bizantino; más tarde, con Venecia. A partir del siglo *xvi* aparecen sobre las obras pérsicas motivos italianos; hasta del estilo Pompadour se encuentran las huellas. Pero, por otra parte, irradia sobre todo el extremo Oriente, India, China y Japón, donde se halla su estilo, sus ornamentos, las actitudes de sus figuras. La reunión de Persia, de una parte de la India y de la China bajo la dominación mogólica en el siglo *xiii* y en el *xiv*, dió más desarrollo á sus relaciones. Desgraciadamente, la his-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1878; tomo XVIII, pág. 1020 y siguientes; un artículo notable, aunque exagerado en algunos puntos.

toria del arte pérsico en la Edad Media, desde la caída de los sasánidas (siglo VIII) hasta una época reciente, es mal conocida; la mayoría de las obras que se poseen llegan poco más allá del siglo XV. Las más interesantes, dejando



FIG. 38.—MINIATURA PÉRSICA.

á un lado la arquitectura arábigo-persa, de que ya se ha hablado, son cobres cincelados, porcelanas, manuscritos con miniaturas. A pesar de cierta inhabilidad y de un dibujo ordinariamente incorrecto, las miniaturas pérsicas en-

cantan por su estilo fino é ingenuo, por la frescura y el brillo de su colorido.

La arquitectura india: orígenes religiosos y monumentos.—Cuando el arte arábigo-pérsico penetró en la India, ya allí existían hacía largo tiempo las artes indígenas. Las poblaciones arias, que en fecha remota se habían establecido, hubieron de adquirir desde temprano un grado de cultura bastante elevado. La religión ejercía sobre sus espíritus todo el poder de su influencia; á su antiguo culto védico habían sustituido el brahmanismo, que procedía de aquél, pero que más formalista y más estrecho, había traído la preponderancia de los sacerdotes y el riguroso aislamiento de las castas. Más tarde, el legendario Sakya-muni ó Buda (siglo VI á lo más antes de Jesucristo) reaccionó contra el espíritu brahmánico, y el budismo, á partir del siglo IV antes de Jesucristo, gracias á sus doctrinas más amplias y á la elevación de su moral, se extendió en la India y en las comarcas vecinas. Sin embargo, desde el siglo V después de Jesucristo decae en la India, propiamente dicha; á veces mézclanse los dos cultos.

El arte indio apenas nos es conocido por sus antiguos monumentos (1). Los que subsisten no datan á menudo más que de la Era cristiana. El budismo ofrece sus *Stupas*, *Topes* ó *Dagobas* destinados á las reliquias de Buda y de los santos búdicos: las más bellas son las pirámides por pisos, coronadas de terrazas, rodeadas de columnas aisladas. Los *Viharas*, conventos búdicos, y los *Chaitias*, templos que están inmediatos, son ordinariamente vastas salas abiertas en la roca y sostenidas por columnas. La decoración es muy rica, citanse los de Karli (IV ó V siglo después de Jesucristo) de la isla Salseta (las más antiguas datan del siglo V). A su vez el brahmanismo atacó las montañas, rompiéndolas á su antojo. Los santuarios de

(1) Para el arte indio, uno de los mejores trabajos auténticos se encuentra en Schanase, *obra citada*, tomo I, donde constan los resultados de los estudios de Fergusson, Cunningham, Lassen, etc.

Ellora y de Elefanta (probablemente de los siglos XI ó XII) ofrecen los más curiosos ejemplos de esta extraña arquitectura. El arte indio ha construido también *Pagodas* ó templos de varios recintos, como las de Chambron, Jaggernaut (siglo XII), Mahamalaipur (siglo XVII), Tiruvalur, etc.

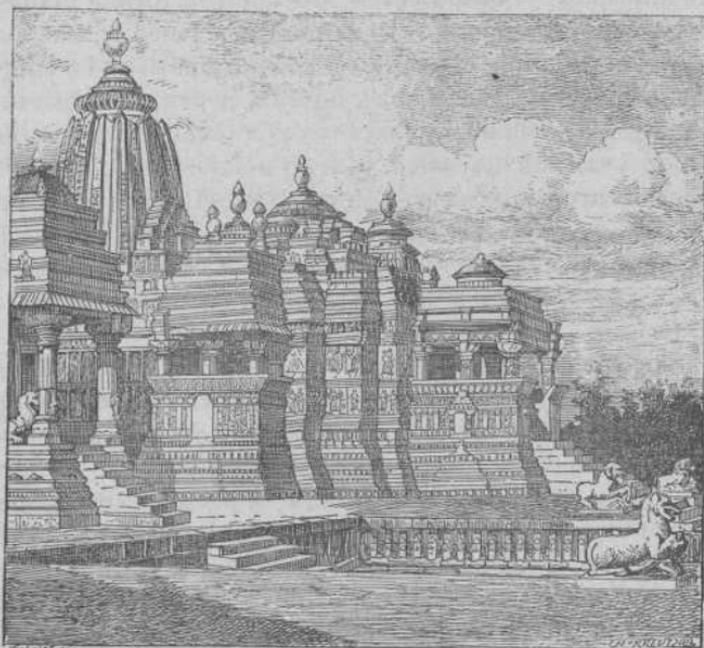


FIG. 39.—TEMPLO DE KAJRAHA (siglos VIII y IX).

Para la mayoría de los monumentos de la India es difícil fijar fechas ciertas. En sus obras dominan los mismos caracteres; las líneas se mezclan y se sobreponen, la ornamentación se extiende por todas partes; el sentimiento de la sencillez, de las reglas lógicas y claras, no se encuentra. La arquitectura, sin embargo, tenía sus principios escritos en largos tratados.

➤ *La escultura india.*—La escultura ha prodigado en estos monumentos las estatuas y los bajo relieves. Aquí es-

tán los Budas majestuosos y tranquilos, ensimismados en su sueño infinito y en la paz del Nirvana; allí se desarrollan las escenas de la mitología frondosa del Brahmanismo, las aventuras de Brahma, de Vischnú, de Siva y de sus compañeros, dioses de formas extrañas, de brazos y piernas múltiples, y que á veces asocian á la forma humana las de algunos animales. Poca inteligencia en la composición: á medida que el asunto es más dramático, la confusión es más grande. Muchas figuras tienen, no obstante, cierta gracia, aunque amanerada y contrahecha; el estilo, el modelado, las actitudes, todo es indolente y blando; las cabezas carecen de expresión personal. Las pinturas murales son bastante raras; por el contrario, la miniatura ha sido muy cultivada en los últimos siglos, si bien en esto los artistas de la India no han hecho más que imitar las obras pérsicas.

Caracteres generales del arte indio.—Por rico y brillante que sea el arte indio, fáltanle las cualidades que hacen á las obras fuertes y verdaderamente bellas. Por doquiera se muestra la misma intemperancia que en la literatura; la imaginación india ignora la medida; preséntase frecuentemente llena de un encanto extraño, desordenado y monstruoso; las figuras y los ornamentos se multiplican en sus edificios con la misma profusión que las comparaciones y las metáforas en sus poemas. Sin embargo, por particular que parezca el arte indio, siempre se descubre en él aquí y allá influencias orientales. Ciertos rasgos recuerdan Persia, Asiria y aun Egipto y Grecia. No hay que olvidar que después de las conquistas de Alejandro hubo dinastías griegas en la Bactriana, y que además el antiguo arte persa se formó imitando á los citados países.

Difusión del arte indio.—La religión brahmánica se extendió por las comarcas vecinas; por un lado, el budismo, casi desterrado de la India, conquistó la mayor parte del extremo Oriente. El arte indio siguió la suerte de sus dioses y sembró sus obras en todos los países limítrofes. Así

en la Indo-China como en Cambodge, dió nacimiento al arte khmer, que las recientes exploraciones francesas han dado á conocer (1). Los templos y los edificios de Angkor y de las ciudades de esta región, donde florece en toda su exuberante riqueza, debieron construirse probablemente desde el siglo VII al XIV de nuestra Era.

China.—China y Japón son, por excelencia, los países adoptivos del budismo; pero la historia del arte chino está todavía por hacer. Si se exceptúan los vasos de bronce, algunos de los cuales son anteriores á la Era cristiana, y ciertas piezas de porcelana con decoraciones (á partir del siglo XIV de nuestra Era), lo que conocemos parece en general bastante reciente (tres ó cuatro siglos) (2). No se deduce de esto que antes no existiese el arte chino, ni que no se puedan determinar más tarde algunos monumentos. Según documentos, parece que después de haber copiado exclusivamente al arte búdico, el arte chino tomó una forma original, sobre todo en pintura, desde una época bastante antigua. En el siglo X, el persa Macudi celebra ya á los pintores chinos. En el siglo XIV el viajero árabe Ibn-Batutah escribía: "Por lo que toca á la pintura, ninguna nación, cristiana ó no cristiana, puede rivalizar con los artistas chinos,."

Japón.—Gracias á recientes investigaciones, la historia del arte japonés es más clara (3). No todo, sin embargo, es conocido respecto á los destinos de este pueblo, cuyo origen étnico aún no se puede determinar. Cualquiera opinión que se adopte, parece que fué hacia el siglo VI después de Jesucristo cuando recibió de Corea el budismo, y al mismo tiempo el arte indio, con el cual se mezclaron posteriormente elementos chinos y persas. Pero esta raza

(1) Mouhot: *Tour du Monde*, 1863; Doudart de Lagrée: *Voyage d'exploration en Indo Chine*, 1873; Delaporte: *Voyage au Cambodge, l'Architecture khmer*, 1880; este último parece á veces dispuesto á exagerar la originalidad y la perfección del arte khmer.

(2) Jacquemart: *Histoire de la céramique*, 1873.

(3) Gonse: *L'Art japonais*; Quantin, 1883.

espiritual y viva transformó lo que le vino del exterior, y si el arte japonés está emparentado con las otras artes de Oriente, de ninguna ha sido esclavo.

La arquitectura, de la que el templo de Yeyas en Nikko (siglo xvii) es la obra maestra, recuerda la de la India, por lo frondoso de las líneas y lo abundante de los ornamentos; distínguese por las diferencias de materiales que traen la variedad de las formas; el constructor japonés emplea con preferencia la madera.

Desde el siglo vii se practicaba la escultura. El bronce es la materia por excelencia en que se ejercita el artista; varía sus coloraciones, lo ablanda y lo pliega á sus concepciones más diversas. Ya aquí se representan Budas impasibles, semejantes á los dioses de la India; ya allí, por el contrario, fermenta la vida, los guerreros blanden sus armas con feroces contorsiones, agárranse dragones á los costados de los vasos, los animales se agitan sorprendidos en el juego de sus movimientos, las flores se abren y se entrelazan, las líneas se rompen, ondulan con una variedad y ligereza que seducen la vista.

En pintura, las obras más numerosas son los *kakémonos*, ó rollos pintados, decoración móvil con que se adornan las paredes de los templos y de las casas. Poséese aún un *kakémono* de Kosé Kanaoka, pintor imperial del siglo ix, cuyo estilo recuerda completamente el de las miniaturas indo-persas; pero la historia de la pintura japonesa es conocida, sobre todo, á partir del fin del siglo xv. Desde tal época hasta la mitad del siglo xviii se presentan dos escuelas: la de Tosa y la de Kano; la primera es la escuela indígena, que existía desde el siglo xi, fiel á las tradiciones, rebelde á influencias extranjeras; la segunda, por el contrario, tiene su punto de partida en el renacimiento de la influencia china; pero bien pronto toma también un carácter personal. Los artistas de Tosa cultivan el gran arte, tratan los asuntos históricos y religiosos, trabajan para la aristocracia, tienen un estilo fino, aunque conven-

cional, y se aplican minuciosamente al detalle; los de Kano tienen aspiraciones menos elevadas, un estilo menos noble; procuran ante todo expresar la naturaleza y la vida, pero



FIG. 40.—BUDA JAPONÉS
(siglo XVIII).

simplificando las formas y traduciéndolas por algunos rasgos precisos y fácilmente trazados. Desde aquí hasta el siglo XVII, época de esplendor para todas las artes japonesas, surge una escuela popular, de la que Hokusai (1760-

1849) fué el mejor representante. Trabajó para el pueblo, y de la vida del pueblo fué de donde tomó especialmente sus asuntos. "No se enseña el Arte, decía á sus discípulos; no tenéis más que copiar la Naturaleza para ser artistas., Nadie se ha mostrado más enamorado de la nitidez y de la vida del dibujo. Llamábase "viejo loco por el dibujo,, y á los setenta y cinco años escribía: "Desde la edad de seis

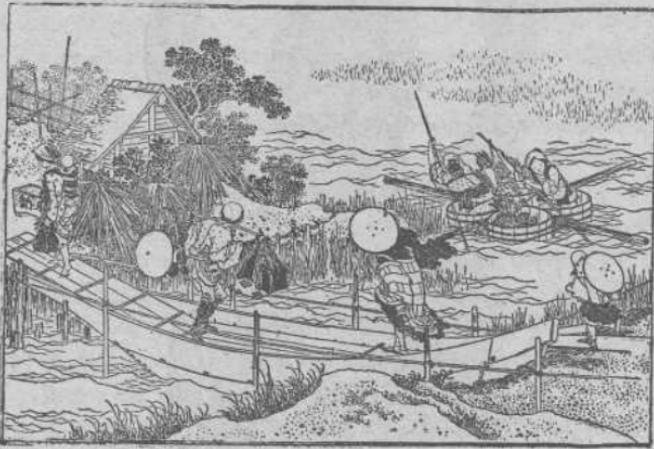


FIG. 41. — PAISAJE (por Hokusai.)

años tenía la manía de dibujar la forma de los objetos. Pero estoy descontento de todo lo que he dibujado antes de la edad de setenta años. A los setenta y tres fué cuando aprendía próximamente la forma y la naturaleza de los pájaros, de los peces, de las plantas, etc. A los ciento, habré llegado decididamente á un estado superior, y á los ciento diez, ya un punto, ya una línea, todo lo que salga de mis manos estará vivo., Por millares ha dado á los grabadores, á los cinceladores y á los pintores sobre laca los dibujos que les servían de modelos, y doquiera juguetea una fantasía inagotable, una verbosidad siempre rica en observaciones justas y en efectos imprevistos.

En todas sus obras el arte japonés se desvía de nuestras concepciones. Aun la escuela de Tosa no tiene las ambiciones de nuestras escuelas occidentales. La mayoría de las pinturas japonesas son, además de los *kakémonos*, pantallas, álbums, y el artista parece que trata más bien de entretener la vista que de cautivar el espíritu. En la composición, lejos de perseguir la simetría, húyela como contraria á la expresión de la libre Naturaleza. Frecuentemente no son sino ligeros bocetos, si bien de un dibujo preciso y animado, de un colorido fresco y fino. Estos mismos rasgos se encuentran en las producciones de las artes industriales: tejidos, cerámica, armas, etc.; los caprichos de la imaginación se mezclan á la observación penetrante de la Naturaleza, y el motivo más sencillo, una flor, un pájaro, resulta de este modo una obra maestra.



FIG. 42.—MARFIL JAPONÉS.

CAPÍTULO IV (1)

EL ARTE ROMÁNICO

Influencia de los establecimientos germánicos sobre el Arte.—En Occidente, durante muchos siglos, el estado de la sociedad no fué muy favorable al desarrollo de las

(1) Para este capítulo y el siguiente véase, sobre todo; Viollet le Duc: *Dictionnaire de l'architecture française du XI au XVI siècle*, y el *Dictionnaire du mobilier français*, que constituyen una verdadera enciclopedia, admirablemente ilustrada, del arte francés en la Edad Media, y sus

artes: á la administración romana sucedieron reinados bárbaros, y estas grandes transformaciones políticas no se realizaron ciertamente sin tumultos. Y no es que los germanos trataran de destruir brutalmente la civilización antigua: admiraron aquel pasado de que habíanse constituido herederos y cuya influencia experimentaban; pero sus instituciones más rudimentarias, sus pasiones groseras, se prestaban mal á la práctica de la cultura romana.

Los germanos no tenían ninguna idea de las artes que se habían desarrollado en el Imperio. Al otro lado del Rhin habitaban en cabañas construídas con madera, ramajes y tierra; no erigían edificios públicos; todo su lujo se aplicaba á sus armas y alhajas, de un estilo primitivo. A su entrada en el Imperio saquearon cierto número de ciudades; pero entre sus jefes, muchos, admirados del lujo artístico que por todas partes se ofrecía á sus ojos, se esforzaron en copiar la civilización romana. Sus Reyes vestíanse á veces como Emperadores ó Cónsules; hubo algunos que, como Chilperico en Galia, trataron, aunque sin destreza, de hacer versos latinos ó construir circos; en Italia, Teodorico tomó bajo su protección los monumentos romanos y ordenó que fuesen restaurados.

Además, convertidos al cristianismo, sufrieron su influencia. Su fe no era siempre muy esclarecida, y, al penetrar en la Iglesia, introdujeron elementos bárbaros que la turbaron y alteraron; pero, en cambio, construían y enriquecían muchas basílicas. En la Galia merovingia, la de San Martín de Tours era particularmente célebre. El pla-

obras populares, *Histoire d'une Cathédrale et d'un Hotel de Ville, Histoire d'un Chateau*, etc.: Quicherat, cuyos importantísimos estudios están reunidos bajo el título de *Mélanges d'archéologie du moyen age*, 1886, por M. de Lasteyrie. Uno de los mejores trabajos sobre el Arte en la Edad Media es el de Schnaase, *Geschichte der bildendeh künste*, tomo III, y siguientes. M. Darcel: *Gazette des Beaux-Arts*, 1873; *Le Mouvement archéologique relatif au moyen age*, ha dado una bibliografía general, adonde remitimos al lector. En este capítulo y en el siguiente trátase casi exclusivamente del arte francés.

no de estos santuarios reproducía el de las basílicas anteriores; mas los arquitectos eran cada vez más ignorantes y torpes. Al lado de los monumentos antiguos, tan sólidos, se elevaban edificios mal contruídos, predestinados á una ruína próxima, que no eran sino los retoños endebles del arte romano, otras veces tan vigoroso. En pintura, en escultura, sobre todo, la decadencia fué todavía más rápida. La orfebrería, gracias al valor intrínseco de las materias que emplea, alcanzó mucho honor entre los Francos. En el siglo xvii descubriéronse en Tournai, en la tumba del Rey Childerico, muerto en 481, alhajas, armas ricamente decoradas; muchos de estos objetos parecen, es verdad, de origen bizantino. El Rey Chilperico mostraba al Obispo Gregorio de Tours grandes piezas de orfebrería, diciéndole que las había mandado hacer "para honrar y ennoblecer la nación de los Francos.". En el siglo vii, San Eloy era un platero célebre; gracias á su talento, conquistó el favor real y llegó á ser un gran personaje. Cerca de Limoges, en Salignac, fundó un convento, cuyos monjes se consagraban á la práctica de las artes.

Papel artístico de Carlomagno.—A fines del siglo viii y en los comienzos del ix, cuando Carlomagno trató de reconstruir un inmenso Imperio, quiso también levantar las artes de la postración en que habían caído. Buscó artistas en el extranjero; hizolos venir, según uno de sus biógrafos, de los países más allá del mar. Se ha exagerado, sin embargo, sobre lo que tomara de Bizancio. Emprendiéronse grandes construcciones en Aix-la-Chapelle, residencia ordinaria del Emperador, que los contemporáneos llamaban "la nueva Roma.". La catedral de Aix-la-Chapelle subsiste aún, si bien modificada y restaurada; no es una basílica latina, sino un edificio circular que recuerda los de Italia y del Oriente. Al mismo tiempo elevábanse palacios; en el de Ingelheim, la decoración atestiguaba el poderío de los soberanos antiguos: habían representado á Nino, las grandes hazañas de Ciro, las crueldades de Falaris, las con-

quistas de Alejandro, de Aníbal, y episodios de la vida de Constantino, de Teodosio. No podemos apreciar hoy la pintura carlovingia en los siglos VIII y IX más que por los manuscritos con miniaturas; algunos, es cierto, tienen gran importancia, como el evangelario de Carlomagno, ejecutado por el pintor Gondescalc, la *Biblia* ofrecida á Carlos el Calvo por los monjes de San Martín de Tours, el sacramentario de Drogon, etc. En las provincias, los Obispos eran invitados á que imitasen al Emperador, reparando las antiguas iglesias y construyendo otras nuevas. Hay que desconfiar, sin embargo, de los edificios que se atribuyen á esta época; citaremos solamente la pequeña iglesia de Germigny-les-Près (Loiret) que mandó erigir Teodulfo, Obispo de Orleans, y que ha sido recientemente restaurada.

El Arte y los monasterios.—Sin embargo, los esfuerzos intentados por Carlomagno para provocar un renacimiento, apenas tuvieron éxito. No bien murió, cuando se vió desmoronarse su obra política: las luchas de sus sucesores, el establecimiento del régimen feudal, las invasiones normandas, sembraron por todas partes la desolación y la ruína. Días aciagos para las artes fueron aquéllos, á pesar de que algunos de los débiles herederos de Carlomagno tuvieran el deseo de protegerlas. La religión les ofreció asilos. Hacía muchos siglos que los monasterios se multiplicaban en la Galia; allí, á la sombra de la Iglesia, pudieron subsistir y desenvolverse escuelas artísticas. Si desde luego no atraen la curiosidad por creaciones originales, al menos conservaron en parte lo que el pasado les había transmitido, y ya con esto prepararon el porvenir. Carlomagno mismo había contribuído mucho á aumentar el poder y la influencia de los grandes monasterios. Tales fueron los de Saint-Riquier en Picardía, de Fontenelle en Normandía, de Fulda, de Saint-Gall en Alemania, etc. Para darse cuenta de su extensión, puede consultarse el plano del de Saint-Gall, construído en el siglo IX, y que

existe todavía (1). Las construcciones forman como una pequeña ciudad, que, con sus talleres de todo género, se bastase á sí misma; los servicios están distribuidos con una precisión admirable. Las crónicas de estos conventos hablan de arquitectos, de pintores, de orfebros, moradores en ellos y pertenecientes al orden monástico. Algunos tenían los más variados talentos: así Tutilo, monje de Saint-Gall en el siglo IX, según el cronista, era elocuente, poseía una hermosa voz, cincelaba y pintaba con elegancia, era músico, se ocupaba en orfebrería y en construcción, y hacía versos.

Influencia de las invasiones normandas. — Puede creerse, sin embargo, que las invasiones de los sarracenos, de los húngaros, y sobre todo de los normandos, destruirían las artes, hasta en estos retiros. Estos recién nacidos de la barbarie, aún paganos, no tenían por qué respetar los edificios religiosos. Por el contrario, las iglesias, los monasterios solicitaban su codicia: allí se conservaban valiosas piezas de orfebrería, los ricos tesoros que los monjes apenas podían defender. Cuando los normandos devastaban una iglesia, hacían dentro una hoguera, cuyas llamas, elevándose, incendiaban el techo; después sólo quedaban muros ennegrecidos. “En esta época, dice un autor del tiempo, todas las iglesias de los galos fueron profanadas y quemadas, excepto las que subsistieron en algunas ciudades y puntos fortificados.” Pero sucedió que el bien salió del exceso mismo del mal, y que cuando las reconstruyeron trataron de enmendar lo que había de defectuoso en los antiguos edificios.

Principios de un renacimiento en el siglo XI.—Aquí y allá, en el siglo X, nótanse ya tendencias hacia un progreso cuyos caracteres se definirán más adelante; pero aún los tiempos no eran afortunados, y el siglo X fué uno de los más sombríos de la Edad Media. Si se ha de creer

(1) Véase Lenoir: *Architcture monastique*, 1852-56.



á algunos autores, el mundo occidental, desesperado, debió estar convencido de su fin próximo; se ha exagerado, con todo, la influencia de las creencias relativas al año 1000 (1). En todo caso, en el siglo xi parece circular una vida nueva. En todas partes se verifican grandes asambleas, donde los Obispos y los Abades predicán la paz, la tregua divina. Mejórase el estado social, ábrense el alma á las grandes esperanzas, comienza otra Edad Media: antes de finalizar el siglo, los trovadores cantan la canción Roland, toman los cruzados el camino de Jerusalén, el movimiento de las comunidades estalla aquí y allá, y en medio de este despertamiento general, se elevan las artes. "Alrededor del año 1003, dice el cronista Raul Glaber, en todo el universo, pero especialmente en Italia y en la Galla, se dedicaron á construir iglesias, aunque la mayoría de las veces no era necesario; entre las poblaciones cristianas hubo rivalidad sobre cuál tendría más bellos edificios. Dijérase que el mundo, sacudiendo sus vetustos andrajos, quería revestirse con la túnica blanca de las iglesias. Los fieles reedificaban, mejorándolos, no sólo las basílicas episcopales y monasterios, sino hasta los oratorios."

Las escuelas monásticas; Orden de Cluny.—Las artes renacen primeramente bajo la influencia monástica. Una Orden religiosa, entre todas, las cultiva y las propaga, la de Cluny, fundada en el siglo x, y que en el siglo xi multiplica sus monasterios por toda Europa. Los Abades de Cluny son verdaderos soberanos, consejeros de los Papas y los Reyes, y su abadía es la más vasta de la cristiandad. La iglesia de Cluny, reconstruída desde fines del siglo xi hasta los comienzos del siglo xiii, tenía 171 metros de largo; la moderna de San Pedro de Roma no tiene sino 12 metros más. Los monjes del Cister, que predicaron contra el lujo de las iglesias de Cluny, no dejan de ser, sin embar-

(1) Véase Roy, en su obra *L'An 1.000*: 1885.

go, excelentes arquitectos. Los artistas citados por los contemporáneos eran, en gran parte, clérigos ó monjes: fuéronlo Gauzon y Hézélón, quienes, en el siglo XI, suministraron los planos de la nueva abadía de Cluny; Jean, arquitecto de la nave de la catedral de Mans; Raimundo Gayrard, á quien se atribuye el coro de Saint-Sernin de Tolosa, etc. Habíalos también que componían manuales técnicos para uso de los artistas, como el monje Teófilo, que vivió probablemente en el siglo XI y en Alemania. Su *Schedula diuersarum artium* (1) trata de los procedimientos de la pintura, de los vidrios, del trabajo de los metales y de la orfebrería. Ciertos monasterios eran verdaderas Escuelas de Bellas Artes. Así, en 1094, Bernardo, ex Abad de Quincy, fundó cerca de Chartres un monasterio de San Salvador, donde reunió escultores, orfebristas y pintores.

Las nuevas iglesias: empleo de la bóveda.—Se ha de buscar, desde luego, en la arquitectura la originalidad del arte nuevo. Desde el siglo IV, la basílica cristiana viene experimentando en Occidente grandes modificaciones: dos brazos transversales (*transepto*) se han desarrollado en la intersección del coro y de las naves y les han dado la forma de una cruz; bajo el santuario se ha abierto la *cripta*, verdadera iglesia subterránea; en fin, sobre el edificio se han erguido los *campanarios*, que, á pesar de su nombre moderno, no fueron destinados primitivamente á las campanas; llamábaseles entonces torres, y durante las invasiones normandas sirvieron para el acecho y la defensa. Estos diversos cambios ampliáronse en la época merovingia y carlovingia. Entretanto, para cubrir las basílicas habíase conservado el antiguo sistema de los techos de madera, tan expuestos á incendios; las invasiones normandas demostraron mejor que nada los defectos; en el siglo XI empleóse casi en todas partes la bóveda, y éste es el punto

(1) Existe una traducción francesa, publicada en 1843 por el Conde de Escalopier.

de partida de todas las transformaciones arquitectónicas, así del estilo gótico como del estilo románico.

Fácil es de comprenderlo. Antes, los muros laterales y los soportes no necesitaban tener mucho espesor, pudiéndose, al mismo tiempo, dar amplitud grande á la nave central; el techo no era muy pesado; la gravitación sobre los muros era escasa. Si sobre estos muros, construídos para aquel efecto, se establecía una sólida bóveda, hubieran cedido y desviado: efectivamente, en este sistema el empuje se ejerce oblicuamente y con vigor sobre los muros; si no tienen los riñones robustos, serán incapaces de resistir. Precisa, pues, aumentar su espesor, restringir las dimensiones de las ventanas en ellos abiertas. Además, mientras más ancha es la bóveda, el empuje es más enérgico: procédese, en consecuencia, á disminuir la anchura de las naves. De repente, toda la construcción se transforma, y con la construcción, la fisonomía del edificio.

Hay varias especies de bóvedas; entre otras, la bóveda de cuna, que es más fácil de construir, pero más pesada, porque el empuje se ejerce por todas partes fuertemente; la bóveda por aristas, que es más difícil de construir, pero más ligera, porque el empuje se dirige sobre las aristas (1). Los romanos las conocieron; los arquitectos románicos desarrollaron su uso, y ésta fué su grande originalidad (2). Para sostener sus bóvedas en el interior, agrandaron el volumen de los soportes, pilares ó columnas; en el exterior, en los puntos en que el empuje se ejercía con mayor violencia sobre los muros, aumentaron la resistencia por los contrafuertes; es decir, por pilares adosados al muro. En fin, imaginaron la ventana de *ojiva*, de que hablaremos más adelante. Para llegar á estas combinaciones, hubo un

(1) Para comprender bien la construcción de las bóvedas, sería indispensable leer en Viollet-le-Duc los artículos *Construction, Vouté*, donde se encontrarán detalles y dibujos que es imposible dar aquí.

(2) En las iglesias anteriores, la bóveda no fué empleada más que para las criptas ó para las iglesias muy pequeñas. De aquí se pasó á las bóvedas de las naves laterales, luego, á la de la nave central.

período de tentativas; pero al fin del siglo XI las formas esenciales de la construcción románica estaban ya determinadas.

De la influencia oriental en arquitectura.—Si los arquitectos de esta época se han inspirado en las tradiciones romanas, ¿no han tomado otras inspiraciones del extranjero? Se ha admitido frecuentemente que las Cruzadas ejercieron sobre el arte occidental una gran influencia. “Á partir del siglo XI, el reinado del gusto oriental ya no es local y accidental, sino universal. No obstante, en cada comarca, en cada pueblo donde fué acogido, se modificó más ó menos,” (1). Según Viollet le-Duc, ya antes de las Cruzadas habíase inspirado en Francia en las formas de la arquitectura cristiana de la Siria. Piénsese lo que se quiera, en el siglo XI la influencia oriental en determinados lugares es incontestable. Un Obispo de Elne (Rousillon), peregrinando á Jerusalén, copió el plano de la iglesia del Santo Sepulcro, á fin de imitarlo en su catedral. La iglesia del Santo Sepulcro fué, por lo demás, un modelo, que en diversos puntos se reprodujo más ó menos exactamente. En el Perigord y los países vecinos se encuentra toda una serie de iglesias con cúpulas; el tipo más célebre es Saint-Front de Perigueux, cuya fecha é historia han sido objeto de tantas discusiones (2). En otros países la ornamentación, más que la construcción, lleva el sello del gusto oriental. En cuanto al sistema de las bóvedas románicas, nada prueba aún que haya tenido un origen oriental.

Diversidad de las escuelas arquitectónicas.—Por otra parte, no existe ninguna uniformidad rigurosa en las producciones de la arquitectura románica. Si el empleo de la bóveda es general, el aspecto de los edificios varía según las regiones. La Iglesia no intervenía en nada para imponer universalmente un mismo tipo; la diversidad de los

(1) Vitet: *Essais sur l'histoire de l'Art*, II, 334.

(2) Véase, especialmente, F. de Verneilh: *L'Architecture byzantine en France*, y Vitet: *Essais*, tomo II.

materiales empleados, el gusto local, otras muchas circunstancias difíciles de definir, determinaban las diferencias de formas. En Francia, los arqueólogos habían distinguido, con una precisión más ó menos grande, varias escuelas. La escuela provenzal, cuyas obras más bellas son las portadas de Saint-Gilles y de Saint-Trophyme de Arlés, permanece, en general, más fiel que otra alguna á las tradiciones galo-romanas (1), y emplea con preferencia la bóveda de cuna. La escuela de Tolosa (Saint-Sernin, en Tolosa) se une á ella por ciertos detalles. La de Auvernia (Nuestra Señora del Puerto, en Clermont), es una de las más brillantes; multiplica las capillas, prefiere los campanarios octogonales y, en el aparato mismo, busca la variedad por el empleo de materiales de diversos colores, que forman como una marquetería. La escuela borgoñesa, con Cluny por centro, se distingue por su actividad, por su audacia en libertarse de las tradiciones; á defecto de la gran iglesia de Cluny, cuyas vastas proporciones se han indicado más arriba, pueden citarse como tipos la catedral de Autun y la iglesia de Vezelay. Al Noroeste, la escuela normanda (San Sebastián, la Santa Trinidad, en Caen), sobresale por sus coordinaciones claras y regulares; pero la ornamentación es menos rica que en otros lados. Estas indicaciones son harto superficiales; sería preciso multiplicar las divisiones y subdivisiones, citar mayor número de monumentos; sin embargo, basta lo indicado para que se comprenda la variedad de la arquitectura románica (2).

La arquitectura románica fuera de Francia.—No se desarrolla solamente en Francia, sino en todas las partes del mundo cristiano. Los normandos la introducen en In-

(1) Véase, sobre todo, Revoil: *L'Architecture romane dans le Midi de la France*, 673.

(2) Puede verse en Quicherat una clasificación de las iglesias románicas más sabias, pero que no ha sido posible dar aquí. *Revue archéologique*, primera serie, tomo IX, y *Mélanges*, páginas 39 y siguientes, p. 484.

glaterra; hacen venir de su patria arquitectos y obreros, y las iglesias de Winchester, Petersborough, Norwich, etc.,

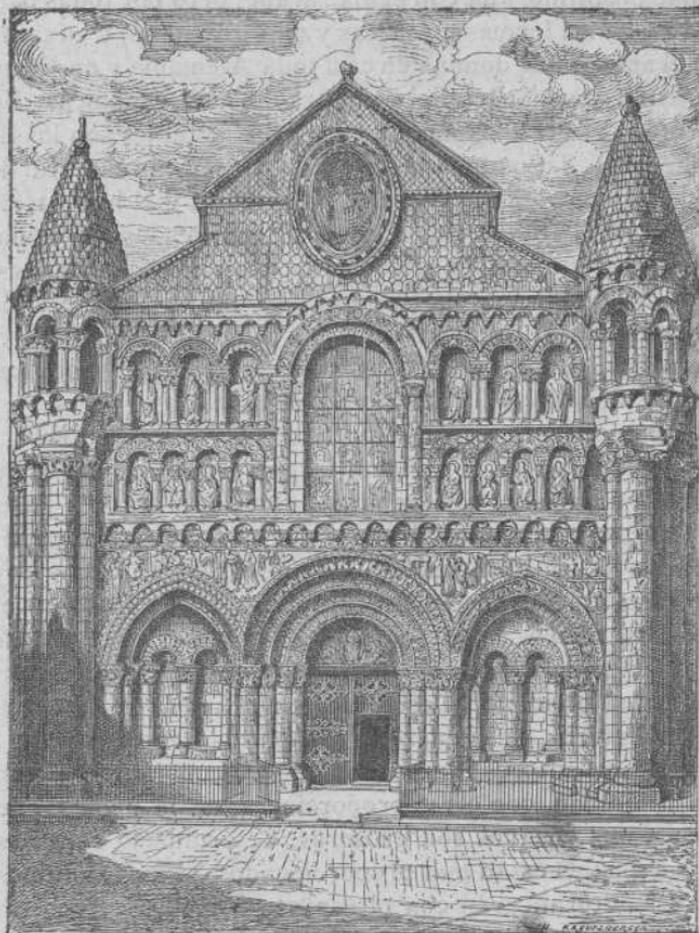


FIG. 43.—NUESTRA SEÑORA LA GRANDE, EN POITIERS. (Siglo .xii.)

son, en todos conceptos, semejantes á las del continente. En Alemania el arte románico tiene una fisonomía más original; en la región del Rhin. especialmente, las catedrales de

Maguncia, de Spira, de Worms, varias iglesias de Colonia ofrecen hermosos ejemplos. En Italia se combina, aquí con el arte bizantino, allá con el arte árabe; pero por todas partes reviste las formas más ricas y más graciosas; y en tanto que el arte gótico domina en casi toda Alemania y en Francia, Italia permanece fiel á las tradiciones románicas. En los siglos XI y XII los monumentos más notables son los de Lombardía, Toscana y de los países vecinos, la catedral de Módena, San Zeno de Verona, la catedral y el bautisterio de Pisa, San Miniato, en Florencia; después los de Sicilia, que se elevan bajo la protección de los Reyes normandos, la capilla Palatina y la catedral de Palermo, la iglesia de Monreale. En la Italia del centro, y sobre todo en Roma, el tipo de las antiguas basílicas domina aún, aunque modificado de ordinario con la adición de campanarios.

Renacimiento de la escultura.—Con la arquitectura renace la escultura (1). Hacia largos siglos que su situación era miserable. Sin embargo, el espíritu francés parece tener naturalmente el gusto por la escultura; á partir del siglo XI, en presencia de los nuevos edificios que hay que decorar, los talleres se multiplican, animados por una actividad nueva. Ya se consultan las viejas obras romanas, ya se vuelven los ojos hacia el Oriente. El arte bizantino había olvidado la escultura en grande, pero ofrecía sus miniaturas, sus marfiles, sus piezas de orfebrería; á veces los escultores tomaban las figuras que allí se veían, y las imitaban, con otras proporciones, en la piedra. Todavía estos ensayos son groseros, de ordinario ridículos; los personajes están mal proporcionados, torpes ó rígidos; pero se naturalizarán con el espíritu francés, y en breve se tendrá la escultura más sincera y, al mismo tiempo, más elegante de la Edad Media.

(1) Se hallará una selección de hermosos monumentos de escultura en De Baudot: *La Sculpture française au moyen age et à la Renaissance*, 1878-84. El Museo de Escultura del Trocadero, formado con la ayuda de vaciados, da una idea precisa é interesante del desarrollo de la escultura francesa.

Ya al empezar el siglo XII varias escuelas tienen su fisonomía propia. Así en escultura como en arquitectura, la Provenza experimenta la influencia antigua; las figuras de la portada de Saint-Trophyme ofrecen á veces notables semejanzas con las de los sarcófagos del siglo V; en este país, sin duda, jamás se rompió la tradición. En Tolosa y en la región circundante, la imitación oriental es primero más sensible: en el claustro de Moissac (comienzo del siglo XII) ciertas figuras parecen venir de Bizancio; los rasgos, las actitudes, los pliegues de los paños lo atestiguan; pero rápidamente, desde la mitad del siglo XII, la escuela languedociana está llena de savia y de audacia, el aspecto de la vida le atrae y quiere reproducirlo; en la portada de Vézelay y en la de Autun, las figuras largas, trémulas, mal construídas, parecen casi grotescas, pero se siente que tienen, al menos, voluntad para removerse, y los tipos de las figuras denotan ya la observación de la naturaleza. En breve, la escuela de la isla de Francia y de la región vecina se colocará en primera fila; en la portada occidental de Chartres muestra notables cualidades de verdad y de finura.

Papel de la escultura en la decoración de las iglesias.
Los arquitectos ofrecían, por lo demás, un vasto campo á la actividad de los escultores. En el exterior, la portada se cargaba de figuras y de bajo relieves, agrupados con gran instinto en la decoración: además, al querer darnos cuenta del valor de las obras de este tiempo, no hay que apreciar más los trozos aislados que el conjunto que formaban. En el tímpano mismo de la puerta, el Juicio final y Cristo en el esplendor de su gloria, rodeado de los Apóstoles, son los asuntos preferidos. En el interior, la escultura histórica también tenía su sitio: aplicábase con frecuencia á la decoración de los capiteles. En Vézelay, toda una serie de capiteles representa escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, episodios de vidas de Santos, alegorías de vicios y virtudes, los trabajos del año.

Junto á la escultura histórica, la escultura ornamental tiene un papel más modesto: conténtase con buscar motivos, animales, flores, que siembra en molduras, capiteles, paredes, etc. También se desarrolló en los siglos XI y XII, bajo la influencia romana y oriental. Esta última, sobre todo, fué muy poderosa; muchas obras de este género que decoran nuestras iglesias podrían pasar por fragmentos arrancados á algún edificio de Oriente. Uno de los caracteres de la ornamentación bizantina consiste en que, cuando reproduce una planta ó un animal, no lo representa con sus formas reales, sino lo transforma hasta el punto de llegar á una combinación fantástica, en que de ordinario no se reconocen fácilmente las formas del original. Poco á poco, el espíritu más sano de los ornamentistas se purificó de estas concepciones, y desearon volver á la imitación de las formas naturales; pasó cierto tiempo antes de realizarse esta reforma; pero desde el siglo XII, en muchos lugares la escultura ornamental fué ya concebida con un espíritu casi opuesto á las ideas bizantinas. Este progreso es sensible en la flora; lo es menos en la fauna, porque estas formas extrañas responden á creencias y errores que registran los *Bestiarios*, donde están descritos todos los animales reales ó imaginarios. Entre estos últimos, muchos están tomados del Oriente, otros son nacidos de la fantasía de los artistas; véelos correr á lo largo de los frisos, retorcerse alrededor de los capiteles. A veces, la forma humana se combina con las formas animales: los sabios de la Edad Media habían tomado de los escritores antiguos, particularmente de Plinio, la descripción de razas imaginarias, cuyos tipos adoptaba el Arte: cuadrúpedos con cabeza de mujer, etc. A la escultura se une la orfebrería (1). Ciertos tesoros de iglesia eran de un maravilloso esplendor. Suger

(1) Para la orfebrería y las otras artes industriales, véase sobre todo Labarte: *Histoire des arts industriels au moyen age et à la Renaissance*, 1864-66.—El Museo de Cluny (en París) ofrece en esta materia magníficas colecciones.—Du Sommerard: *Catalogue du Musée de Cluny*, 1881.

ha descrito largamente las obras con que enriqueció su abadía de Saint-Denis: marcos, cruces, relicarios cubiertos de esmaltes.

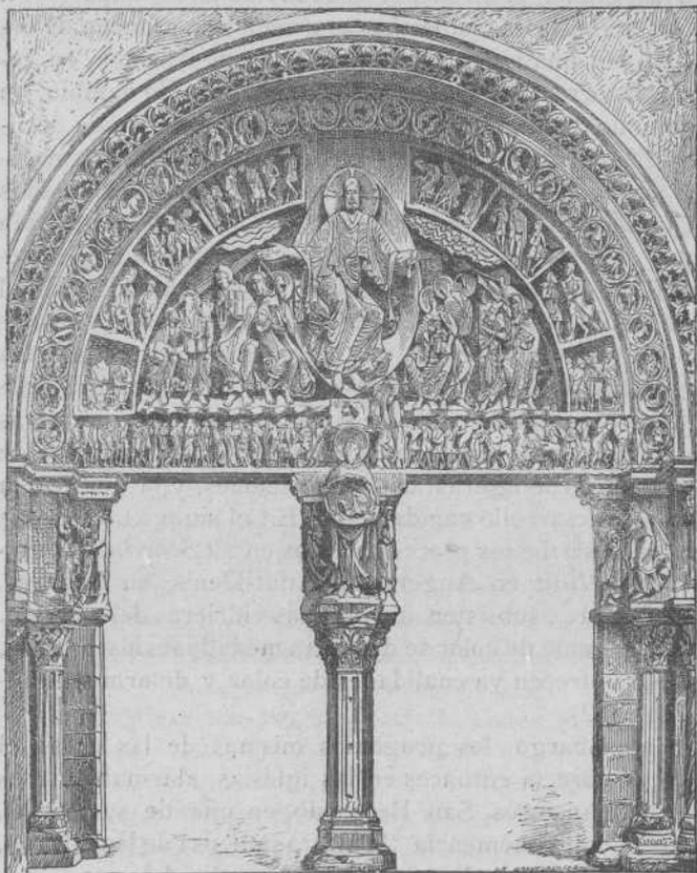


FIG. 44.—PORTADA DE VEZELAY. (Comienzo del siglo XII.)

La pintura: frescos, miniaturas, pintura sobre vidrio.—De todas las artes, es la pintura, en la época románica, la más pobremente representada en Francia. Pocas

iglesias han conservado el conjunto de su decoración pintada: Saint-Savin, cerca de Poitiers; es en este punto una excepción (1). Algunas de sus composiciones no carecen de vida, si bien la ejecución es todavía harto imperfecta. En los manuscritos, si las letras ornadas se reducen de ordinario por una ingeniosa fantasía, las figuras son, en general, incorrectas, y están mal agrupadas. En cambio, en el dominio de la pintura, había nacido un sistema de decoración que en breve iba á crear verdaderas obras maestras. Se conocían desde larga fecha los vidrios coloreados para aplicarlos al cierre de las ventanas; pero no se sabía pintar sobre vidrio con colores, que la fusión fijaba en seguida definitivamente sobre el fondo, vitrificándolos. En el siglo X solamente se ve aparecer con exactitud este procedimiento, sirviéndose á la vez de vidrios tintos en la masa (roja, azul, amarilla, violada) y de un color obscuro aplicado. Las piezas de vidrio recortadas reuníanse con varas de plomo. Desde entonces se cubrieron las vidrieras de ornamentos, de figuras, de composiciones, y la pintura en vidrio se desarrolló rápidamente. En el siglo XI, el monje Teófilo describe los procedimientos en su *Schedula diversarum artium*: en Angers, en Saint-Denis, en Bourges, en Mans, etc., subsisten aún algunas vidrieras del siglo XII. Sobre un fondo de color se destacan medallones historiados; los tonos ofrecen ya cualidades de color y de armonía admirables (2).

Sin embargo, los progresos mismos de las artes, el lujo que florecía entonces en las iglesias, alarmaban á los espíritus austeros. San Bernardo, en una de sus cartas, condena con vehemencia "la altura inmensa de las iglesias, su longitud extraordinaria, la inútil amplitud de sus naves, la riqueza de los pulidos materiales, las pinturas que atraían la vista". Después de señalar el lujo de las piezas

(1) Merimée: *Peintures de l'église de Saint-Savin*, 1845.

(2) De Lasteyrie: *Histoire de la peinture sur verre*; Labarte: *obra citada*, t. III.

de orfebrería, añade: “¡Oh vanidad de vanidades, todavía más insensata que vana! La Iglesia cubre de oro sus piedras y deja á sus hijos sin vestidos.” Se irritaba, sobre todo, contra aquellos animales extraños esculpidos por doquiera en los frisos y en los capiteles, porque “tal es la va-



FIG. 45.—MARTIRIO DE SANTA VALERIA
Y SAN MARCIAL, EN ESMALTE DE LIMOGES.
(Colección Basilewski.)

riedad de estas formas fantásticas, que se saca más placer leyendo sobre el mármol que en un libro, y se prefriere mejor pasar el tiempo admirándolos uno á uno, que meditando acerca de la ley de Dios.” Así, toda decoración demasiado rica era excluída de las severas iglesias del Císter. Pero los rigoristas estaban en minoría, y Suger expresaba mejor la opinión general: “Que cada uno piense sobre esto como le parezca. Tocante á mí, es mi opinión que mientras

más valor tienen las cosas, más obligación hay de consagrarlas al servicio del Señor. „ De este modo el impulso dado á las artes se fortificaba al propagarse; el progreso era continuo, rápido: al arte románico iban á suceder, en la mayor parte del Occidente, las magnificencias del arte gótico.

CAPÍTULO V

EL ARTE GÓTICO

Acontecimientos que han favorecido el nacimiento del arte gótico.—Los acontecimientos políticos que desde el siglo XI habían contribuido tanto al levantamiento de las artes, ejercieron en los siglos XII y XIII una influencia sin cesar creciente. Los cruzados hacían conocer mejor los monumentos del Oriente, las civilizaciones brillantes que se habían allí desarrollado, y despertaba la imaginación de los artistas. En el interior, los progresos del poder real aseguraban más el orden y la prosperidad. Pero entre todas las causas favorables, una de las más importantes fué la situación de las ciudades. Por todas partes se desenvuelve la vida municipal, gracias á las corporaciones obreras y mercantes, que han sido su principio y son su fuerza. En estas ciudades, activas y poderosas, van á erigirse las grandes catedrales. No servían solamente á las ceremonias del culto; en muchas ciudades eran punto de reunión de los burgueses, de las gentes del pueblo, que allí discutían sus intereses. Así se explica el entusiasmo con que las poblaciones asistían á la construcción de las catedrales, prodigando su dinero y su trabajo: llevábalas á esta empresa tanto el amor propio municipal como la piedad. Muchos contemporáneos han descrito el espectáculo de estas multitudes que, en medio de los cantos de fiesta, traían á las obras materiales y víveres. Por eso tan bellas iglesias se elevan con increíble rapidez: de todos lados véseles salir de la tierra y dominar en breve toda la ciudad. Pos-

teriormente se erigieron muchas con lentitud, y hasta algunas quedaron sin terminar: enfriábase á veces el ardor con que comenzaban; los burgueses construían casas consistoriales, y dejaban de interesarse, en el mismo grado que antes, en las catedrales.

Los artistas del siglo XIII; su condición, sus conocimientos.—Al mismo tiempo cambia la condición de los artistas; desde fines del siglo XII casi todos son laicos (1). Se agrupan en corporaciones que tienen sus reglamentos y su administración. Cuando se trataba de construir algún edificio, todas las corporaciones coadyuvaban, llamándose maestro de la obra al que dirigía los trabajos. Los nombres de algunos de estos maestros de obras nos son conocidos (2). Roberto de Luzarches, al principio del siglo XIII, comenzó la catedral de Amiens; Tomás de Cormont y su hijo Regnaut le sucedieron. Débese á Pedro de Montreuil una de las obras más exquisitas de este tiempo, la Santa Capilla (1245-1248); en la misma época, Juan de Chelles trabajaba en las portadas laterales de Nuestra Señora de París. Citemos aún, entre muchos otros, á Hugues Libergier, que construyó San Nicasio en Reims (á partir de 1229) y Erwin de Strasburgo, en 1277. Estos artistas eran instruidos; consérvase en la Biblioteca Nacional (París) un manuscrito que da una justa idea de sus conocimientos: el álbum de Villard de Honnecourt (3). Parece que fué él quien construyó la cábecera de la catedral de Cambrai, quizás hacia 1239. Más tarde fué llamado á Hungría; algunas viejas iglesias de este país pueden ser obra suya; también visitó Suiza. La variedad de los dibujos de Villard de Honnecourt muestra su mucha actividad y lo versado que estaba en la práctica de las diversas artes. La arquitectu-

(1) Obsérvese, sin embargo, que no ha hecho una revolución súbita y completa; todavía se encuentran en el siglo XIII artistas que son monjes, de igual modo que antes de este siglo existieron artistas laicos.

(2) Véase Lance: *Dictionnaire des architectes français*, 1872.

(3) Publicado por Lassus y Darcel en 1858.

ra tiene allí ancho espacio; pero á su lado se encuentran también croquis para esculturas, estudios del natural y de la antigüedad.

Nombre del arte gótico.—Todas las circunstancias que acaban de indicarse favorecen al espíritu de iniciativa de los artistas. Así, en la segunda mitad del siglo XIII aparece un estilo, que unos han llamado gótico, otros ojival, términos igualmente inexactos. Procede el primero de los italianos, que en el siglo XVI, siglo apasionado por la antigüedad, no veían en los monumentos de la Edad Media más que obras bárbaras; en verdad, los godos nada tienen que reclamar en la invención del nuevo estilo. En cuanto á la palabra *ojival*, se deriva de *ojiva*, nombre aplicado hoy al arco agudo ó en terciopunto; pero esto es un sentido falsamente dado á la palabra, porque los arquitectos de la Edad Media llamaban *ojiva* ó *augiva* (*crux augiva*) las fuertes nervosidades de dos arcos diagonales cruzándose en la bóveda (1). Sería más propio el nombre de arte francés, de que se servían los contemporáneos, *opus francigenum*; sin embargo, por conformarnos con el uso establecido, lo llamaremos siempre arte gótico.

Caracteres originales de la construcción gótica.—La construcción gótica procede de la construcción románica; es su desarrollo, si bien se distingue por caracteres que importa determinar. En la mayoría de los edificios del nuevo estilo, el arco agudo ó apuntado, ya se trate de arcadas, ya de arcos de dos puntos, de ventanas, de ornamentos, salvo los arcos diagonales de las bóvedas, sustitúyese al arco fórmero ó en plena cimbra. Este hecho ha llamado desde luego la atención, viéndose en el arco roto el carácter esencial del gótico. Este arco existía ya en muchos monumentos orientales, particularmente en los árabes. Se ha supuesto, pues, con verosimilitud, que pudo

(1) Quicherat: *obra citada*. Los arquitectos románicos son los que han inventado el cruzado de ojivas apoyando la bóveda por aristas sobre los arcos de nervosidades.

propagarse desde allí hasta Occidente. Pero es de observar que el arco apuntado no es en los árabes más que una variedad decorativa, al lado del arco formero ó del arco de herradura; no corresponde á una completa transformación en el arte de construir.

En el empleo más sabio y más agrandado de la bóveda por aristas establecidas sobre las nervaduras que forman su esqueleto, es donde hay que buscar el punto de partida del estilo gótico. Pero la bóveda por aristas, la ventana de ojivas, el arco apuntado, no constituyen aún toda la construcción nueva; estas formas figuran ya en monumentos de estilo románico y hasta de estilos anteriores; es menester agregar el empleo de los *arbotantes*, que, colocados en el exterior de

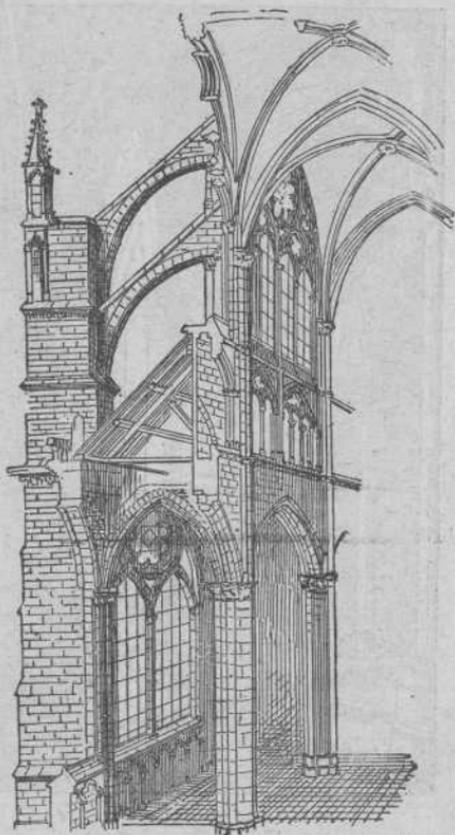


FIG. 46.—CORTE DE UNA CONSTRUCCIÓN GÓTICA,
(Amiens.)

los edificios, apoyados sobre los contrafuertes, reciben el empuje de la bóveda central. Gracias á esta combinación y al desarrollo de los contrafuertes, los arquitectos pudieron dar á las bóvedas centrales más elevación y amplitud, dis-

minuir el espesor de los muros y agujerearlos de anchas aberturas; desde entonces todo el aspecto del edificio cambia; la iglesia románica era generalmente pesada y baja;

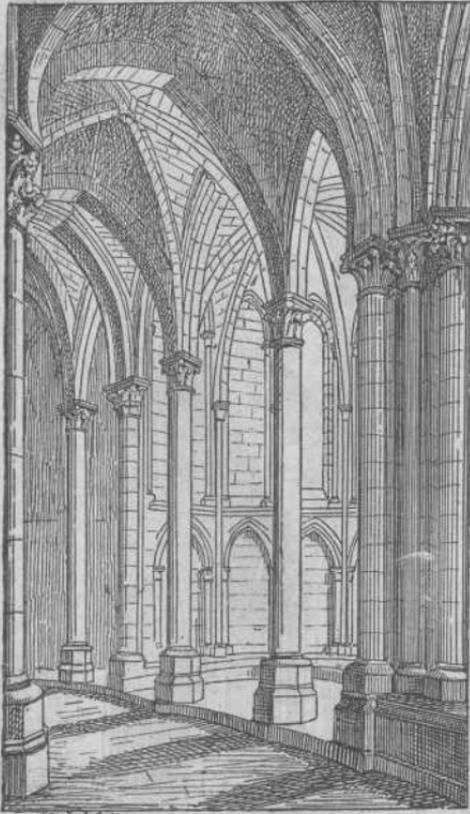


FIG. 47.—BÓVEDA GÓTICA.

la iglesia gótica se lanza audazmente por el espacio, y se llena de una luz que colorearán los vidrios de colores.

Origen francés del arte nuevo.— Lentamente se cumplieron estos progresos, y existen monumentos de transición, en que las combinaciones nuevas se mezclan á las tradiciones románicas. La arquitectura gótica no aparece constituida sino desde la mitad del siglo XII. Durante largo tiempo, Inglaterra, Alemania y Francia se disputaron el honor de su invención. Hoy ya se ha probado que nació en la isla de Francia y la región circundante: la iglesia de Noyon, la catedral de Sens, ciertas partes de la iglesia de San Dionisio, Nuestra Señora de Chalons, Saint-Remy de Reims, etcétera, son los monumentos más antiguos de este estilo. En el siglo XIII el arte nuevo alcanza su apogeo; de esta

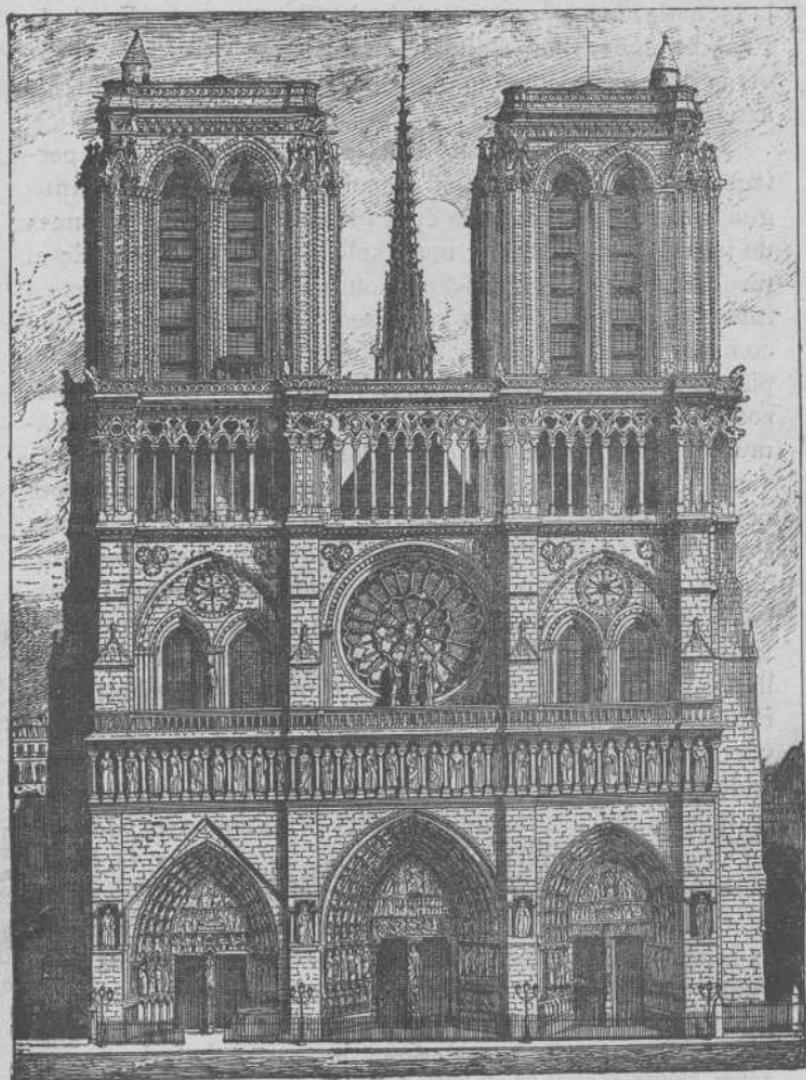


FIG. 48 - NUESTRA SEÑORA DE PARÍS. Fachada.)

época datan las más bellas catedrales: la de París (comenzada á fines del siglo XII), la de Amiens, la de Reims (salvo la fachada, que es posterior), la de Chartres, etc. Desde la Francia central, la arquitectura gótica se extendió por las otras provincias y naciones vecinas, adonde la llevan los artistas franceses (1).

La catedral.—La catedral es su expresión más perfecta. La fachada principal, sencilla y desnuda en la antigua basílica, ya rica en la época románica, ofrece entonces un inmenso desarrollo y una espléndida decoración. En el piso inferior, las tres puertas son profundas, dispuestas en forma de portada. A los lados se yerguen estatuas; vastas composiciones se desarrollan sobre los tímpanos. En el piso superior se abren grandes ventanas, y sobre todo, el rosón, que alcanza hasta quince ó diez y ocho metros de diámetro, entre las cortaduras de las piedras que dividen la superficie se insertan vidrieras, al través de las cuales penetra la luz para difundirse, cálida y coloreada, por la gran nave. Galerías separan los diferentes pisos de la fachada, señalando con esto las divisiones y animando el aspecto; bajo las arcadas que las forman colócanse estatuas. En fin, en lo más alto se levantan los campanarios, acribillados de aberturas numerosas, coronados por esbeltas pirámides, las flechas, que se lanzan al espacio á alturas vertiginosas. Si se da vuelta á la catedral, en las extremidades del transepto, la serie de los arbotantes y de los contrafuertes, decorados de elegantes *pináculos ó espadañas* en su cima, se interrumpe para dar lugar á las fachadas de las portadas laterales.

Penetremos en el interior: lo que admira primeramente es la originalidad de las bóvedas nuevas, tan audaces en su vuelo (en Chartres, en Reims, 38 metros; en Amiens, 43

(1) Sobre los orígenes, caracteres y propagación de la arquitectura gótica, véanse, además de las obras ya citadas, los estudios de F. de Verneilh en los *Ann. archéologiques* de Didron, tomos I, II, III, VII, VIII, IX, XXI, XXVI.

metros; en Beauvais, 48), y tan sabiamente combinadas en su construcción. Los soportes son robustos, sin aspecto

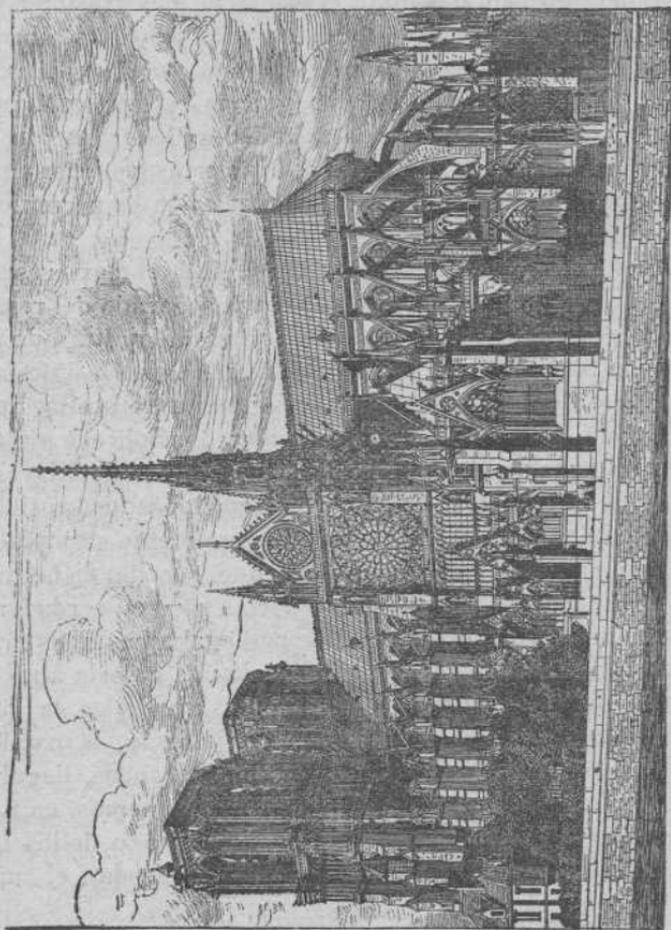


Fig. 49.—NUESTRA SEÑORA DE PARÍS. (Vista lateral.)



pesado, gracias á las columnitas que generalmente los rodean, transformándose arriba en nervosidades y enlazando los arcos de las bóvedas á sus respectivos apoyos. En medio de la infinita variedad de los detalles, todo es lógico y

simétrico, todo está arreglado con orden, como en un inmenso taller, lleno de animación, pero donde nada está confuso y donde, á pesar de la diversidad de los movimientos, se descubre sin dificultad el principio que preside á la dirección del trabajo; en el suelo, entre los pilares, se abren las arcadas; por cima, mirando sobre la nave central, en los dos lados, se desarrolla una galería, el *triforio*, que desde allí se prolonga á veces alrededor del transepto y del coro. Más arriba, en fin, están abiertas las ventanas, á las que el nuevo sistema de construcción ha permitido dar proporciones inmensas.

En la extremidad de las naves se sitúa el coro, reservado al clero. Primeramente no estaba separado del resto de la iglesia más que por una balaustrada á la altura de la mano. Esta disposición ha sido modificada en las iglesias monásticas; á la balaustrada sucedió una barrera alta, que transformó el coro abierto en coro cerrado. Sobre la plataforma hay enclavados pupitres para la lectura del Evangelio y de la Epístola. En el coro están colocados los sillones de madera de los canónigos, generalmente esculpidos con gran riqueza, y el altar mayor, que, sencillo en las antiguas basílicas, se ha convertido poco á poco en verdadero monumento. Primitivamente el coro llegaba hasta los muros del ábside. Más tarde se intercaló una galería abovedada, en la que se abrieron las capillas absidiales; la que se encontraba en el *axis* mismo del edificio, la capilla de la Virgen, por sus proporciones más grandes, llegaba á ser á veces una iglesia pequeña. Mencionemos, en fin, los claustros, ordinariamente colocados en uno de los lados de la iglesia, y que, por su plano, recuerdan el antiguo *atrium*.

Entre las disposiciones indicadas en esta descripción, necesariamente muy incompleta, muchas no datan de la arquitectura gótica, y se encuentran también en los edificios románicos; puede decirse que la iglesia gótica del siglo XIII ofrece la coordinación de todo lo que los cons-

tructores de la Edad Media habían creado más original (1).

El castillo.—La arquitectura no es exclusivamente religiosa; entre los edificios que expresan mejor el carácter del tiempo, al lado de la iglesia se coloca el castillo (2). Bajo ciertos aspectos, el castillo de la Edad Media se enlaza á las fortalezas de la época romana; sin embargo, en medio de las invasiones normandas fué cuando la arquitectura militar de la Edad Media tuvo nacimiento verdaderamente. Los primeros castillos están groseramente construídos: el foso, las empalizadas, algunas habitaciones para el servicio, una torre de madera sobre una eminencia artificial. En breve la piedra reemplaza á la madera, los constructores mejoran las disposiciones; al fin del siglo XII, y en el XIII, la arquitectura feudal está en toda su fuerza. Detrás de un ancho foso, que protege una empalizada, se desarrolla el espeso muro del edificio, flanqueado de torreones que le dividen en su extensión. La cima del muro se corona de almenas, desde donde disparan los arqueros; construcciones salientes, primero de madera (*bubardas*); después de piedra, cuyo piso está lleno de hendeduras (*barbacanas*), permiten á los sitiados precipitar enormes proyectiles sobre el enemigo que intentara escalar el muro. Alrededor, por cima, hay un camino de ronda. La puerta de entrada, á la que no se da acceso sino por un puente levadizo, está protegida por dos fuertes torres. El interior del edificio se divide en dos cuerpos: el primero, ocupado por las dependencias, los talleres y las habitaciones de los artesanos; una nueva muralla le separa del segundo. Aquí se encuentran

(1) Véanse, además de las obras citadas, algunas de las mejores monografías: Vitel: *Cathédrale de Noyon*, 1845; Lassus: *Cathédrale de Chartres*, 1867; Lassus et Viollet-le-Duc: *Notre-Dame de Paris*, etc., los *Archives de la Comisión des Monuments historiques*. Como guía para los monumentos de París, De Guilhermi: *Itinéraire archéologique de Paris*, 1855.

(2) Además de las obras citadas de Viollet-le Duc, véase Léon Gautier: *La Chevalerie*, 1884, páginas 451 y siguientes.

los aposentos del señor y de su gente; y en uno de sus lados, adosada al muro, pero separada de las otras construcciones por un foso, se erige la *torre del Homenaje*; en esta enorme torre, dividida en muchos pisos, el señor podía sostener un último asedio. Entre los castillos más temibles de este tiempo, citaremos el castillo Gaillard, en Normandía, construido bajo la dirección de Ricardo Corazón de León; pero, sobre todo, el castillo de Coucy (siglo XIII), la atalaya de Coucy, cuyos muros tenían más de siete metros de espesor, medía 55 metros de altura por 30 de diámetro (1). Este sistema de defensa no estaba, por lo demás, exclusivamente reservado á las mansiones señoriales; se le encuentra en las ciudades; y las murallas de Aigues Mortes, de Carcasona, etc., ofrecen notables modelos de la arquitectura militar del siglo XIII. Los monasterios mismos son á veces verdaderas fortalezas, como la célebre abadía del Mont-Saint-Michel (2).

La arquitectura civil.—Al lado de la arquitectura religiosa y de la arquitectura militar crece la arquitectura civil (3). Aunque las ciudades de la Edad Media eran generalmente estrechas y tortuosas, sería erróneo creer que los antepasados vivían en covachas miserables. Gran número de artesanos y de mercaderes tenían casas bien construídas, de un aspecto elegante y pintoresco; los burgueses ricos poseían verdaderos hoteles. Tal era la casa de Jacques Cœur, en Bourges (siglo XIV), que existe aún, y los contemporáneos que describen otras moradas del mismo género, vastas, ricamente amuebladas, demuestran que no era aquélla una excepción (4). Los burgueses, en muchos lugares, quieren tener también su casa común ó *consistorio*. Su parte esencial es la *atalaya*, especie de torre seño-

(1) Viollet-le Duc: *Description du Chateau de Coucy*, 1875.

(2) Corroyer: *Le Mont Saint-Michel*, 1879.

(3) Verdier et Cattois: *Architcture civile et domestique au moyen age et à la Renaissance*, 1855-57.

(4) Leroux de Lincy: *Paris et ses historiens au XIV^e siècle*, 1868; casa de J. Duchié, descrita por Guillebert de Metz.

rial del Municipio; allí se suspendían las campanas que congregaban á los ciudadanos para las asambleas; privar á una ciudad de su atalaya y de sus campanas, era proclamar la decadencia de sus instituciones.

Una gran sala, donde deliberaban los Consejos, archivos, cuerpos de guardia y una prisión, completaban el edificio; sobre la fachada se aplicaba un cuerpo avanzado, un terrado, una gradinata, ó se abría un balcón grande; desde allí los magistrados arengaban á la multitud reunida en la plaza. Los hermosos consistorios de la Edad Media son ahora bastante raros en el Mediodíay Centro de Francia; hállaselos hacia el

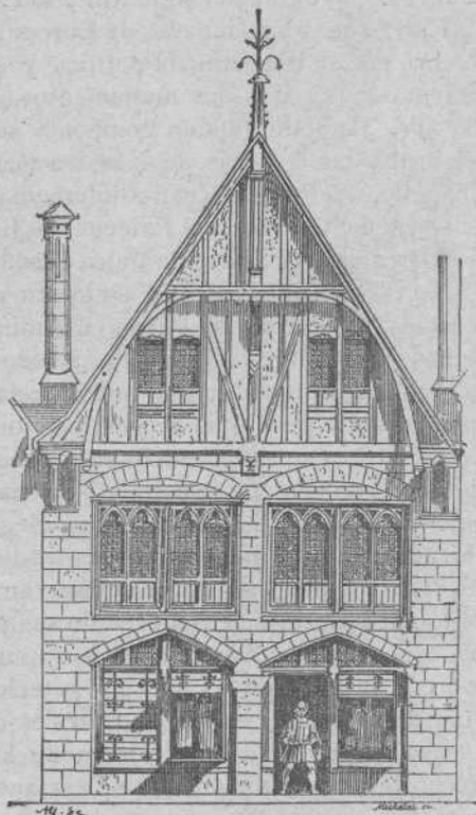


FIG. 50. — CASA DEL SIGLO XIV.

Norte, sobre todo en la región flamenca, donde la vida municipal fué tan enérgica. Entre los más importantes pueden citarse los de Bruselas y de Lovaina, que no son, sin embargo, sino del siglo xv; en Bruselas, la atalaya alcanza una elevación de 114 metros, y la gran sala mide una longitud de 60 metros. En este mismo país se encuentran aún los más

bellos modelos de esos mercados cubiertos (*alhóndigas* que, para las grandes ciudades mercantiles de la Edad Media, eran el centro del comercio: tales son los de Bruges y de Iprés, que datan del siglo XIII y del XIV.

Entre todas las ciudades de Europa, París fué entonces célebre por su importancia política y sus riquezas, por su Universidad y por sus monumentos. Al comienzo del siglo XIV, Juan de Jandun componía su elogio entusiasta; celebraba las bellezas de Nuestra Señora, de la Sainte-Chapelle, del Palacio Real, allí inmediato, en el lugar donde se encuentra ahora el Palacio de Justicia. Ya, para él, la existencia en París es la única verdadera (1).

La escultura (2).—En el siglo XIII y en las grandes catedrales, sobre todo en París, en Amiens, en Chartres, en Reims, la escultura gótica llega á todo su esplendor. Y no se crea que se trata de una belleza relativa, deslustrada á cada instante por faltas de gusto y torpezas de ejecución; los escultores de este tiempo, en algunas de sus obras, consiguieron un armonioso conjunto de cualidades; realizaron, bajo formas sencillas, verdaderas, elegantes, el ideal más elevado. En este momento, á las tradiciones convencionales el arte francés sustituye definitivamente la observación de la naturaleza; se enseorea de sus procedimientos y de sus concepciones, florece en todo su vigor y su gracia. Ya sobre la fachada de las iglesias anteriores los artistas habían desarrollado esas vastas series de composiciones en que se desenvolvía en cierto modo la epopeya cristiana. En el siglo XIII estos poemas se enriquecen con cantos nuevos: la decoración de las portadas y de las fachadas se convierte en una inmensa enciclopedia de imágenes que domina la fe: virtudes y vicios, artes, ciencias, trabajos, todo figura allí y se enlaza á la idea religiosa. Era el momento en que el espíritu de la Edad Media, confiando en su fuer-

(1) Leroux de Lincy: *obra citada*.

(2) Véase de Baudot: *obra citada* y los vaciados del Museo del Trocadero (París).

za y como embriagado de sí propio, soñaba la universalidad de la Ciencia; Vicente de Beauvais escribía su *Speculum majus*, donde se encasillaban todos los conocimientos, y Santo Tomás tocaba todas las cuestiones.

En estos bajo relieves y en estas estatuas la verdad de los tipos y de los movimientos, la expresión dramática, se acentúan con fuerza. No solamente las actitudes son justas y vivas, sino que el carácter moral está señalado con precisión. Las Vírgenes, las Santas, los elegidos conservan una fisonomía dulce y mística; en cambio, los Apóstoles, los Santos, los personajes históricos tienen los rasgos que convienen á pensadores y á hombres de acción. Los cuerpos mismos, dígase lo que se quiera, no carecen de realidad; se les siente vivir bajo las ropas, y cuando acaso el escultor trata una figura desnuda, da pruebas á veces de cualidades de observación.

Los mismos caracteres se encuentran en la escultura ornamental. Así, los motivos tomados á la flora están escogidos y tratados según un espíritu nuevo. Renúnciase á los antiguos modelos, á los follajes convencionales de estilo romano ó bizantino; el artista se dirige á los bosques y á los campos cercanos: la encina, el olivo, el laurel, el cardo espinoso, la



FIG. 51.—ESTATUA
DE LA SAINTE-CHAPELLE.
(Siglo XIII.)

berza frisada, etc., le suministran las hojas con que envuelve sus molduras y capiteles. En todas estas obras, en fin, la escultura del siglo XIII es naturalista, en el recto sentido de la palabra. En esta época, igualmente que en el siglo XII, existen varias escuelas, con cualidades propias cada una; así, las de la isla de Francia, de la Picardía, de la



FIG. 52.—TÍMPANO DE LA PORTADA MERIDIONAL DE NUESTRA SEÑORA DE PARÍS. (Siglo XIII.—Historia de San Esteban.)

Champagne, de la Borgoña, etc., aunque todas están animadas de un mismo espíritu.

Miniaturas y vidrieras.—En cambio, el arte gótico no concede á la pintura mural sino un papel secundario. No es que desdeñe los efectos del colorido; los ornamentos pintados cubren las paredes, imitando á menudo los dibujos de las telas, y extendiéndose la policromía hasta las molduras y capiteles, sino que los muros, agujereados de ventanas y

arcadas, no ofrecen casi las superficies continuas que reclaman vastas composiciones; así, en las mismas ventanas es donde generalmente el pintor aplica su arte. Gran número de catedrales han conservado en parte sus inmensas



FIG. 53.—LA HIJA DE JEPHTÉ. (Miniatura del Salterio de San Luis.)

vidrieras; los asuntos están tratados allí con el mismo talento que en las obras de la escultura; los tonos combínanse con una armonía y un sentimiento justo del efecto, lo cual se alteró desde el siglo XIV. En ninguna parte este sistema de decoración se empleó con tanto éxito como en la Sainte-Chapelle de París; en el piso superior, los muros están, por decirlo así, suprimidos y reemplazados por vidrie-

ras de tonos irisados, de tal modo que, empleando el lenguaje de una vieja leyenda cristiana, las paredes parecen estar construídas de luz. La exornación de los manuscritos gozó de gran estima; los miniaturistas y los calígrafos de París son célebres hasta en el extranjero. Siguiendo la misma marcha que los escultores, abandonan los convencionalismos, se inspiran en la naturaleza; muchas de sus figuras son evidentemente retratos. Su dibujo es á la vez sencillo y flexible; su estilo, elegante y fino. Las márgenes de ornamento, las letras iniciales y las letrillas son de un gusto exquisito. Las mejores obras de este género datan del reinado de San Luis; entre otros, el Salterio del Rey (Biblioteca Nacional, París).

Épocas del arte gótico. — Considerado en su conjunto, el arte gótico está en su apogeo en el siglo XIII; une entonces armoniosamente la fuerza y la elegancia, la sencillez y la pericia técnicas. Ya desde el siglo siguiente se alteran estas cualidades. No es que se haya dejado de honrar á las artes; lejos de eso, Príncipes, señores y burgueses despliegan un boato extraordinario, alientan á los artistas y solicitan sus obras; Carlos V los llama á su Corte; los pintores Juan Coste y Colart de Laon, el arquitecto Raimundo del Temple, el escultor Juan de Saint-Romain, forman parte de su casa y se cuentan entre sus favoritos; él mismo dirige los trabajos del nuevo Louvre, multiplica las residencias reales, reúne las bellas piezas de orfebrería y los manuscritos iluminados (1). Pero los artistas del siglo XIV y del XV no tienen ya el gusto tan seguro como los del XIII, y el deseo de dar pruebas de originalidad les arrastra á innovaciones peligrosas. En arquitectura (entre las más bellas iglesias del siglo XIV citemos Saint-Ouen, de Rouen; Santa Cecilia, de Albi; etc.), quieren cautivar la vista por la ligereza y riqueza de las construcciones, y de un golpe desconocer á veces las leyes de las proporciones y la relación

(1) Tocante al siglo XIV, véase Renán, en la *Histoire littéraire de la France*, tomo XXIV, *Discours sur l'état des arts au XIV^e siècle*.

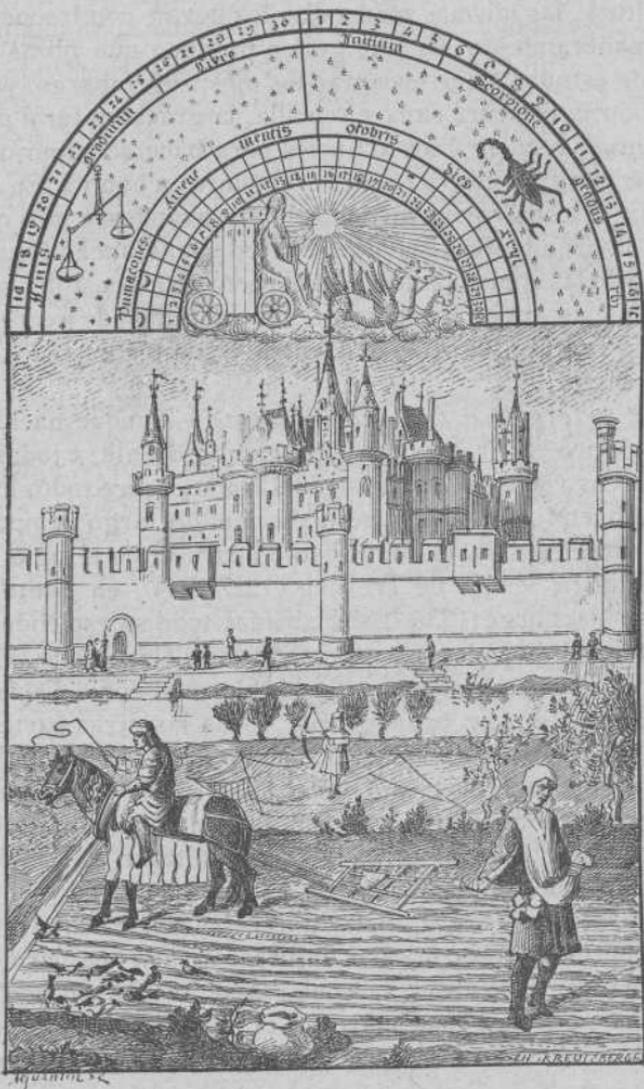


FIG. 54. - EL LOUVRE DE CARLOS V.

(Miniatura del libro de Floras del Duque de Berry, hermano de Carlos V.)

exacta entre la ornamentación y la construcción (1); en la escultura, las mismas tendencias los llevan con frecuencia al amaneramiento. El arte gótico produce aún obras dignas de estudio y que encantan los ojos; sin embargo, ya ha perdido la frescura sana y sencilla, la gracia natural de la juventud; recurre á los artificios para hacerse admirar, y, de hermoso, se convierte generalmente en bonito. En esta época se construyen menos iglesias grandes y más capillas; la arquitectura señorial concede más ancho lugar al deseo de las comodidades, y el aspecto de los castillos vélese menos rudo; los hoteles, las moradas de recreo se multiplican, y el arte civil entra en un terreno cada vez más vasto.

El arte gótico fuera de Francia. — Aunque nacido el arte gótico en Francia, se extendió desde allí á todas las comarcas vecinas. Los países del Norte, sobre todo, hicieron buen recibimiento, permaneciéndole largo tiempo fieles. En Alemania, el nuevo estilo aparece, en el siglo XIII, en Nuestra Señora de Tréveris (1227-1244), en Santa Isabel de Marburgo (1235-1283); alcanza todo su esplendor en la catedral de Colonia, comenzada en 1248, donde la imitación de la de Amiens es tan visible en el coro. De la región del Rin se propagó por todas las otras partes de Alemania, y más al Norte, por Escandinavia. En Inglaterra, un maestro francés, Guillermo de Sens, fué quien, en 1174, lo introdujo en la catedral de Canterbury. En el siglo XIII se elevan la iglesia de Westminster, en Londres; las catedrales de Salisbury, de Lincoln, etc. Ya, sin embargo, se muestran algunas diferencias con la arquitectura del continente; las iglesias inglesas tienen regularmente tres naves, y los ábsides circulares se sustituyen con frecuencia por coros cuadrados. En el siglo XIV, en Inglaterra como en Francia, el Arte se complica; es lo que llaman los

(1) Dáse con frecuencia al gótico de fines del siglo XIII y al del XIV el nombre de *radiante*; al del XV y XVI, el de *flamígero*. Sin embargo, no siempre hay conformidad en la aplicación cronológica de estos términos.

ingleses el estilo decorativo (catedrales de Exeter, de York). En los siglos xv y xvi el estilo Tudor lleva la prodigalidad de ornamentación hasta un grado superior al estilo llamado *flamígero*; la capilla de Enrique VII, en Westminster (1502-1520), es el ejemplo más curioso de aquel estilo.

En España y en Portugal los monumentos donde se encuentran las huellas más antiguas del gótico son las catedrales de Burgos (comenzada en 1221) y de Toledo (comenzada en 1227). Aquí, el nuevo estilo se mezcla á veces con elementos árabes. En cuanto á Italia, no rechazó el gótico; siendo falso, según se ha escrito con frecuencia, que allí no se encuentra sino por excepción. Pero fiel á las tradiciones anteriores, obedeciendo á gustos distintos á los de los pueblos del Norte, no lo aceptó todo entero. Generalmente no tomó de él sino elementos decorativos, dejando á un lado los elementos esenciales de la construcción, altas bóvedas, arbotantes, etc.; bajo el gótico surge por todas partes el románico. La iglesia de San Francisco, en Asís (1228-1253), la catedral de Siena, la catedral de Orvieto (comenzada en 1290), más tarde la catedral de Milán (comenzada en 1386), se cuentan entre los más célebres monumentos góticos de Italia. En fin, hasta en Oriente, en Chipre, en Rodas, etc., el arte gótico penetra con los cruzados (1).

(1) De Vogüé: *Les Églises de la Terre-Sainte*, 1860; Rey: *Monuments de l'architecture militaire des croisés en Syrie*, 1871.

LIBRO III

El Renacimiento.

CAPÍTULO PRIMERO

EL RENACIMIENTO ITALIANO DEL SIGLO XIII

HASTA EL FIN DEL SIGLO XV (1)

Situación de Italia. — Se ha creído con frecuencia que toda la cultura artística había desaparecido casi por completo en Italia durante el período de la Edad Media que precedió al siglo XIII. Los monumentos son aún hoy bastante numerosos para refutar este error. A veces, en diversos puntos se han manifestado movimientos de Renacimiento: en Sicilia, en la época normanda; en el Sur de Italia, bajo la influencia del gran monasterio del Monte Cassino; en Roma, notablemente con los artistas conocidos con el nombre de Cosmati. Cualquiera que sea el interés de estas ten-

(1) Müntz: *Les Précurseurs de la Renaissance*, 1882; *La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, 1885; Burckhardt: *La Civilisation de l'Italie au temps de la Renaissance*, traducción francesa Schmitt, 1885; *Le Cicerone*, traducción francesa Gerard, 1885; Gebhardt: *Les origines de la Renaissance italienne*, 1879; Rio: *L'Art chrétien*, nueva edición, 1874; Perkins: *Les Sculpteurs italiens*, traducción francesa Haussoullier, 1869; Lafenestre: *La Peinture italienne* en la *Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts*, 1885; Ch. Blanc: *Histoire des peintres de toutes les écoles*. La obra del pintor Vasari (1512-1574), *Vite degli artefici*, debe consultarse en la edición italiana de Milanese, 1882, que la rectifica y la completa.

tativas, el verdadero Renacimiento italiano, tal como se desarrolló de una manera continua hasta el siglo XVI, no comienza claramente sino á mediados del siglo XIII.

En el Norte y en el Centro, sobre todo, habíanse formado verdaderas repúblicas, prósperas por su industria y por su tráfico, y cuya vida política era muy ardiente. En los siglos XII y XIII, Pisa, Génova y sobre todo Venecia, estaban á la cabeza del comercio cristiano en Oriente; Milán dominaba en Lombardía; Florencia, la ciudad democrática por excelencia, extendía por todas partes sus paños y sus sedas. Este crecimiento de la riqueza en poblaciones inteligentes debió traer el progreso de las artes. El amor propio municipal era muy vivo; cada ciudad quiso tener hermosos edificios; los burgueses opulentos se consintieron una misma emulación; así se formaron en muchas ciudades escuelas artísticas originales. Más tarde, los hombres de Estado que consiguieron establecer su poder á expensas de las antiguas instituciones, como los Médicis en Florencia, los Visconti y los Sforza en Milán, etc., conservaron sus tradiciones. En medio de las revoluciones políticas, el Arte se desarrolló sin interrupción.

La literatura y las creencias ejercieron también sobre su nacimiento una poderosa influencia. Por diversos lados el arte italiano procede de Dante y de San Francisco de Asís, cuyo prestigio ha sido tan grande y tan popular en Italia en esta época. Dante, que en *La Divina Comedia* abandona el latín, la lengua del pasado, por el idioma vulgar, muestra á los artistas cuán necesario es libertarse de las tradiciones, al mismo tiempo que sus concepciones místicas, sus descripciones llenas de vida, se apoderan de las imaginaciones de ellos y las inspira. San Francisco predica á las golondrinas, convierte al lobo; en un cántico de una poesía ardiente invoca la Creación entera y llama á las estrellas, á los vientos y á los pájaros hermanos y hermanas; de este modo consagra el amor á la naturaleza. Entonces un aliento nuevo penetra en el Arte: Giotto, el gran inno-

vador en pintura, es amigo del Dante, al par que en parte de sus obras celebra á San Francisco; y en casi todos los artistas de este tiempo se encuentra el doble recuerdo del Santo y del poeta. Añádase á esto el estudio de lo antiguo, que se desarrolla de generación en generación, y se tendrán los principales elementos del Renacimiento italiano: la expresión de la vida, la observación de la naturaleza, la influencia del pasado.

El arte italiano en los siglos XIII y XIV. — En el siglo XIII y principio del XIV, tres hombres personifican el Arte en sus tres formas principales: Nicolás de Pisa, Giotto y Arnolfo del Cambio.

Nicolás de Pisa nació entre 1205 y 1207 en Toscana. Las grandes obras que señalan una evolución nueva en la escultura, son de su vejez; así, el púlpito del Baptisterio de Pisa (1260), el sarcófago de Santo Domingo en Bolonia (1266), el púlpito de la catedral de Siena (1266-1268), en el cual colaboró su hijo Juan. En estos bajo relieves, si los asuntos religiosos son los que trataba la Edad Media, el estilo se acerca á la antigüedad. Se ha podido probar que los sarcófagos romanos conservados en el camposanto de Pisa impresionaron al artista, quien tomó de ellos algunas figuras cuando trabajaba en el púlpito del Baptisterio. De este modo se transformó su estilo; pero sus personajes son aún pesados, sus composiciones poco diestras. Su hijo Juan (1240-1320) se sujetó menos á la antigüedad, inspirándose más en la naturaleza; sus obras, como el púlpito de la catedral de Pisa (1302-1311), la estatua de Pisa en el camposanto, están llenas de vida. Se atribuyen á su escuela los bellos bajo relievés de la catedral de Orvieto, en que se manifiestan las mismas cualidades.

Con Giotto (1266 ó 1276-1337) la pintura tomó definitivamente una fisonomía nueva por completo. Sin duda, antes de él ya más de un pintor italiano había dado pruebas de originalidad; pero estos esfuerzos individuales no lograron la formación de una escuela poderosa y duradera. En-

tre estos precursores, uno de los más ilustres fué el florentino Cimabue (1240 1302). Giotto fué su discípulo. Precozmente célebre, viajó mucho, como Nicolás de Pisa y la mayoría de los artistas italianos, que eran llamados de ciudad en ciudad; se le encuentra sucesivamente en Padua, en Asís, en Roma, en Nápoles, etc. Su actividad no se limitaba á la pintura; en 1334 Florencia le confió la dirección de



FIG. 55.—NICOLÁS DE PISA.—PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO. (Pisa.)

los trabajos de la catedral: daba al mismo tiempo modelos para los bajo relieves del *Campanile*. Entre sus grandes decoraciones aún subsisten muchas. En Asís trazó, en la iglesia de San Francisco, los principales episodios de la vida del Santo, composiciones alegóricas destinadas á glorificar sus virtudes, escenas del Nuevo Testamento. En Padua, en la capilla de Santa María de la Arena, pintó frescos, cuyos asuntos están tomados de la vida de Cristo y de la Virgen. En Santa Croce de Florencia se inspiró, además del Evangelio, en la historia de San Francisco, Mucho más original

que Nicolás de Pisa, no procede de la influencia antigua, sino de la observación de la naturaleza; conserva del pasado la inspiración religiosa, pero la expresa bajo formas nuevas. Sus figuras tienen el encanto de la vida y de la gracia: por las actitudes, los gestos, los tipos, pertenecen al mundo en que vivió el artista; sus composiciones están ordinariamente llenas de fuerza dramática. Los que le imitaron repetían que la verdadera entrada del Arte es "la puerta triunfal del estudio de la naturaleza"; uno de ellos, Cennino Cennini, lo dijo en su *Libro del Arte*, manual de los pintores giottescos.

● Su influencia fué inmensa. La mayoría de los pintores ilustres del siglo XIV, en la Italia central, proceden de él: Taddeo Gaddi, Giotto, Spinello Aretino, Orcagna, etc. Hasta los escultores siguen este ejemplo: así, Andrea Pisano era amigo y discípulo de Giotto; los bajo relieves con que ornó una de las puertas del Bautisterio de Florencia (1330-1336) lo prueban. El reproche que pudiera dirigirse á todos estos discípulos sería acaso haberse mostrado demasiado fieles al maestro: hasta la mitad del siglo XV la escuela florentina presenta una fisonomía harto uniforme.

En Siena, largo tiempo rival de Florencia, se había desarrollado una escuela de pintura, que representaba, al principio del siglo XIV, Duccio, aún ligado á las tradiciones de los maestros bizantinos. Después de él, Simone di Martino estaba colocado por Petrarca en la misma fila que Giotto. Sus obras eran notables por la suavidad de la expresión. Murió en Francia (1344), en Avignon, donde trabajó en el decorado del palacio pontifical. Otro sienés, Ambrosio Lorenzetti, admirador apasionado de la antigüedad, se inspiró en los frescos con que ornó el palacio municipal de su patria (1337-1339). Después, la escuela de Siena perdió en parte su vitalidad.

En la arquitectura, si no se encuentra una transformación tan completa como en la pintura ó escultura, el siglo XIII es, sin embargo, una época de renacimiento. En

Toscana se forma una escuela en que, por las proporciones de los edificios, la finura de los detalles, los revestimientos de mármoles blancos y negros, se da á las iglesias una fisonomía particularísima. Entre los constructores de este tiempo, el más célebre es Arnolfo del Cambio, que



FIG. 56.—GIOTTO. — RESURRECCIÓN DE LÁZARO (Padua).

comenzó en 1293 la catedral de Florencia, Santa María del Fiore. De todas sus obras, la más grandiosa quizás, así por su aspecto como por los recuerdos que evoca, es el palacio de la Señoría, en Florencia, cuya construcción emprendió poco tiempo antes de su muerte, en 1298. En esta ciudad tumultuosa, donde era preciso poner el Gobierno al abrigo de los motines, el arquitecto quiso que, por la fuerza de sus muros, el palacio comunal impusiera respeto y temor, pero también que un elemento de elegan-

cia viniese á atemperar esta impresión dominante: las ventanas de esbeltas columnitas, la alta torre que se levanta sobre el terrado, varían el aspecto robusto del conjunto (1).

Tal es el cuadro, muy sucinto, del Renacimiento italiano en sus comienzos. En toda Italia se señalarán artistas de talento, hermosos monumentos; pues si preferentemente llama la atención Florencia, es porque allí estaba el centro, por excelencia, de la vida artística.

La escuela florentina en el siglo XV: Brunellesco, Ghiberti, Donatello.—En el siglo xv, Florencia conserva aún esta supremacía, pero el Arte cambia de carácter. Fiel á la observación de la naturaleza, lo interpreta con más libertad y amplitud, pero al mismo tiempo se adhiere más estrechamente al estudio de la antigüedad. Desde el siglo xiv la admiración de la antigüedad es una especie de culto: en nombre de las instituciones antiguas, y evocando los recuerdos unidos á los monumentos del pasado, es como Rienzi quiere dar á Roma un Gobierno nuevo; Petrarca comparte su entusiasmo. Aquí y allá, desde esta época, se forman colecciones de medallas, de bronce, de mármoles. Los humanistas, consagrados al estudio de las letras griegas y romanas, se multiplican; forman un poder, muchos son grandes personajes políticos. Los artistas sufren su influencia.

Tres hombres, tres florentinos, Brunellesco (1377-1446), Ghiberti (1378-1445), Donatello (1386?-1466), son primeramente los representantes por excelencia del arte nuevo. En todos tres se manifiesta el amor á la antigüedad. Hacia 1403, Brunellesco y Donatello van juntos á Roma y estudian con ardor los viejos monumentos. Ghiberti colecciona las obras antiguas, y en sus escritos habla de ellas con entusiasmo conmovedor. Por la intuición del genio, detrás del arte romano imperfecto, Ghiberti vislumbraba y vene-

(1) Rohault de Fleury: *La Toscane au moyen age, architecture civile et militaire*, 1870; *Letras sur la Toscane en 1400*; Iriarte: *Florence*, 1880; Gailhabaud: *Monuments anciens et modernes*, tomo III.

raba el arte griego. Sin embargo, si estos artistas se vuelven hacia el pasado, no entienden que han de copiarlo; es el espíritu mismo del arte antiguo lo que tratan de asimi-

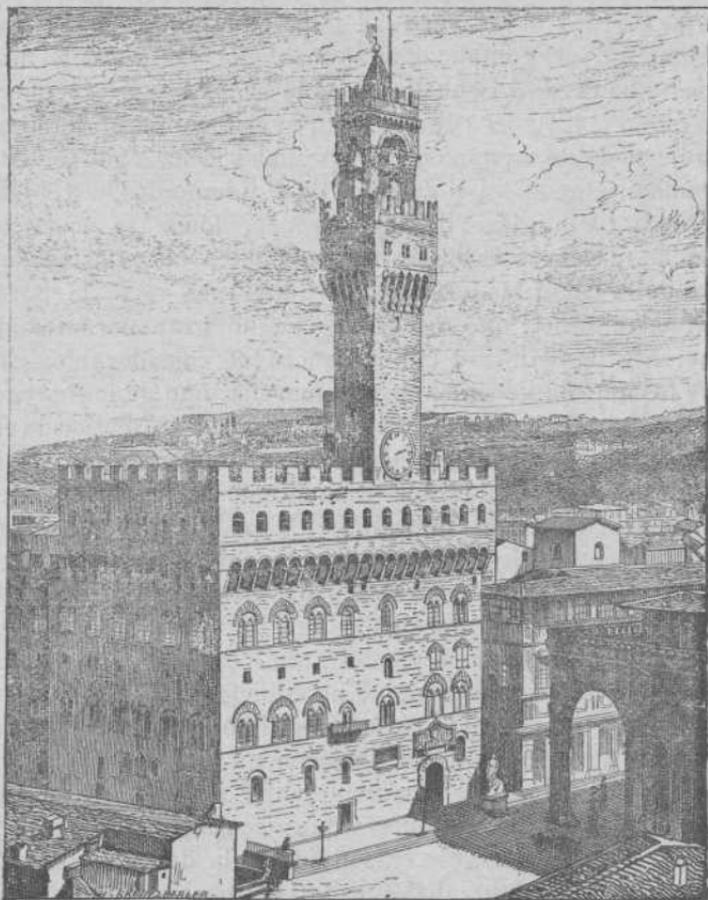


FIG. 57.—PALACIO DE LA SEÑORÍA (Florencia).

lárselo, con lo que sacan de su propio genio y de la imitación de la naturaleza; siguen siendo florentinos por el sentimiento y por el estilo.

Aunque Brunellesco practicó alguna vez la escultura, es, ante todo, arquitecto. Entre sus obras, la más célebre es la cúpula del Duomo de Florencia. Muchos Congresos de ingenieros y de arquitectos se habían reunido para ocuparse de esta obra; pero las inmensas proporciones que debían dársele complicaban el problema. Después de muchas dificultades, Brunellesco pudo hacer que se aceptara su plano (1421); su cúpula se apoyaba sobre un tambor agujereado de ventanas, por las cuales la luz se introducía abundantemente en el edificio. Poco tiempo después (1425) comenzaba la iglesia de San Lorenzo, donde se acercaba mucho más á las antiguas basílicas que á las construcciones de la Edad Media. En la arquitectura civil, la parte del palacio Pitti que ejecutó, tiene un gran carácter de fuerza y de majestad. Su influencia fué considerable. Entre los que siguieron su misma marcha, uno de los más célebres fué Michelozzo (1391-1472). Cosme de Médicis le escogió para construir el palacio de su familia (ahora palacio Ricardi), cuyo estudio fué frecuentemente reproducido en Florencia y en el resto de Italia. A medida que se avanza, la imitación de la antigüedad se acentúa; Alberti (1404-1472) es uno de sus partidarios más frenéticos; su *Tratado de arquitectura* lo muestra, y una de sus obras más importantes, la iglesia de San Francisco en Rímini, es un templo profano más bien que un edificio cristiano (1).

Ghiberti no tenía más que veintitrés años cuando los magistrados de Florencia abrieron un concurso para las puertas de bronce del Bautisterio. Él, no obstante su precoz edad, lo ganó. La puerta que ejecutó primeramente es la del Norte; encargóse en seguida de la del Este, la más célebre, en la cual trabajó desde 1424 hasta 1452. Diez tableros ofrecen escenas del Antiguo Testamento; de ordinario, varios episodios están reunidos dentro de un mismo marco, así como la creación de Adán y Eva, la caída,

(1) Iriarte: *Rimini*, 1881.

Adán y Eva desterrados del paraíso terrestre. En los intervalos de los tableros, Ghiberti colocó veinticuatro esta-

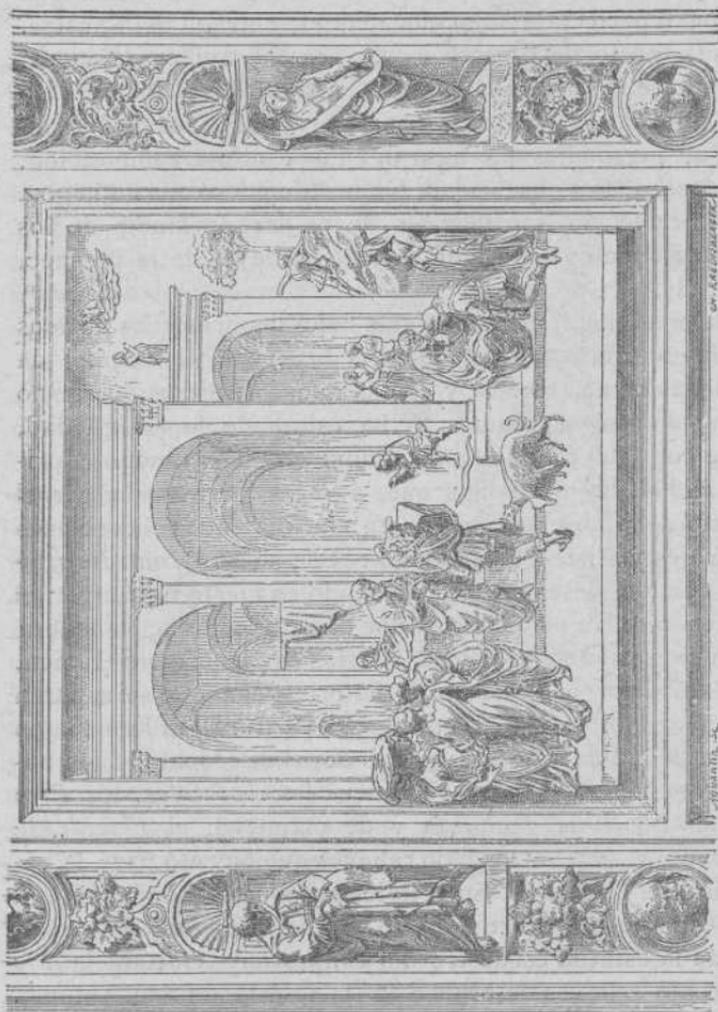


FIG. 58.—GHIBERTI, TABLERO DE LA PUERTA ORIENTAL DEL BAUISTERIO (Florencia).

túitas de personajes bíblicos, y entre las estatuítas, veinticuatro cabezas. En fin, rodeó el conjunto de una gran

franja, donde, en medio de flores y follaje, jugueteaban animales. Las puertas de Ghiberti han excitado en todos los tiempos viva admiración, y Miguel Angel declaraba que estarían perfectamente colocadas á la entrada del Paraíso. Si su aspecto decorativo es de una maravillosa riqueza, cuando se examinan las figuras, encanta su elegancia. Lo que admira también en la puerta oriental es la muchedumbre de personajes que figuran en una misma composición, sin desorden ni obscuridad. Ghiberti confesó que no llegó á esta perfección sino después de un largo estudio de los procedimientos de la pintura y de las leyes de la perspectiva (1).

Donatello (2) es mucho más fiel á los principios mismos de la escultura. Su trabajo en el bronce ó el mármol da pruebas de una ciencia y de una finura de ejecución que no han sido casi superadas. Si ha estudiado la antigüedad, este culto del pasado no disminuye en ningún modo su originalidad. Es un realista que, á veces, arrastrado por el gusto de la observación exacta, no ceja ante concepciones salvajes y tristes, así como lo revela su *San Juan Bautista*, curtido, descarnado, consumido en cierto modo por el ascetismo. En otras obras, por el contrario, da á la belleza una expresión más delicada. Estas tendencias no tienen, sin embargo, nada de contradictorias, sino que se refieren á un mismo principio: reproducir la naturaleza humana en la variedad de sus formas. Las obras de Donatello son numerosas: citaremos, en Florencia, los *Apóstoles*, los *Profetas*, llenos de grandeza y de majestad; el *David*, de bronce, y *Judith*; los bajo relieves que ejecutó para la catedral de Florencia. Su actividad se ejerció también fuera de esta ciudad, sobre todo en Padua, así como lo atestiguan la estatua escueta del *condottiero* Gattamelata y los bajo relieves de bronce de la iglesia de San Antonio. Entre sus numerosos discípulos, uno de los mejores fué

(1) Perkins: *Ghiberti*, 1885.

(2) Müntz: *Donatello*, 1885.

Verocchio (1435-1488), que ejecutó la estatua ecuestre del *condottiero* Colleoni, en Venecia, tan gallardamente plantada y tan llena de energía.

Al lado de Ghiberti y de Donatello se coloca Luca della Robbia (1400-1482), cuya mejor obra es la serie de bajo relieves que ejecutó para el Duomo de Florencia. Jóvenes y niños que danzan, que cantan ó que tocan diversos instrumentos de música, están allí representados; actitudes, tipos, expresión, todo ello animado y natural. Pero Luca della Robbia es también célebre por sus bajo relieves en barro cocido esmaltado. Después de él, los miembros de su familia heredaron sus procedimientos, y durante cerca de un siglo formaron una corporación de artistas consagrados á esta escultura policroma (1). Otros muchos, aunque menos ilustres, podrían citar se aún: Mino da Fiésole, los Rosellini, Pollaiuolo, etcétera; pero no podemos detenernos sino en los grandes maestros, aquellos que dominan el Arte ó lo dirigen.



FIG. 59.—DONATELLO.—DAVID.
BRONCE (Florencia).

(3) Cavallucci y Molinier: *Les Della Robbia*, 1884.

Los pintores florentinos en el siglo XV.—En pintura, los artistas florentinos rompen las tradiciones de la escuela de Giotto. Paolo Ucello (1397-1475) extendía el gusto de la perspectiva, de que los antiguos pintores apenas se preocupaban; Fra Filippo Lippi (1406-1469), muy favorecido al lado de los Médicis, trataba los asuntos religiosos con una soltura y un realismo notables. El maestro por excelencia de esta primera mitad del siglo xv es Masaccio (1402-1428), verdadero precursor de Rafael, que une á la ciencia de la composición, ya la fuerza, ya la suavidad de la expresión. Aunque fué corta su existencia, produjo obras donde se siente ya la plena madurez del talento, como sus frescos de la iglesia del Carmen, en Florencia. Posteriormente, estos frescos fueron, para los artistas jóvenes, modelos que estudiaban y copiaban.

Sin embargo, aun vivía una escuela adherida al ideal religioso y místico de la Edad anterior. Durante la primera mitad del siglo xv produjo un gran maestro, el dominico Fray Angélico da Fiesole (1387-1455). Entrado muy joven en el convento, conservó la fe ingenua y profunda, cuya expresión ha trasladado á sus cuadros y frescos. En ninguna parte se elevó tan alto como en las pinturas murales con que decoró el convento de San Marcos, en Florencia, y una de las capillas del Vaticano, en Roma. Ejecutadas hacia el fin de su vida, excedieron estas últimas á sus otras obras, por la variedad de las composiciones: los asuntos están tomados de la historia de San Esteban y San Lorenzo.

La escuela florentina al final del siglo XV.—Fray Angélico es una excepción en Florencia. Hacia la mitad del siglo xv la nueva escuela naturalista triunfó en todas las artes. Entonces, en un espacio de diez ó veinte años, desaparecen la mayoría de los maestros de que se acaba de hablar, y antes de llegar á Leonardo de Vinci, á Miguel Angel y Rafael, comienza para la escuela florentina un período de transición, que llena la mayor parte de la segunda mitad del siglo xv. La admiración apasionada de

la antigüedad se combina con el naturalismo. La Iglesia misma da el ejemplo; muchos Cardenales, Papas como



FIG. 60. — LUCA DELLA ROBBIA. — LOS CORISTAS (Florencia).

Nicolás V, figuran entre los humanistas célebres. Lorenzo de Médicis, que gobierna Florencia desde 1469 hasta 1492,

elegante, instruído, poeta, celebra el culto de Platón con los literatos de su Corte. Aumenta la colección de antigüedades formada por sus predecesores; la pone á disposición de los artistas y crea con esto una Escuela de Bellas Artes. Los arquitectos Julián y Antonio de San Gallo se absorben en el estudio de los monumentos romanos; Pollaiuolo ejecuta para los Médicis cuadros representando asuntos, tales como las hazañas de Hércules; Boticelli toma continuamente de la mitología pagana, á pesar de que pinta mejor Madonas cristianas. Tan numerosos son los pintores de mérito, que es difícil elegirlos. Domenico Ghirlandajo (1449-1494) es, sin embargo, uno de los más originales. En las escenas de la historia de la Virgen y de Santa María Novella, en Florencia, trajes, actitudes, tipos de personajes, detalles de costumbres, todo pertenece á la vida del siglo xv, y parece que los asuntos evangélicos no son sino un pretexto. Por lo demás, las composiciones están bien ordenadas; el dibujo es firme y preciso. Benozzo Gozzoli (1420-1497) decoró los muros del camposanto de Pisa con pinturas de un encanto pintoresco, tales como la embriaguez de Noé y la historia de la torre de Babel. Luca Signorelli (1441-1523), en sus frescos de la catedral de Orvieto, se aplica á la expresión de la fuerza, y por sus estudios del desnudo y sus preocupaciones anatómicas, hace pensar á veces en Miguel Angel.

El espíritu profano del Renacimiento florentino encontró hacia el fin del siglo xv un ardiente adversario en el monje Jerónimo Savonarola, quien, gracias á su elocuencia fogosa y sombría, fué durante algún tiempo el dueño de Florencia. Condenaba el estudio de la antigüedad; quería desprender el Arte del culto de la forma para purificarlo y santificarlo. La nobleza de sus ideas ganó hasta á los artistas; muchos fueron partidarios suyos. Pero en breve, la nueva vida que Savonarola quería imponer á los florentinos les pareció demasiado dura, decayó su influencia y sus enemigos lo condenaron á muerte (1498).

La escuela umbriana: el Perugino.—El arte religioso que reclamaba Savonarola se practicó aun no lejos de Florencia, en la montañosa Umbría. El gran maestro de Umbría es Pedro Vannucci (1446-1524), llamado *El Perugino*,



FIG. 61. — EL PERUGINO. — MADONA Y SANTOS (Florencia).

porque habitó en Perugia. Trabajó con frecuencia en Florencia; conocía las innovaciones que transformaban entonces la pintura; pero, como se ha dicho acertadamente, “siguió siendo siempre el pintor del dulce recogimiento, de los divinos éxtasis, el pintor por excelencia de las Madonnas y de las Santas”. Su obra más notable es la decoración de la Sala del Cambio, en Perugia (1496-1500); en

cuanto á sus cuadros, el número es grande; no hay Museo que no contenga alguno: el de Lyon posee uno de los más bellos, la *Ascensión* (1496). Pinturicchio (1454-1513), cuyas obras más importantes son las decoraciones de la librería de la catedral de Siena y de los apartamentos Borgia, en el Vaticano, se distingue por su predilección hacia los asuntos históricos y los efectos pintorescos.

La escuela de Padua: Mantegna.—En el Norte de Italia se habían formado otros centros de cultura artista. Así, en Padua nace y se forma uno de los grandes maestros de la pintura, Mantegna (1431-1506). Su genio vigoroso interpreta la antigüedad con una franqueza de acento personalísima; dibujante preciso, á veces algo seco, conociendo á fondo la estructura del cuerpo, da á sus personajes una firmeza y una gallardía de porte sorprendentes: los cartones del *Triunfo de Julio César* (en Hampton Court, cerca de Londres) tienen el estilo de bajo relieve. No obstante, su originalidad revélase mejor aún en los frescos de la iglesia de los *Eremitani*, en Padua. La fuerza de la concepción, en esta obra, iguala á la ciencia de los procedimientos y á la disposición grandiosa de la composición, al mismo tiempo que los edificios en donde coloca sus figuras atestiguan el estudio de los monumentos antiguos.

La escuela veneciana: los Bellini.—Más que ninguna otra ciudad de Italia, Venecia, siempre mirando hacia el Oriente, de donde sacaba su fuerza y su riqueza, estaba ligada á las tradiciones bizantinas. Sin embargo, en el siglo XIV el arte gótico había penetrado allí, tomando desde luego una fisonomía nueva, produciendo esos hermosos palacios que parecen pertenecer á la vez al Occidente y al Oriente: el palacio de los Duces fué comenzado en el siglo XIV; la *Ca'Doro*, cuya fachada es una maravilla de gracia y de fantasía, data del mismo tiempo (1). En esta ciudad, que voluntariamente se aísla del resto de Italia, el

(1) Iriarte: *Venise*, 1877.

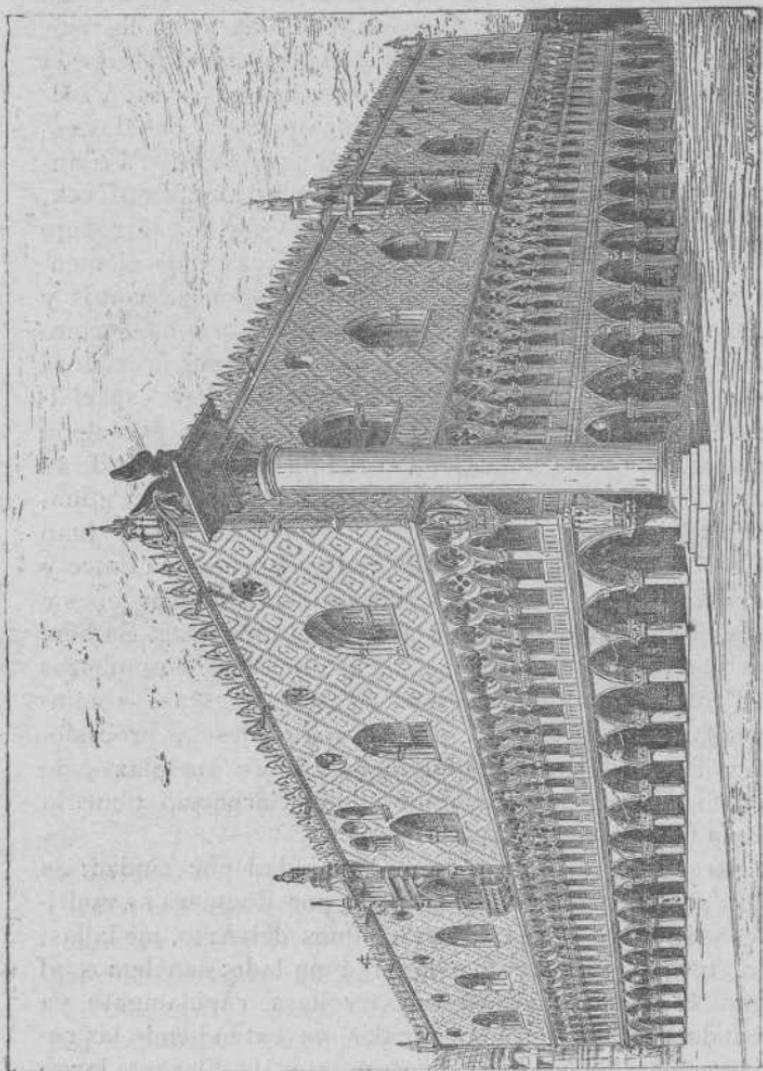


FIG. 62.—PALACIO DE LOS DUQUES (Venecia),



espíritu del Renacimiento penetra tardíamente. Sólo á partir de la mitad del siglo xv es cuando se hace sensible en arquitectura y escultura; pero, de todas las artes, la pintura era la que debía lanzar mayor esplendor. Hacia la mitad del siglo xv una escuela nueva nace con los Vivarini, y por ciertos lados se relaciona primero con las escuelas alemanas. Un pintor siciliano, que había ido á Flandes para instruirse en los procedimientos de los Van-Eyck, Antonello de Messina, se estableció en Venecia é introdujo un estilo mezclado de elementos extranjeros y de elementos italianos. Carlo Crivelli, que pinta Madonas, Santos y Santas, aún fiel á la Edad Media por el modo con que compone sus cuadros y sus figuras, deslumbra por la riqueza de sus accesorios y el brillo del colorido. Pero especialmente con la familia de los Bellini, se marca la evolución de la pintura veneciana. Jacobo Bellini había salido de su patria para conocer las escuelas de Florencia y de Padua, el naturalismo y la antigüedad. Tiene dos hijos, Juan (1426-1516) y Gentil (1427-1507); el primero, alma dulce y sencilla, prefiere los asuntos piadosos; da á sus Vírgenes y á sus Santos suavidad profunda y dulce nobleza. Su hermano es lo contrario; menos inclinado á los sentimientos místicos, amante de las perspectivas pintorescas, se complace en traducir el aspecto de las multitudes, las procesiones y los cortejos desenvolviéndose sobre las plazas de Venecia. Entre sus contemporáneos, Carpaccio tiene la misma inclinación de espíritu.

Sería necesario recorrer Italia ciudad por ciudad: en todas partes trabajan los artistas, por doquiera se multiplican las bellas obras. Muchos ramos del Arte, medallas, miniaturas, etc., hay que dejar á un lado; señalemos al menos el grabado, que va á desarrollarse rápidamente, ya creando composiciones originales, ya extendiendo las reproducciones de las obras de otras artes (1). Durante largo

(1) Véase en la Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts: Delaborde: *La gravure*; de Lostalot: *Les procédés de la Gravure*.

tiempo habianse conocido sólo groseros grabados en madera; pero, sean cuales fueran los orígenes tan discutidos del grabado en que el papel reproduce los rasgos abiertos por el buril sobre una placa de metal, ello es que en el siglo xv fué cuando este arte se difundió por Italia (1). Mantegna



FIG. 63. — JUAN BELLINI. — MADONA Y SANTOS.
(Iglesia de San Zacarías.—Venecia).

se apodera de este procedimiento, y muestra todos sus recursos. En sus grabados la ejecución es á la vez amplia y precisa, encontrándose en ellos todas las robustas cualidades de su lápiz y de su pincel.

Italia estaba, pues, como acalenturada de Arte; Príncipes y ciudades se disputaban á los artistas. Por otra parte, no era solamente la aristocracia, sino el pueblo entero,

(1) Delaborde: *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, 1883; Milanesi: *Maso Finiguerra et Matteo Di*, en *L'Art*, 1884.

como en otros tiempos en Grecia, el que se interesaba por sus obras. Sin cesar estimulado, discutido, juzgado, el artista se exaltaba con la lucha, multiplicaba sus esfuerzos, y aspiraba siempre á la gloria por medio de obras cada vez más bellas. Su educación misma favorecía el desarrollo de la personalidad: no estaba encerrado desde temprano en una enseñanza exclusiva; iba de un maestro á otro, experimentando influencias diversas y trabajando libremente para formarse.

CAPÍTULO II

EL ARTE ITALIANO AL FIN DEL SIGLO XV Y EN EL XVI (1)

Apogeo del arte italiano.—Al fin del siglo xv, y en el xvi, el arte italiano produjo sus más grandes genios: Leonardo de Vinci (1452-1519), Miguel Angel (1475-1564) y Rafael (1483-1520). Aunque los dos primeros son florentinos, la mayor parte de su vida la pasaron fuera de su patria. Los Papas querían entonces hacer de su ciudad el centro de la vida artística (2); dos de ellos, sobre todo, Julio II y León X, el uno patriota fogoso, alma indomable, consagrando toda su energía á desterrar de Italia los extranjeros que la ocupaban; el otro, de la familia de los Médicis, espíritu fino, amigo de la paz y los placeres. Tan diferentes por el carácter, ambos se parecen en un común amor por las artes.

Leonardo de Vinci.—Leonardo de Vinci fué discípulo de Verocchio, pero su juventud es oscura. Según cartas suyas, escritas desde 1472 hasta 1583, parece que estuvo algún tiempo en Oriente al servicio del Sultán de Egipto.

(1) Véase una parte de las obras ya citadas en el capítulo precedente, y además, Müntz: *Raphael*, 1882; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1876, volumen consagrado especialmente á Miguel Angel, con ocasión de su centenario; Ch. Clément: *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphael*, 1882.

(2) Para el siglo xv, Müntz: *Les Arts à la Cour des Papes*, 1878-1882.



FIG. 64. — LEONARDO DE VINCI. — LA CENA, (Santa María de las Gracias, — Milán.)

to (1) De todos modos, en Florencia fué donde vino á buscarlo el favor del Duque de Milán, Ludovico el Moro. Desde 1483 hasta 1499 dirige las artes en la Corte de Milán, agrupa numerosos discípulos y forma una verdadera Academia de Bellas Artes. Él mismo daba lecciones, y ciertas obras suyas (*Tratado de la pintura, Tratado de perspectiva, etc.*) son, sin duda, el resultado de esta enseñanza. La ciencia de las proporciones le preocupaba sobre todas las demás, mostrándolo así sus escritos como sus obras; compuso un Tratado acerca de los movimientos del hombre, y otro sobre las proporciones del cuerpo humano, "la divina proporción," según decía. Sus dibujos, esparcidos por Museos y colecciones (especialmente los Museos de Milán, Venecia, Florencia y Louvre), atestiguan la multiplicidad de sus estudios; croquis de cabezas, de anatomía, de animales, de flores, de arquitectura, de orfebrería, de máquinas, de barcos, de cañones. Como escultor, la gran obra que entonces le ocupó fué la *estatua ecuestre* de Francisco Sforza. Trabajó en ella largos años; cuando por fin el modelo en barro se concluyó, no supo determinarse á fundir en seguida el bronce. El modelo se destruyó bien pronto, y sólo por los dibujos del artista es por lo que se puede apreciar su proyecto. Al mismo tiempo pintaba la *Cena*, que decora una de las paredes del convento de Santa María de las Gracias, en Milán. Medio deteriorada desde la segunda mitad del siglo XVI, restaurada varias veces, la *Cena*, tal y como se ve hoy, sólo puede ya dar una idea débil de la obra primitiva. Y sin embargo, ¡cuánta profundidad y armonía hay en esta admirable composición! ¡Qué variedad de expresión en las figuras de los Apóstoles!

En 1499, Ludovico el Moro es proscrito por los franceses. Leonardo abandona Milán; vaga aquí y allá; en 1502 se acomoda al servicio de César Borgia como arquitecto y

(1) Sobre esta cuestión, véase Ch. Ravaisson-Mollien: *Les écrits de Léonard de Vinci, Gaz. des Beaux-Arts*, 1881.

como ingeniero, y se ocupa en fortificaciones. En 1504 vuelve á Florencia, donde recibe el encargo de decorar una de las paredes del Palacio de la Señoría. Hubo de es-



FIG. 65.—LEONARDO DE VINCI (Dibujo).

coger un episodio de la batalla de Anghiari, ganada por los florentinos. El cartón que hizo excitó viva admiración, el fresco, después de comenzado, fué abandonado. Es forzoso ceñirse á descripciones ó á algunos dibujos insuficien-

tés. Más tarde, Francisco I le llamó á Francia (1516); pero murió en breve en Clou, cerca de Amboise. El Louvre posee muchos cuadros de Leonardo; el *San Juan Bautista*, la *Virgen de las rocas*, el célebre retrato de *Mona Lisa*, ó *Gioconda*, etc.

Una extraña fatalidad se ha encarnizado contra las más bellas obras de Leonardo. Lo que poseemos prueba que ninguno llevó á grado más alto la armonía, el don de la expresión y de la gracia. Este artista tan vario y de un encanto tan penetrante, fué al mismo tiempo uno de los espíritus más originales de su siglo. Sus manuscritos, cuyo desciframiento se persigue en nuestros días, le manifiestan inquieto por todos los problemas, matemático, naturalista, filósofo, adelantándose sin cesar á su siglo para presentir los descubrimientos del nuestro.

Su influencia fué grande. Según Vasari, sufrióla Rafael, aun joven, y al salir de la escuela de Perusa imitó su manera, sin llegar á asimilársela. En Milán, en torno suyo, se formó una verdadera escuela lombarda, que, conservando lo menos posible algunas de las cualidades del maestro, se aplicó generalmente á los asuntos religiosos. El mejor de estos artistas es Luini, talento suave y fino; entre las numerosas decoraciones que ejecutó, los frescos conservados en los Museos de Milán y del Louvre dan una idea de su estilo. La imitación de Leonardo puede fácilmente conducir á algún amaneramiento; se le ve en las obras de Sodoma (1477-1549), á pesar de la gracia seductora de sus figuras de mujeres (frescos de la *Historia de San Benito*, en Monte Olivete; de la *Historia de Alejandro*, en la *Farnesina*, en Roma, etc.).

Miguel Angel.—Entre Leonardo y Miguel Angel Buonarroti es grande el contraste: el uno representa la medida y la armonía; el otro, el vigor en la concepción y en la ejecución. Discípulo de Ghirlandajo, Miguel Angel, desde su juventud, fué notado por Lorenzo de Médicis, quien lo dió por compañero á su hijo y á su sobrino; hasta 1492 vivió



FIG. 66.—MIGUEL ANGEL.—MOISÈS.
(Roma.)

en medio de literatos y artistas, estudiando los mármoles antiguos reunidos por los Médicis. Ya en su bajo relieve en bronce del *Combate de los Centauros* (Florencia, casa de Miguel Angel), se manifiestan su fogosidad, su pasión por el movimiento. Después de la muerte de su protector, desde 1496, trabaja ya en Florencia, ya en Venecia ó Bolonia. Su espíritu entusiasta y sombrío experimenta la influencia de Savonarola; lee la Biblia, el Dante, y con estas lecturas forma su alma; estudia con pasión la anatomía, el cuerpo, y con estos estudios forma su talento de ejecución. Desde 1496 á 1501 está en Roma; allí ejecuta su *Piedad* del Vaticano (estatua de la Madona que tiene sobre sus rodillas el cadáver de Cristo), obra de transición, menos vigorosa que las que vendrán después, menos sencilla y expresiva. De regreso á Florencia, donde permanece desde 1501 á 1504, esculpe el *David* (Florencia, Academia de Bellas Artes), notable por la energía del estilo y la fidelidad del modelado. En pintura todavía había producido poco, cuando la Señoría de Florencia le dió el encargo de decorar una de las paredes de la sala grande del Palacio. Escogió por asunto un *Combate á orillas del Arno*, donde los soldados florentinos, que se bañaban, fueron sorprendidos por el enemigo. El fresco no fué ejecutado; el cartón desapareció bien pronto; no se puede apreciar esta obra sino por medio de reproducciones y grabados. Miguel Angel habíase, sobre todo, preocupado en ella del estudio del desnudo y de la variedad de las actitudes.

Hacia el final de 1504, Julio II le llama á Roma. Nadie era más á propósito como este rudo anciano para comprender el genio de Miguel Angel, y no obstante de frecuentes querellas, les unió un afecto verdadero. Primeramente el Papa quiere que ejecute el artista su tumba futura. Este proyecto ocupó á Miguel Angel toda su vida: después de la muerte de su protector, en medio de los nuevos trabajos que le imponían, esforzábese en vano por ejecutarlo. Sus dibujos dan á conocer el plan grandioso que concibió;

pero en la tumba de Julio II, tal y como se ve hoy en Roma, sólo la vigorosa figura de *Moisés*, ejecutada mucho tiempo más tarde, es de Miguel Angel. Los dos *Esclavos cauti-*



FIG. 67.—MIGUEL ANGEL.—SIBILA ERITREA (Sixtina).

vos, del Museo del Louvre, cuya actitud y expresión son tan dolorosas, debían formar parte de este monumento y representar las ciencias y las artes encadenadas por la muerte del Papa.

Desde 1508, Julio II encargó á Miguel Angel la deco-

ración del techo de la Capilla Sixtina, en el Vaticano. Todavía no había pintado frescos; preténdese que uno de sus enemigos, el arquitecto Bramante, le había hecho confiar este trabajo, esperando que en él fracasaría. Miguel Angel se encierra en la Capilla Sixtina, y allí su sombría imaginación se exalta en la soledad, en la fiebre del trabajo sin descanso, y con el espíritu lleno de visiones de la Biblia, compone una obra (1508-1512), donde pone su alma de pensador, todo su genio de artista. En la bóveda se suceden las escenas del Génesis: *Dios separando la luz de las tinieblas, Creación de los mundos, Separación de la tierra y de las aguas, Creación de Adán y Eva, La caída, Sacrificio de Abel y de Caín, Diluvio, Embriaguez de Noé*. En los ángulos coloca la *Historia de Judit y de Holofernes, de David y de Goliat, La serpiente de bronce, El suplicio de Amán*. Después, en las doce bandas, pintó á siete profetas, cinco sibilas, éstas descifrando los libros oscuros del destino, aquéllos sumidos en una meditación profunda. En todo ello circula una inspiración potente y terrible, en todo estalla el sentimiento dramático y profundo de la composición. La forma es digna de las concepciones, admirable á la vez por su amplitud y su fuerza. Más tarde (1535-1541), sobre la pared del fondo, Miguel Angel pintó el *Juicio final*, donde quizás una parte muy grande se concedió á los efectos violentos y á los detalles anatómicos.

En las obras de Miguel Angel, las tumbas de los Médicis corresponden, como escultura, á la decoración de la Sixtina como pintura. De regreso de Florencia desde 1516, no las comenzó sino mucho más tarde. Estas tumbas son dos: las de Lorenzo, Duque de Urbino, y de Julián, Duque de Nemours, en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo. Cada una de ellas está formada por un sarcófago, al que se superpone una consola, sobre la cual se extienden dos figuras: de un lado, *El día y la noche*; de otro, *La aurora y el crepúsculo*. Más arriba están las estatuas de los dos

Médicis; la de Lorenzo es célebre por su actitud, que le ha dado el nombre de *Pensador* (*il Pensieroso*). Respecto á las figuras simbólicas, son de la misma familia que los pro-



FIG. 68. — MIGUEL ÁNGEL. — LA NOCHE. (Tumba de los Médicis. — Florencia.)

fetas y las sibilas de la Sixtina. *La noche*, sobre todo, está concebida con una fuerza de expresión penetrante: está hundida en un sueño doloroso, en que se sienten todas las fatigas de la vida, todas las amarguras del alma. A un

contemporáneo que había compuesto versos en su elogio, contestó Miguel Angel con estos otros: "Caro me es el sueño, y más aún el sueño de piedra, mientras duren el mal y el vilipendio; no ver, no sentir, es mi mayor dicha; así, no me despiertes; habla bajo."

A su melancolía natural acababan de unirse patrióticos dolores. Los florentinos habían desterrado á los indignos descendientes de los Médicis; á consecuencia de esta revolución, marchó contra ellos Carlos V. Miguel Angel, elegido comisario general de las fortificaciones, tomó una parte activa en la resistencia (1529). Cuando Florencia fué vencida, tuvo que ocultarse el artista; pero el Papa Clemente VII, que era un Médicis, tenía necesidad de él para terminar las tumbas de la iglesia de San Lorenzo; se le acordó una amnistía. Estaba cada vez más desalentado y sombrío. "La pintura, la escultura, la fatiga y la buena fe me han consumido, escribía, y todo va de mal en peor. Hubiera valido más para mí que desde mi juventud me hubiese establecido como fabricante de pajuelas; no sufriría todos los dolores que sufro."

El final de su vida transcurrió en Roma. Había vuelto á esta ciudad en 1532; en 1535, el Papa Pablo III le nombró arquitecto, pintor y escultor del Vaticano; en 1547 recibió el encargo de dirigir la construcción de San Pedro de Roma. Desde el siglo xv, el Papa Nicolás V había querido sustituir la antigua basílica de la Edad Media con una nueva iglesia, y muchos artistas se habían sucedido en la dirección de los trabajos (1). Lo que pertenece á Miguel Angel es la cúpula central; por lo menos, él hizo el plano y mandó ejecutar el modelo en madera. Otros trabajos de arquitectura le ocuparon además; pero, es forzoso reconocerlo, el arquitecto no iguala en él al escultor ni al pintor.

(1) De Geymüller: *Projets primifs pour la basilique de Saint-Pierre*, 1875; Müntz: *Les Architectes de Saint-Pierre de Rome*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1879.

Hasta su muerte, á los ochenta y ocho años, no cesó de trabajar. No se han citado aquí más que sus obras maestras; para conocerlo á fondo sería preciso estudiar sus numerosos dibujos, unos casi acabados, otros bosquejados



FIG. 69.—RAFAEL.—LA VIRGEN DE LA CASA DE ORLEANS.

apenas, pero todos llevados hasta un punto que expresan bien la preocupación que dominaba al artista. En sus obras la grandeza del estilo es igual á la de los pensamientos. Quizás, á veces, pudiera reprochársele su tendencia á las actitudes violentas y atormentadas, sus exageraciones en el modelado; pero estos medios de expresión están en él

al servicio de sentimientos poderosos y sinceros, mientras que en sus imitadores, á quienes faltará alma, se inclinarán hacia el énfasis y la declamación.

Rafael.—Así los contemporáneos como la posterioridad, han contrapuesto con frecuencia á Miguel Angel y Rafael: en efecto, todo difiere en ellos, tanto su vida como su genio. Por su nacimiento, por sus primeras obras, Rafael, nacido en Urbino, pertenece á la escuela umbriana; su padre mismo, Juan Sanzio, era pintor, quedando de él obras religiosas de un sentimiento dulce y candoroso. Habiendo sido discípulo del *Perugino*, el joven artista recibió su influencia. Obras hermosas, entre otras, *El matrimonio de la Virgen* (Museo Brera, Milán), datan ya de estos años de su juventud.

En 1504, después de algunas excursiones á Toscana, Rafael se estableció en Florencia, y entonces comienza el segundo período de su vida artística. Nuevas influencias, entre otras la de la antigüedad, imperan sobre él y modifican su estilo. Estudia los grandes maestros florentinos, Masaccio, Ghirlandajo, Leonardo de Vinci, sobre todo. Este trabajo de transformación se manifiesta en las obras que ejecuta entonces, especialmente en sus Madonas, como *La bella jardinera* (Louvre). Se separa de la escuela umbriana, de las tradiciones del antiguo arte religioso; persigue la expresión noble y poética, aunque fiel, de la naturaleza.

En 1508 es ya considerado como un maestro. El jefe de la escuela bolonesa, Francia, saludábale como "aquel que ha recibido del cielo el don fatal que supera todos los otros". Entonces Julio II le llama á Roma, probablemente siguiendo los consejos de Bramante, que era también de Urbino, y pone á su cuidado la decoración de varias salas del Vaticano (*Stanse*). Rafael comenzó por la de la Signatura, donde quiso representar las grandes facultades del saber humano. De aquí toda una serie de frescos: *La disputa del Santo Sacramento* es la glorificación de la religión y

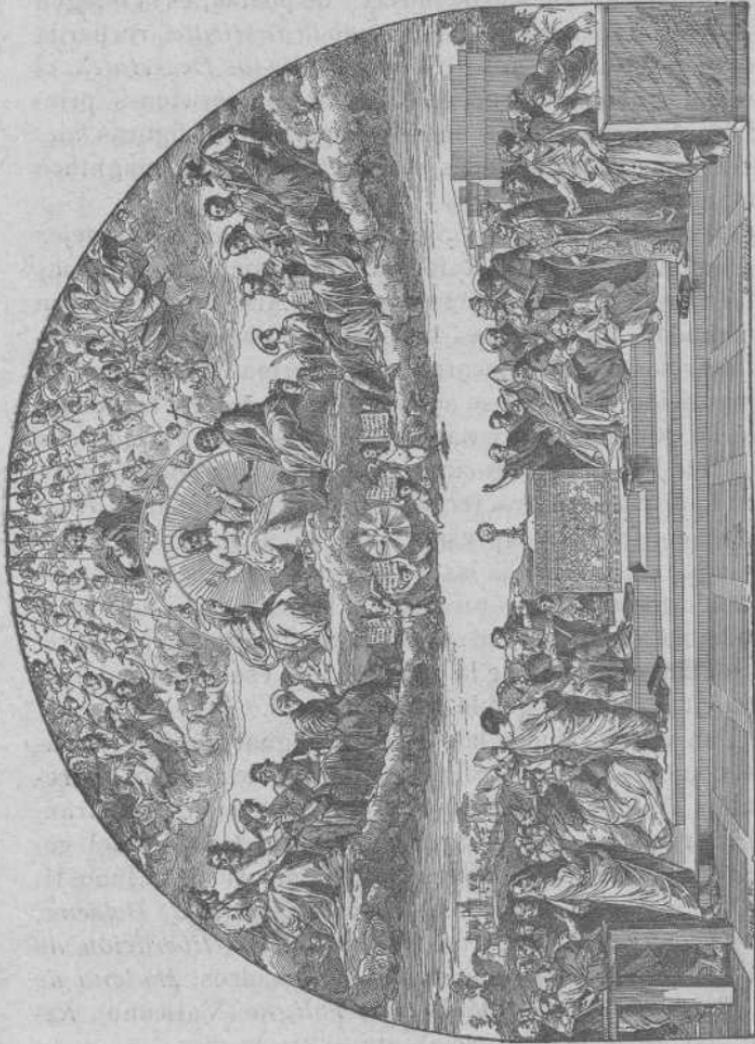


FIG. 70. — RAFAEL. — LA DISPUTA DEL SANTO SACRAMENTO, (ROMA. — VATICANO.)

de la teología; *La escuela de Atenas*, de la filosofía; *Apolo en el Parnaso*, rodeado de musas y de poetas, es la imagen de la poesía; *Justiniano recibiendo la Instituta*, recuerda el derecho civil; *Gregorio IX recibiendo las Decretales*, el derecho canónico. Alrededor de estas composiciones principales se agrupan otras menos importantes, figuras alegóricas que enlazan todas las partes de este magnífico conjunto.

La disputa del Santo Sacramento es quizás la mejor página de las obras de Rafael, al mismo tiempo que la más bella manifestación del arte cristiano. Arriba, el cielo con la Trinidad, los apóstoles, los elegidos; abajo, en la tierra, un altar sostiene la Eucaristía, que forma el centro de la composición; en torno se agrupan los doctores, los teólogos, los pensadores cristianos. Jamás se han variado con más arte los tipos, las actitudes, las expresiones, acentuando al par el carácter con majestuosa unidad. Aquí Rafael conservó la expresión sincera del sentimiento religioso que caracterizaba las antiguas escuelas, pero uniéndola á la ciencia de la naturaleza, á la perfección del estilo que había adquirido por sus estudios de Florencia; agregó, en fin, ese genio de la composición, ese encanto del dibujo y del colorido que le son peculiares.

Una vez terminada la sala de la Signatura (1411), Rafael comenzó la que seguía. Los principales frescos representan: *Heliodoro lanzado del templo*, alusión á los franceses arrojados de Italia; para mostrarlo bien, Rafael colocó en uno de los extremos de la composición á Julio II, que contempla la huida de Heliodoro; *La misa de Bolsena*, *El encuentro de San León y de Atila*, *La liberación de San Pedro*. Además multiplicaba los cuadros: *Madona de la diadema* (Louvre), *Madona de Foligno* (Vaticano), *Retrato de Julio II* (Florencia), etc.

En 1513, León X sucedió á Julio II. Rafael, así por la amabilidad de su carácter como por su genio, debía agradecer á aquel espíritu fino y cultivado, cuyo pontificado fué

una serie de fiestas. Mientras que Miguel Angel se aísla del mundo, Rafael, por el contrario, gusta de vivir en una sociedad elegante, á la que encanta con su cortesía. En 1514, cuando Bramante murió, León X le encargó la dirección de los trabajos de San Pedro. Continúa también las *Stanze*; pero, abrumado ya de trabajos de todo género, distraído, además, por las fiestas y los placeres, no es dueño de sí mismo, y se habitúa á recurrir sin cesar á los discípulos que le rodean. Él decide las composiciones, da los dibujos, y ellos las ejecutan.

Al mismo tiempo estaba encargado de la decoración de una parte de las *Logias*, es decir, de galerías colocadas en los pisos superiores y que bordean uno de los patios del Vaticano. Las que fueron confiadas á Rafael comprendían trece separaciones; en la bóveda de cada una colocó cuatro composiciones tomadas de la Biblia. Tampoco aquí ejecutó más que una débil parte de pinturas. También, bajo su dirección, los muros y las pilastras fueron cubiertos de ornamentos, de flores, de animales, de figuras de fantasía. En esta exornación exquisita se manifiesta la influencia del arte antiguo, que Rafael, desde su llegada á Roma, experimentaba profundamente. También entonces pintó ó hizo pintar los frescos de la *villa* pontificia de la Magliana, que tantos daños ha sufrido posteriormente. Uno de ellos, *Dios haciendo el mundo*, fué comprado por Francia, y hoy se encuentra en el Louvre; no es dudoso que el dibujo sea de Rafael; pero es más difícil afirmar que lo haya pintado.

Hacia largo tiempo que el arte de la tapicería se había desarrollado en Flandes. León X, deseando tener una serie de colgaduras para la Capilla Sixtina, pidió cartones á Rafael, y los envió á las fábricas flamencas. Estos cartones están ahora, en gran parte, en Londres, en el Museo de Kensington; las composiciones tomadas de las actas de los Apóstoles, *Pesca milagrosa*, *Vocación de San Pedro*, *Muerte de Ananías*, *San Pablo en el Areópago*, etc., se

cuentan entre sus bellas obras; encuéntrase en ellas una mezcla admirable de grandeza y de sencillez.

Rafael no trabajaba solamente en el Vaticano. Para el rico banquero Agostino Chighi ejecutó en la Farnesina su *Galatea*, de tan fresco y poético encanto. A propósito de esta obra, en una carta á uno de sus amigos explicaba su manera de trabajar y de mezclar el ideal á la observación de la naturaleza. "Para pintar una mujer bella, tendré necesidad de ver muchas, con la condición de que vuestra señoría estuviese delante para escoger la más perfecta. Pero, considerada la rareza de buenos jueces y de buenos modelos, me sirvo de cierta idea que se presenta á mi espíritu." También fué para la Farnesina para donde imaginó una serie de *Historias de Psiquis*, radiosa evolución de la mitología pagana. Por desdicha, también esta vez, si el maestro creó, los discípulos pintaron. Los principales eran Julio Romano, Fr. Penni, Pierino del Vaga, Juan de Udina, etc. Marco Antonio Raimondi, el mejor grabador italiano, es el intérprete fiel de Rafael.

Entre las obras de esta época citaremos aún *Las Sibilas* de la iglesia de Santa María de la Paz (Roma); luego numerosos cuadros: *La Transfiguración* (Vaticano), *La Santa Familia* (Louvre), *La Virgen de la silla* (Museo Pitti, Florencia), *Santa Cecilia* (Museo de Bolonia), los retratos de *Juana de Aragón* y de *Baltasar Castiglione* (Louvre), *El Pasma de Sicilia* (Museo de Madrid), etc. La arquitectura le ocupaba también: hacía dibujos para San Pedro y para muchos palacios. Cada vez la antigüedad se apoderaba de él; preocupábase en conservar y restaurar los edificios romanos; enviaba artistas á las diversas regiones de Italia y hasta Grecia para dibujar los monumentos antiguos. Desgraciadamente, tantos trabajos agotaban sus fuerzas. Murió víctima de una fiebre el 6 de Abril de 1520, á los treinta y siete años, en el pleno florecimiento de su genio.

Los contemporáneos y los discípulos de Miguel Angel

y de Rafael.—Detrás de estos grandes genios, los artistas de la Italia central que fueron sus contemporáneos, se eclipsa



FIG. 71.—TRIUNFO DE GALATEA. (Farnesina.—Roma.)

san casi. Más de uno, sin embargo, podía contarse entre los maestros. Tales fueron en Florencia Fra Bartolomeo

(1475-1517), que experimentó la influencia de Leonardo y de Rafael y se dedicó á la pintura religiosa; Andrea del Sarto (1487-1531), cuyo colorido está lleno de encanto (obras numerosas, entre las cuales los *Frescos de la iglesia de la Anunziata*, en Florencia, *La Caridad*, en el Louvre, etcétera). En arquitectura, el gusto de lo antiguo domina; pero los artistas lo interpretan generalmente con originalidad, sobre todo en la construcción de los palacios, como Bramante (1444-1514), compatriota de Rafael, que después de haber trabajado muchos años en Milán, se estableció en Roma y fué arquitecto del Vaticano. El palacio de la Cancillería, que construyó, es un modelo de disposición ordenada y elegante. Baldassare Peruzzi se inspira en los mismos principios para la Farnesina y para el palacio Massimi (Roma). Vignole, que trabajó sobre todo en Roma, publica su célebre *Tratado de los cinco órdenes*. En Venecia, Sansovino, Scamozzi y Palladio dan á sus construcciones un carácter de riqueza decorativa que se conforma con las tendencias generales del arte veneciano.

No obstante, en la Italia central los tiempos de decadencia están ya próximos. Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael han llevado el Arte á tal punto, que después de ellos no puede sino decaer. Sus discípulos, esforzándose por imitarlos, sin tener su genio, alteran su estilo y exageran los defectos que aquí y allá veíanse surgir ya en aquellos grandes maestros. Los de Miguel Angel, con el pretexto del vigor, concluyen en el énfasis y en las contorsiones violentas; los de Rafael se deslizan hacia el amaneramiento y el convencionalismo. Aun el esmero en el dibujo y el colorido se debilitan. Julio Romano, el mejor discípulo de Rafael, no es, á pesar de su habilidad, sino un artista de segundo orden. Puede decirse otro tanto de Daniel de Volterra, de Vasari, que en pintura se inclinó á Miguel Angel. Entre los escultores, Benvenuto Cellini (1500-1572) (1),

(1) Plon: *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, 1883.

aquel aventurero del Arte, que ha dejado tan curiosas memorias y que Francisco I tuvo durante algún tiempo en Francia, es sobre todo un hábil orfebrista, y su obra maestra, en estatuaria, el *Perseo* (Florencia), sea la que fuere



FIG. 72.—CORREGGIO.—DESPOSORIO MÍSTICO DE SANTA CATALINA (Louvre).

su elegancia, carece de sencillez. Baccio Bandinelli es un declamador. Juan de Bolonia (1524 1608), nacido en Francia, aunque florentino por adopción, carece de lo que constituye los grandes artistas: la expresión y el sentimiento (1).

El Correggio.—Si desde la Italia central nos encaminamos hacia Venecia, en Parma vivió y trabajó un gran

(1) Desjardins: *La vie et l'œuvre de Jean de Bologne*, 1883.

maestro en el arte de agradar, Allegri, llamado *el Correggio* (1494-1534). Pintor de la gracia, la extiende sin esfuerzo en sus composiciones y sobre sus figuras, y su colorido, á la vez brillante y suave, seduce la vista. Su talento delicado se muestra en sus cuadros mitológicos (*Antlope*, Louvre); pero, además, sabe dar á los asuntos religiosos una expresión poética y tierna. (*Desposorio místico de Santa Catalina*, Louvre). En fin, en sus frescos de la iglesia de San Juan y de la catedral de Parma aborda con fortuna la decoración grande.

La escuela veneciana.—La escuela veneciana se desarrolló con un esplendor nuevo. El rasgo de unión de los pintores venecianos es su sentimiento natural y su ciencia del colorido; añaden la habilidad de la composición y el talento de las grandes decoraciones, pero se inclinan menos á la expresión moral; buscan los efectos pintorescos, los juegos de luz, el brillo de las ricas telas; su arte es generalmente más material y más exterior; pero ¡qué rico y qué brillante! Del taller de Juan Bellin salen Giorgione (1477-1511) y Ticiano (1479-1576). Giorgione es el más colorista de todos los venecianos; sus cuadros producen en los ojos una impresión mágica: ¡de tal modo se empastan los matices en un conjunto cálido y suave! *El concierto campestre*, *La Sacra Familia*, en el Louvre, dan una idea exacta de su talento.

Ticiano se revela primero como discípulo fiel de Juan Bellin; luego el talento de su condiscípulo Giorgiano influye sobre él, calienta su colorido, pero añade más invención y más variedad. Desde 1511 es en Venecia el maestro por excelencia, el pintor oficial de la República; su fama se difunde por toda Italia; los Príncipes se disputan sus obras; León X quiere, aunque en vano, atraerlo á Roma; Francisco I trata de arrastrarlo á Francia; Carlos V le prodiga sus favores. El, sin embargo, fiel á Venecia, donde su talento florece en su marco natural, no se aleja sino por cortos viajes. A los noventa y nueve años trabajaba aún, cuan-

do la muerte le hirió. En medio de las obras tan numerosas que ha dejado, oriéntase uno con dificultad: asuntos reli-

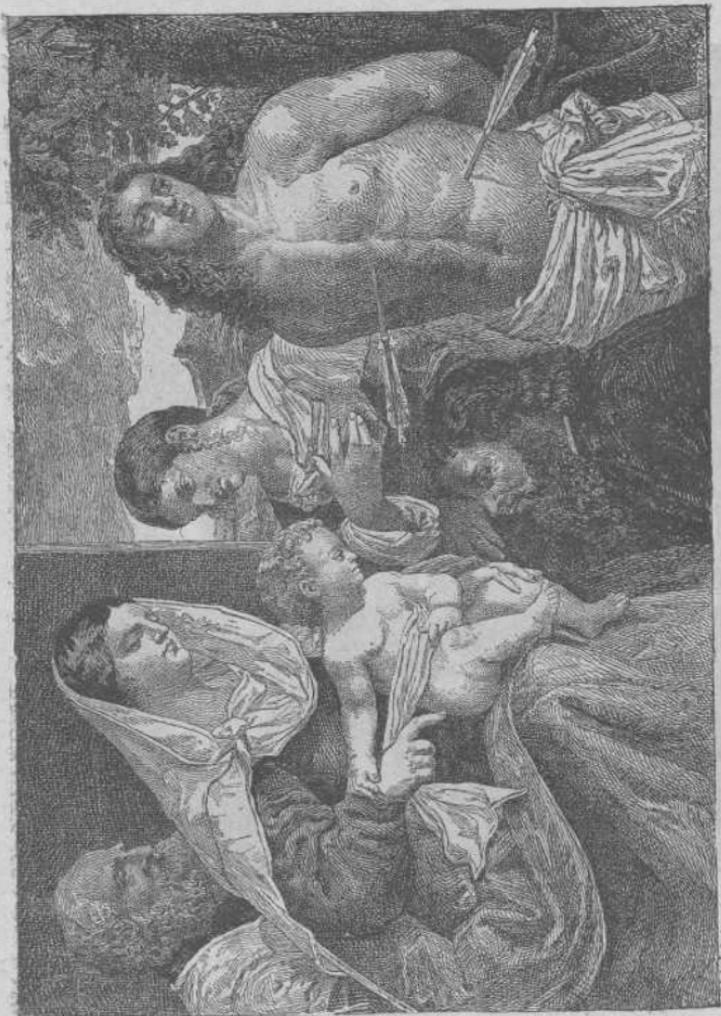


Fig. 73. — GIORGIONE. — SACRA FAMILIA (Louvre).

giosos, composiciones mitológicas, históricas, retratos, paisajes: abordó todos los géneros. Los cuadros del Ticiano

conservados en el Louvre bastarían ya para poder conocer algunas fases de su talento; no obstante, entre sus obras maestras citemos, sobre todo, *La Presentación*, *La Asun-*



FIG. 74. — TICIANO. — ALEGORÍA (Louvre).

ción (Museo de Venecia), los retratos de los Museos de Florencia, el *Amor sagrado* y el *Amor profano* (Roma, palacio Borghese), etc. Puede decirse que resume todas las cualidades de la escuela veneciana: sobresale en traducir

la belleza física de la mujer en todo el brillo de su rica florecencia; sabe también introducir en sus composiciones el movimiento y la vida, al mismo tiempo que prodiga toda la



FIG. 75.—VERONÉS.—VENECIA, LA JUSTICIA Y LA PAZ
(Palacio de los Duces, Venecia).

magia del colorido. Sin embargo, su dibujo no es siempre bastante preciso, y en sus más bellas obras no se encuentra la profundidad de pensamiento, la fuerza y la nobleza

de expresión que son el genio de los Rafael y de los Miguel Angel.

En torno suyo se agrupan todos los pintores venecianos de su tiempo: Palma el Viejo, Pordenone, Moretto, Bonifazio, París Bordone son sus discípulos, sus imitadores, á veces sus émulos. Entre los que estudiaron en su taller, Jacobo Robusti, llamado *el Tintoreto* (1512-1594), quiso dejarlo atrás, uniendo, según decía, "el dibujo de Miguel Angel y el colorido del Ticiano". Artista fogoso, aunque desigual y atropellado, sus obras numerosas atestiguan una actividad sin tregua: si sus composiciones son generalmente extrañas y desordenadas, hay algunas que se cuentan entre las obras maestras, como su *Milagro de San Marcos* (Museo de Venecia), y algunas de las pinturas que ejecutó en el palacio de los Duces.

En fin, Pablo Caliari (1528-1588) el Veronés (nació en Verona), es, con el Ticiano, el gran maestro de la escuela veneciana, y uno de los más seductores decoradores que hayan existido. Tiene, por decirlo así, el instinto de las vastas composiciones: dispone sin confusión una multitud de personajes, ordenando los grupos, arreglando los contrastes, interesando por todas partes la mirada, mientras que del conjunto se desprende una impresión grandiosa. Dirige de igual modo los juegos y las combinaciones de los tonos, los templados ó los calienta unos con otros, pinta sus figuras, de trajes brillantes, sobre fondos de arquitectura imponentes ó sobre un cielo azul, sin otro accidente que algunas nubecillas blancas. Nadie es tan hábil y pomposo, con más naturalidad y soltura. En sus banquetes evangélicos, de los cuales las *Bodas de Caná*, la *Comida en la casa de Simón* (Louvre), son hermosos modelos, el texto santo sólo sirve de pretexto á fastuosas evocaciones de las fiestas venecianas. Pero es menester verlo también en Venecia, en los edificios que estuvo encargado de decorar, en el palacio de los Duces. *Venecia sobre el globo terrestre*, *Triunfo de Venecia*, *Toma de Esmirna*, etc.; cerca de

Treviso, en el castillo de Masère. Después del Veronés, la pintura veneciana desfallece. La decadencia es general en Italia.

CAPÍTULO III

EL ARTE EN FLANDES Y EN ALEMANIA

EN LOS SIGLOS XV Y XVI

Caracteres del arte nuevo.—En los países del Norte y del Oeste, donde el arte gótico se había debilitado á veces por el espíritu de rebuscamiento y amaneramiento, comienza en el siglo xv á formarse un arte nuevo. Aquí no son los modelos antiguos lo que se imita primeramente; el primer cuidado de los artistas es aplicarse al estudio de la naturaleza. Sin embargo, los maestros no la ven ni la expresan como los del siglo xiii ó los de Italia; muéstranse, en general, menos cuidadosos de la nobleza y armonía del estilo, afanosos ante todo del parecido individual más preciso: son realistas en el verdadero sentido de la palabra, y la importancia que toma el retrato en todas las obras es prueba de ello. Ni las fealdades y vulgaridades les espantan. No obstante, no rompieron enteramente con los recuerdos de la Edad Media: por los asuntos que tratan, y por su fe, son artistas cristianos, capaces de sentir y traducir con sinceridad ingenua la inspiración religiosa. Estos caracteres y estos contrastes se comprenden si se consideran los orígenes de este arte. Nace en ciudades de grande burguesía y de población densa y trabajadora, donde no se encuentra la finura del gusto italiano; no obstante, la poesía no está proscripta; concéntrase en los sentimientos íntimos y las creencias, que penetra de ternura y de misticismo.

Flandes.—Flandes es el país donde se manifiesta primero esta evolución del Arte (1). Lo debe á su riqueza y á

(1) Wauters: *La peinture flamande* (Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts). Véase la bibliografía general en la pág. 16, y añádase Fromentiu: *Les Maîtres d'autrefois*.

su actividad: en el seno de las grandes ciudades de industria y de comercio, como Brujas, Gante, etc., se forman las corporaciones ó gremios de artistas de donde saldrá la renovación. Luego viene la dominación de los Duques de



FIG. 76. — VAN EYCK. — FRAGMENTO DE LA COMPOSICIÓN DEL «CORDERO MÍSTICO» (Parte superior. — Museo de Berlín.)

Borgoña: en su Corte fastuosa, ó bajo su protección, trabajan algunos de los grandes maestros flamencos del siglo xv. Aunque Flandes haya tenido escultores de mérito, la actividad creadora de los artistas se manifiesta, sobre todo, en la pintura; pero aun en ésta, nada de grandes decoraciones de iglesias ó de edificios como en Italia: la arquitectura gótica ha arruinado la pintura mural, y las obras son cuadros.

Los Van Eyck.—En el siglo xv, y con los Van Eyck, la escuela flamenca, ya preparada por artistas más oscuros, se constituye con toda la fuerza de su originalidad. Los dos hermanos Huberto (1366? 1426) y Juan (? 1440), aunque nacidos en el principado de Lieja, son flamencos por adopción. Huberto pasa el fin de su vida en Gante; Juan reside en Brujas desde 1425; allí se hace pintor y ayuda de cámara de Felipe el Bueno. El Duque le emplea á veces en embajadas, y al mismo tiempo declara que no encontraría “un semejante amigo, ni artista tan excelente en su arte y ciencia.”

En la técnica de la pintura, la tradición atribuye á los Van Eyck el descubrimiento de la pintura al óleo. Si en esta forma absoluta la afirmación no es exacta, sin embargo, los Van-Eyck mezclaron de un modo más habil que el empleado hasta entonces, el aceite con los colores, y mejoraron la preparación de los barnices que se extienden sobre las pinturas. Además, supieron combinar los colores sobre la paleta, multiplicar los tonos y los matices. Obtuvieron así un colorido más rico y más caliente, y sus procedimientos acrecentaron los recursos del Arte.

Pero esto sólo es una parte de su gloria. Entre sus obras, la más importante es la vasta composición del *Cordero místico*, ahora diseminada entre la iglesia de Saint-Bavon, en Gante, y los Museos de Bruselas y de Berlín. Los dos hermanos han trabajado en ella; comenzada quizás hacia 1420, no fué terminada hasta 1432, seis años



FIG. 77. VAN DER WEYDEN.
LOS SIETE SACRAMENTOS. (Parte central.)
(Museo de Amberes.)



después de la muerte de Huberto. Arriba se presentan las grandes figuras de Dios Padre, de la Virgen y de San Juan, de Adán y de Eva, etc. Abajo, sobre un altar, está colocado el Cordero, rodeado de ángeles; en el primer término surge la fuente de la vida; á los lados se agrupan los Doctores, los Mártires, los Santos y las Santas, y hasta los filósofos paganos que anunciaron á Cristo. Las tendencias realistas de la escuela se acusan en los tipos de la mayoría de los personajes, que tienen el carácter de retratos, y en las figuras de Adán y de Eva, exactamente copiadas de artesanos de formas feas y pobres, y de torpes actitudes.

No hay ninguna otra obra que pueda atribuirse á Huberto con una certeza absoluta, en tanto que queda á Juan número bastante crecido. Retratista, reproduce sus modelos con escrupulosa precisión, realzando al mismo tiempo con vigor el carácter dominante de la fisonomía. Pintor religioso, manifiesta las mismas preocupaciones: sus Vírgenes son muchachas flamencas, cuyos rasgos apenas idealiza; los personajes que las rodean están copiados del natural, y el cuidado de la exactitud se encuentra en los menores accesorios. En el fondo se desarrollan generalmente paisajes pintorescos, ejecutados con maravillosa finura. Por todas partes el dibujo es firme; el colorido, de un brillo y de una armonía no conocidos antes.

Van der Weyden, Memling, Quentin Metsys, etc.— Roger Van der Weyden (1399-1464), cuya vida transcurrió en gran parte en Bruselas, es un artista más duro en el dibujo, más seco en el colorido. En cambio, sus obras, de un aspecto severo, sobresalen por la fuerza de la expresión, como los *Siete Sacramentos* (Museo de Amberes) y *El Juicio final* (hospital de Beaune). Ejerció gran influencia, así en Alemania como en su patria; de su taller salió Hans Memling (¿1435-1495), que, entre estos viejos pintores flamencos, se coloca al lado de los Van Eyck. Su vida, largo tiempo adornada de leyendas romancescas, es obscura: sábese, sin embargo, que en gran parte se deslizó en

Brujas. Allí también, en el hospital de San Juan, están reunidas sus más bellas obras: *Santa Úrsula*, retratos, la *Adoración de los Magos*, y, sobre todo, el *Desposorio de*



FIG 78. --MEMLING —MADONA, (Hospital de San Juan, —Brujas.)

Santa Catalina. Descuella en dar á sus Madonas, á sus Santos, á sus Santas, una expresión de fe profunda y sencilla; su talento es más tierno, está más lleno de ideal que el de Van Eyck; su dibujo no es menos preciso, ni el colo-

rído menos suave; pero quizás con mayor gracia, posee menor fuerza. (*La Virgen y la familia Floreins*, en el Louvre.)

Alrededor de estos grandes maestros se agrupan los discípulos, los artistas de segundo orden, como Thierry Bouts, Van der Goes, etc. En Amberes, Quentin Metsys (1466-1530) abordó ya las escenas de costumbres (*El banquero y su mujer*, en el Louvre), mientras que en sus cuadros religiosos (*Triptico* del Museo de Amberes) recuerda á veces á Van der Weyden, pero con más variedad y fluidez en la ejecución. En Holanda, donde se extiende entonces el dominio de la escuela flamenca, Lucas de Leyde (1494-1533) vale más aún como grabador que como pintor, y sus estampas son notables por lo bien combinados que se hallan los efectos de luz y de perspectiva.

Invasión del gusto italiano.—Desde el comienzo del siglo XVI los artistas flamencos toman el camino de Italia para estudiar en la escuela de maestros extranjeros, y si no se desprenden por completo del carácter nacional, le alteran con estos estudios. Grande es, sin embargo, su fama; hállaselos entonces en todos los países, así en Francia como en Italia, en Alemania y en España. Hay, no obstante, quienes permanecen en su patria, como Juan Mostert; otros, que ven Italia sin experimentar su influencia, flamencos por el corazón y el estilo, como Pedro Brueghel, el Viejo, que pinta las *Kermesses* del país con tanto brío en la composición como habilidad en la ejecución.

La tapicería.—Entre las industrias artísticas que se desarrollan en Flandes durante los siglos XV y XVI, la tapicería de historia está estrechamente unida á la pintura (1). Los talleres de Arras, de Bruselas, son célebres, siendo sus productos buscados de todas partes. Ahora bien, como los tapiceros reciben de los pintores sus carto-

(1) Müntz: *La Tapiserie* (Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts).

nes, el movimiento de renovación que se realiza por un lado, extiende su acción por el otro. Es verdad que, en esto, también en el siglo xvi penetra el estilo italiano.

Los orígenes de las escuelas alemanas (1).—De Flandes á Alemania la transición es fácil, porque entre los dos países se han establecido estrechas relaciones artísticas. Aquí también, en el seno de las grandes ciudades de comercio, en Colonia, en Nurenberg, en Augsburgo, es donde se forman las escuelas. En estos puntos, la fidelidad á las tradiciones góticas es notable; largo tiempo se mantienen en arquitectura y escultura, sin que la sorprenda la preocupación bien marcada por la antigüedad ó por Italia; pero al mismo tiempo, en todas las artes plásticas se acentúa la tendencia al realismo. Es visible en los escultores, varios de los cuales, tales como Adán Krafft, Pedro Vischer, muestran en sus obras mucha verdad y vida; la tumba de San Sebald, en Nurenberg, que Pedro Vischer ejecutó entre 1503 y 1519, es la obra maestra de escultura alemana en esta época. Desde el siglo xvi florecen escuelas en Praga, en Nurenberg y en Colonia, sobre todo. En el siglo xv, la influencia de Flandes penetra en Alemania; en breve aparecen los grandes maestros. Uno de los primeros en el orden cronológico es Martín Schongauer ó Schoen, de Colmar (hacia 1450-1488), quizás discípulo de Van der Weyden, que, además de algunos cuadros, ha dejado numerosos grabados, ejecutados con firmeza y fluidez. Alemania ha disputado á Italia, no sin razón, la honra de haber practicado primero el grabado en cobre, y varios artistas, hábiles en este género, habían precedido al mismo Martín Schoen.

A. Durero.—En Alberto Durero (2) (1471-1528) el genio germánico del siglo xvi se manifiesta con mayor fuerza y

(1) Waagen: *Manuel de l'histoire de la peinture: écoles allemande et hollandaise*. Traducción francesa de Hymans y Petit, Gaid. 1863. Es todavía útil esta obra, aunque se halla modificada en muchos puntos por los trabajos recientemente publicados en Alemania.

(2) Tausing: *A. Dürer*, 1876; Ephrusii: *A. Dürer et ses dessins*, 1882.

originalidad. Nacido en Nuremberg, estudia en el taller de Wohlgemuth; es, á la vez, pintor y escultor. Terminada su educación, viaja cuatro años por Alemania, y quizás visita entonces Venecia. En todo caso, si por aquella época conoce ya los grabados de Mantegna, si toma de los maestros de más allá de los Alpes, el arte italiano no ejerce ninguna influencia profunda sobre su talento, ya formado. A partir de 1494, su vida transcurre casi entera en Nuremberg. Por largo tiempo se ha repetido que el humor desagradable y codicioso de su mujer, Inés Frey, hubo de turbar su existencia; pero investigaciones recientes han comprobado que A. Durero no fué tan desgraciado como se imaginaba. Dos viajes que hizo, uno á Venecia (1505-1507), el otro á los Países Bajos (1520), son conocidos por sus cartas y su diario. Su fama le había precedido, sus estampas eran muy buscadas en Venecia, y Marco Antonio mismo las falsificaba. Juan Bellin le profesó mucha amistad; Rafael hizo relaciones con él, y los celos de otros artistas, de que él se quejaba, son una prueba evidente de la reputación que había conquistado en el extranjero. En Alemania, el Emperador Maximiliano le hizo numerosos encargos, muy mal pagados por cierto, y especialmente, dibujos para arcos de triunfo, cortejos, etc. Se adhirió á la Reforma y estuvo en relaciones con Lutero, Melancthon y Zwinglio.

A. Durero ha hecho gran número de cuadros. Entre los mejores, citaremos *La Adoración de los Magos*, de 1504 (Florenca, Museo de los Uffizi); *La Crucifixión*, de 1506 (Museo de Dresde); *La Madona*, de 1516 (Museo de Munich); *Los cuatro Apóstoles* (Museo de Munich); pero sus dibujos y sus grabados le dan á conocer mejor. Alemán por el pensamiento y por la forma, su imaginación es poderosa, aunque sombría y fantástica; complácese en los asuntos dolorosos, en las concepciones extrañas (*Melanconía*, *El caballero y la muerte*, el *Apocalipsis*, etc.). Por otra parte, la expresión es en él de un realismo que nada

detiene; introduce en sus composiciones los tipos menos nobles, los detalles más familiares y hasta los más vulga-

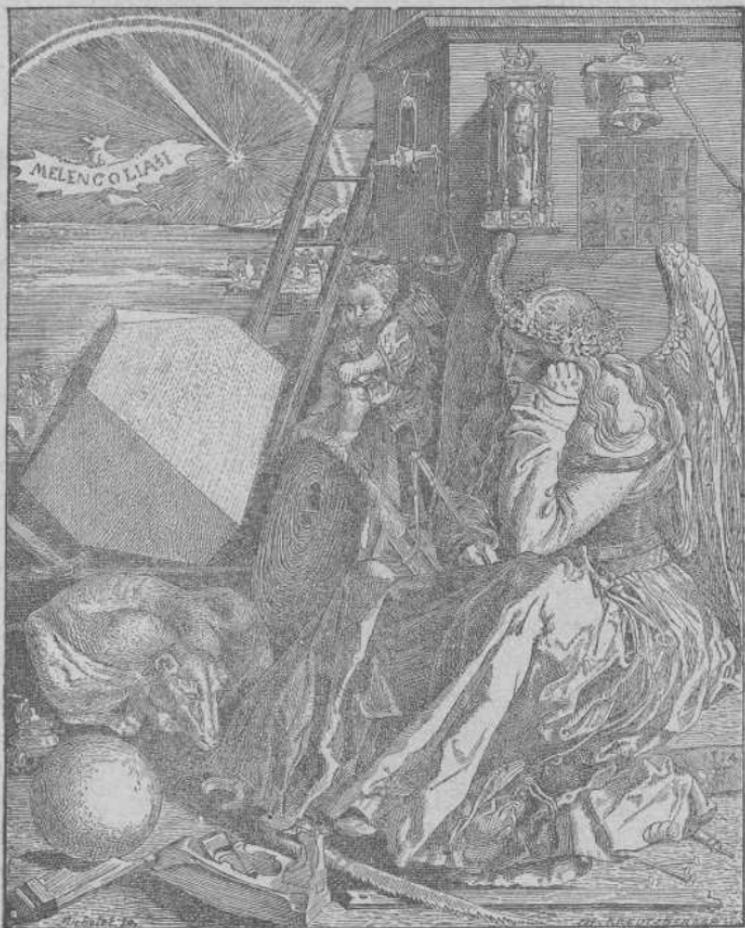


FIG. 79.—A. DURERO.—MELANCOLIA (Grabado).

res, mas para sacar de ellos efectos imprevistos de grandeza pictórica. Sus obras pueden parecer rudas y sin armonía, pero están siempre llenas de vigor y de savia. Si

trata asuntos cristianos (*Pasión de Cristo*, *Escenas de la vida de la Virgen*), les da un carácter local: tipos, ropajes, costumbres, paisajes, todo recuerda á Alemania; pero mezcla una poesía íntima que transforma la obra y la señala con su carácter religioso. Son, en verdad, los personajes del Evangelio, pero con las formas reales y concretas que les prestaba la imaginación popular. Del mismo modo que Lutero tradujo los Libros Santos en lengua vulgar, A. Durero tradujo las creencias cristianas en un arte que todos pueden comprender. Desde el punto de vista técnico, es también un gran maestro. En sus grabados procede con una seguridad y un vigor extraordinarios, al par que se aplica á los menores detalles, á veces hasta con demasiada complacencia.

Holbein (1).—A. Durero es el jefe de la escuela de Franconia; la escuela de donde salen los Holbein es menos indiferente á las preocupaciones de la belleza y de la elegancia. Estas tendencias existen ya en Holbein el Viejo; se acentúan en su hijo, y aunque es siempre alemán, experimenta, más que Durero, la influencia de Italia. Nacido en 1497 ó 98, en Augsburgo, desde 1516 vive establecido en Basilea. Las anécdotas que han corrido sobre su perezosa y sus borracheras son meras leyendas. Desde 1526 hasta 1528 busca por primera vez fortuna en Inglaterra, adonde vuelve en 1532, y, salvo un corto viaje á Basilea en 1533, allí permaneció hasta su muerte (1553), muy apreciado, y á partir de 1537, empleado por Enrique VIII. Retratista, es de una sinceridad y de una precisión incomparables (muchos retratos en el Museo de Basilea, retratos de Erasmo, de Ana de Clèves, en el Louvre, etc.). Pintor religioso, ejecutó numerosas Madonas; entre las más bellas está la de Darmstadt. Su *Cristo muerto*, del Museo de Basilea (1521), obra realista en que el dibujo y el color conspiran á no evitar los horrores del cadáver, es de un

(1) Mültz: *Hans Holbein*, Quantin.

gran carácter, de una expresión poética. Esta inspiración se vuelve á encontrar en la *Pasión* (1520 ó 1525), cuadro



FIG. 80.—HOLEIN.—RETRATO DE ERASMO (LCHV.F.).

en ocho divisiones (Museo de Basilea), y en los diez dibujos de la *Pasión*, donde todos los sufrimientos de Cristo están traducidos de una manera penetrante. Abordó también la decoración grande y los asuntos antiguos en sus

pinturas murales de la sala del Consejo en Basilea, que, por desdicha, han desaparecido enteramente. En fin, Holbein compuso numerosos dibujos para el grabado: los 83 dibujos para *El elogio de la locura*, de Erasmo, *El alfabeto de la muerte*, *Los simulacros de la muerte*, donde traza con un ingenio inagotable y una ironía lúgubre los triunfos de la Muerte sobre el poder y la belleza, de igual modo que sobre la miseria.

Entre los contemporáneos de A. Durero y de Holbein, Lucas Cranach (1472-1553), sin igualarlos, posee un talento original. Sus Madonas son muchachas alemanas, frescas y finas, cuyo rostro seduce por una mezcla de candor y de picardía. Además, gústale pintar el desnudo (varias figuras de Adán y de Eva), y toma asuntos á la Mitología pagana (*Venus*, en el Louvre); pero por la concepción, lo mismo que por el estilo, permanece extraño al arte antiguo; sus figuras, de formas generalmente pobres y harto largas, están colocadas con una elegancia amanerada.

Influencia de la Reforma.—Se ha discutido con frecuencia el influjo que ejerció la Reforma sobre las artes. Sin duda, las ideas nuevas desencadenaron en ocasiones contra los antiguos monumentos religiosos, hordas de iconoclastas; sin embargo, Lutero no proscribía las artes; A. Durero, Holbein y Cranach eran protestantes, y no renunciaron ni á la pintura ni á los asuntos sagrados. Quizás las doctrinas que adoptaron contribuyeron por sí mismas á libertarlos del respeto á las tradiciones, y desarrollaron en ellos la tendencia á dar al arte cristiano una forma popular; pero ya antes de Lutero, por este lado era por donde se dirigía la escuela alemana. Por otra parte, si desde la segunda mitad del siglo xvi el arte alemán está en decadencia, ¿se acusará por ello á la Reforma? No parece que ésta haya sido su misión: los artistas alemanes se vuelven medianos porque se despojan de su carácter nacional para imitar, sin originalidad, el estilo italiano.

CAPÍTULO IV

EL ARTE EN FRANCIA EN LOS SIGLOS XV Y XVI (1)

El arte francés al final de la Edad Media.—En Francia se alteró el arte gótico desde el siglo xvi. Los edificios de este tiempo impresionan á veces por su falta de solidez aparente y el cruzamiento de sus líneas, por la profusión de los ornamentos complicados. En las artes plásticas, las figuras son amaneradas, pretextando ser graciosas ó vulgares, pretendiendo ser verdaderas. Sin embargo, estas apreciaciones no podrían aplicarse sin grandes reservas á las obras del siglo xiv y del xv. La arquitectura civil ofrece consistorios, castillos de seductora elegancia; lo mismo sucede con la pintura y la escultura; y si, por ejemplo, se abren ciertos manuscritos de este tiempo... ¡cuánta finura! El arte francés no estaba, ciertamente, agotado, sino que se transformaba.

La influencia flamenca.—Cuando se trata de deslindar los caracteres, se sorprenden las mismas tendencias que en Flandes. Con este país y no con Italia, es con el que entonces está emparentado. Los Duques de Borgoña atraen á Dijon artistas de sus ciudades flamencas: tal es el origen de casi todos los que emplearon en la Cartuja situada cerca de esta ciudad. Entre ellos estaba Claux Sluter, quien, al fin del siglo xiv y al comienzo del xv, ejecutó el *Pozo de Moisés*, la *Tumba de Felipe el Audaz*; fué el maestro de una verdadera escuela dijonesa que se mantuvo hasta la mitad del siglo xv. En la Corte de Carlos V se

(1) De Laborde: *La Renaissance des arts à la cour de la France*, 1850; Berty: *Les grands architectes français de la Renaissance*, 1860; *La Renaissance monumentale en France*, 1864; Müntz: *La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, 1885; Pattison: *The Renaissance of art in France*, Londres, 1879. Numerosos documentos relativos á este siglo y á los siguientes se hallarán en los *Archives de l'art français*, en la *Gazette des Beaux-Arts*, etc.

encuentran pintores y escultores flamencos: Hennequin de Lieja, Juan de Brujas, Andrés Beauneveu de Valenciennes, que trabajaron también por los Duques de Anjou, de Berry,



FIG. 81.—JUAN FOUQUET.—EL MATRIMONIO DE LA VIRGEN.

(Libro de Horas de Et. Chevalier.)

de Orleans. Más tarde el ex Rey de Nápoles, el buen Renato, que él mismo se ocupaba en pintar, está en relaciones con Italia, de donde hace venir algunos artistas; pero

en pintura, sus preferencias son para la escuela flamenca (1). En fin, en el siglo XVI, en la iglesia de Briou, se encuentran flamencos al servicio de Margarita de Austria.

Juan Fouquet y Miguel Colombe.— De aquí se derivan en parte los caracteres de la escuela francesa de Tours, que se formó en el siglo XV, y cuyos maestros fueron, en pintura, Juan Fouquet; en escultura, Miguel Colombe. Juan Fouquet (de 1415-1480 próximamente) estuvo al servicio de Carlos VII y de Luis XI. Se conocía en Italia, donde se elegía, su talento, y fué llamado á Roma para hacer el retrato del Papa Eugenio IV. Podemos apreciarlo, sobre todo, por los manuscritos que iluminó (*Libro de Horas de Et. Chevalier; Antigüedades de Josefo*, en la Biblioteca Nacional de París; *Eccacio*, en la Biblioteca de Munich, etc.): estas miniaturas son verdaderos cuadros, de una composición afortunada y sabia,



FIG. 82.— MIGUEL COLOMBE.

LA TEMPIANZA. (Figura de ángulo en la tumba del Duque Francisco II. Nantes.)

(1) Michiels: *Études sur l'art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, 1877; Courjod: *De l'influence de l'art flamand sur la sculpture française à la fin du XIV siècle*; *Gaz. des Beaux Arts*, 1885.

en que figuran numerosos personajes (1). Por el estilo, el colorido, el gusto del retrato, Fouquet se relaciona con la escuela flamenca; pero ha añadido una preocupación de la gracia y la elegancia que es completamente francesa; á Italia tomó, sobre todo, detalles de exornación. Miguel Colombe (de 1431 á 1512 próximamente), nacido en Bretaña, estudió desde 1445 las obras de Claux Sluter, en Dijon, y estuvo algún tiempo en la escuela de los flamencos que se encontraban en esta ciudad. Más tarde se estableció en Tours; su fama se dilató. Para Luis XI ejecutó un bajo relieve, rotó después; para el Duque de Bretaña, la *Tumba del Duque Francisco II*, en Nantes, que es su obra maestra; para el Cardenal de Amboise, *San Jorge derribando el dragón* (Louvre). Todas las esculturas que quedan de él son de un gran estilo; su expresión es fuerte y sencilla; la ejecución, hábil (2).

Papel de la influencia italiana.—Si esta escuela, que representan aún otros artistas de mérito, recordaba á Flandes por ciertos lados, por otros era original y bien francesa: tenía más gusto y más finura. Parecía que no tenía más que continuar por este camino, cuando en el siglo XVI, á consecuencia de las expediciones de Carlos VIII, de Luis XII y de Francisco I, Italia ejerció sobre el arte francés una influencia que fué objeto de muchas discusiones y que no es fácil apreciar exactamente.

La civilización y las artes de Italia despertaron en Carlos VIII y sus compañeros una admiración que atestiguan los escritos de la época y las cartas del Rey. Trajo consigo artistas, y hállanse á su servicio los arquitectos Fra Giocondo y Bernabei de Cortona, llamado *el Boccador*; el escultor Paganino, que hizo su tumba en Saint-Denis, etc. Lo mismo acontece bajo Luis XII; bajo Francisco I se acrecienta esta invasión en Francia por los italianos. Leo-

(1) Curmer: *Les Évangiles* (reproducción de varias miniaturas de Fouquet); *Heures d'Et. Chevalier*, 1865.

(2) Palustre: *Michel Colombe*; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1884.

nardo de Vinci va allá á morir; Andrea del Sarto y Benvenuto Cellini, allí habitan; el Rosso, Primatice y Niccolò dell'Abate, decoran Fontainebleau: el Rey les otorga los favores más grandes, quisiera traer á su lado á Rafael, Miguel Angel, Ticiano, y busca sus obras. Aprecia también los antiguos; compra ó se procura algunos vaciados. Príncipes y señores siguen su ejemplo.

No es posible, pues, negar la influencia italiana y sus consecuencias. Contribuyó á que Francia se desprendiera de las tradiciones de la Edad Media, dirigiéndola hacia una civilización en que los recuerdos de la antigüedad se mezclaban con multitud de ideas nuevas. No se deduce de esto que se implantara bruscamente el arte extranjero, transformando á los artistas franceses en imitadores serviles. El espíritu francés no abdicó en presencia de aquellos á quienes favorecía el gusto de la Corte (1); durante largo tiempo, si tomó del extranjero, fué para combinarlo con lo propio y lo que había recibido del pasado.

La Arquitectura: los castillos (2).—En arquitectura, la personalidad del genio francés se afirma con brillantez. Ha estado de moda atribuir á italianos la mayoría de los monumentos franceses del siglo xvi; pero después, con ayuda de pruebas incontestables, se los ha restituido á sus verdaderos autores.

El estudio de los castillos, tan numerosos entonces y tan elegantes, ofrece un interés particular. El castillo del siglo xvi procede del de la Edad Media, pero se transforma para acomodarse á las costumbres de la sociedad nueva. Desde fines del siglo xiv se habían encontrado los antiguos castillos macizos y sombríos, y se había tratado de darles un aspecto más gracioso; el de Pierrefonds, tan perfecta-

(1) Luis Gonse: *Maitre Pihourt et ses hétéroclites; Gaz. des Beaux-Arts*, 1875.

(2) Véase, además de las obras citadas: Sauvageot: *Palais, châteaux, hôtels de France du XV au XVIII siècle*, 1867; numerosas monografías: Pfuor: *Arch.*, 1867; Fontainebleau, 1863; Roussel: *Arch.*, 1875; Millot, Chambord, 1868; Deville: *Comptes de Gaillon*, 1851, etc.

mente restaurado por Viollet le-Duc, es un ejemplo. Luego, la importancia militar de los castillos feudales había disminuido. En el siglo XVI, el castillo se modifica completamente; agujeréanse los muros por anchas ventanas; se introduce por todas partes el aire y la luz, dispónense pabellones, jardines, parterres, fuentes. En todos lados, en el interior y en el exterior, se desarrolla una ornamentación rica y caprichosa, en que se confunden los detalles góticos, antiguos é italianos. En una palabra: la ruda mansión se ha convertido en una morada de recreo, francesa en su conjunto, pero abierta á todas las curiosidades, á todas las influencias que operaban entonces sobre aquella sociedad. La vida era generalmente amable y refinada: Rabelais ha trazado el ideal en su descripción de la Abadía de Thélème.

Entre los castillos más hermosos de este tiempo, está Amboise, que fué empezado por Carlos VIII; Blois fué construído en parte durante el reinado de Luis XII; Collin Biart, "maestro albañil en la ciudad de Blois", trabajó en él. El Ministro del Rey, el Cardenal de Amboise, hizo construir cerca de Rouen su célebre castillo de Gaillon, destruído durante la revolución, pero del que se conserva un pórtico en la escuela de Bellas Artes; los arquitectos que empló fueron Guillermo Senault, Pedro Fain, Pedro de Lorme, Collin Biart, Pedro Valence. En el reinado de Francisco I se elevó Chambord, la más maravillosa quizás de estas construcciones; un embajador veneciano declaró no haber visto nada que excediese "á este bello edificio con sus almenas doradas, sus alas cubiertas de plomo, sus pabellones, sus terrados, sus galerías, semejante al palacio de Morgama ó de Alcina, descrito por los poetas,"; y Carlos V encontrábalo como "un resumen de lo que puede efectuar la industria humana". Un artista del país, cuyo nombre se ha ignorado hasta ahora, Pedro Nepveu, llamado *Trinqueau*, es su autor. Pedro Chambiges trabaja en el castillo de San Germán, Jacobo y Guillermo Le Bre-

ton elevan el de Villers-Cotterets. En el castillo de Madrid, ya destruído y que se encontraba en el bosque de Bolonia, se señalaba más la influencia italiana, aunque los arquitectos sean franceses: Gadier, Gratien François. Lo mismo acontece en Fontainebleau, donde trabaja, sobre todo, Gilles Le Breton. Al lado de estas moradas reales (y no se han citado más que algunas importantes), muchos son los castillos señoriales que quedan por nombrar: Chenonceaux, Bury, Châteaudun, Azay-le Rideau, etc. Entre todas las regiones, la del Loira es la más rica en hermosos castillos del siglo xvi.

El estilo nuevo, el estilo verdaderamente francés, se propaga también en las ciudades: empléase en los hoteles particulares (hotel arzobispal de Sens, hotel Écovi.le, en Caen, Bourgthéroulde, en Rouen, casa llamada de Inés Sorel, de Francisco I, en Orleans, en París. (tc.), en los Consistorios (Orleans, Beaugency); el de París, desde largo tiempo atribuido al italiano Boccador, fué comenzado en 1533; los trabajos se hicieron al principio con gran lentitud.

Filiberto del Orme, Pedro Lescot, Juan Bullant.—En la segunda mitad del siglo xvi, bajo la protección de Enrique II y de Catalina de Médicis, se elevan grandes monumentos, cuyos autores son los representantes más conocidos de la arquitectura francesa de este siglo. Artistas considerados, teniendo puesto en la Corte, en relaciones con los literatos, son teóricos más sabios y hacen un empleo más razonado de las formas extranjeras; pero conceden aún ancho espacio á la fantasía, á la elegancia graciosa, y conservan en sus obras el carácter nacional.

Filiberto del Orme (nacido hacia 1515, muerto en 1570), visitó á Roma muy temprano, y estudió, según él mismo dice, los edificios antiguos. Fué arquitecto en tiempo de Enrique II desde 1543, é inspector de las casas reales; desgraciado durante algún tiempo, después de la muerte de Enrique II es favorecido cerca de Catalina de Médicis.

Sus escritos (*Nuevas invenciones para construir bien*, 1561; *El primer tomo de la arquitectura*, 1567), manifiestan con qué cuidado estudió la construcción y unió á las viejas tradiciones de los maestros franceses el conocimiento de los órganos antiguos. Estas mismas preocupaciones se encuentran en sus obras; las dos más importantes fueron el castillo de Anet y las Tullerías. El castillo de Anet, construido para Diana de Poitiers, arruinado después, ha sido recientemente restaurado. En cuanto á las Tullerías, de que fué encargado en 1564 por Catalina de Médicis, no pudo ejecutar más que una parte. A los órdenes greco-romanos une lo que se llama "la columna francesa", en que las juntas de los tambores están ornadas de collares esculpidos. En todos los detalles, en la ornamentación, se encuentra este doble carácter de imitación y de originalidad. Quiere, sobre todo, que las construcciones sean lógicas y respondan á su destino, y es de opinión que "valdría más no saber nada de exornaciones y enriquecimientos de muros, y conocer lo que es necesario á la salud y conservación de las personas y de los bienes.". Después de él, las Tullerías fueron continuadas por Juan Bullant, que había trabajado en el castillo de Écouen para el Condestable de Montmorency. También había visitado Italia, y el recuerdo de sus estudios fué consignado en uno de sus tratados, *Regla general en arquitectura sobre las cinco maneras de columnas... á ejemplo de la antigüedad, según las reglas y doctrina de Vitruvio*, 1568.

Pedro Lescot (desde 1510, próximamente, á 1578), amigo del poeta Ronsard, arquitecto de Francisco I y de Enrique II, fué encargado, en 1546, del nuevo Louvre, que Francisco I quería sustituir al castillo de Carlos V. Frecuentemente se ha discutido acerca de la parte exacta que le corresponde en el conjunto del edificio; se tiene por cierto que trabajó en el ala occidental y en el ala meridional del patio grande, aunque sin acabarlas. La posteridad ha ratificado el juicio que emitió un arquitecto contempo-

ráneo: “Esta especie de albañilería está de tal modo enriquecida de columnas, frisos, arquitrabes y todo género de arquitectura, con simetría y belleza tan excelente, que apenas en toda Europa habrá alguna que le secunde.”

Después de estos grandes maestros no olvidaremos, sin ingratitud, á Jacobo Androuet du Cerceau, que publicó gran número de colecciones de gran precio para el conocimiento de la arquitectura y la decoración del siglo XVI. En

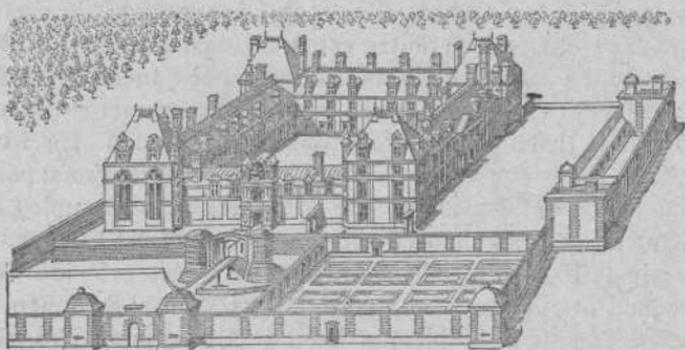


FIG. 83.—CASTILLO DE ÉCOUEN (según una vista de Du Cerceau).

la más importante de todas, *Las construcciones más excelentes de Francia*, 1576 y 1579, reprodujo los edificios célebres de su tiempo, los castillos, sobre todo, muchos de los cuales han sido después modificados ó destruidos.

La escultura.—En escultura, la influencia italiana durante el siglo XVI se manifestó desde temprano (1). Al castillo de Gaillon, muchos escultores empleados por el Cardenal de Amboise vienen del otro lado de los Alpes, y enuéntanse italianos hasta en el taller de Miguel Colombe. En Tours mismo se establece, durante Luis XII, una ver-

(1) Courajod: *De la part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la Renaissance française*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1884-1885; De Montaiglon: *La Famille des Juste en France*, *ib.*, 1875 1876; Bonnassé: *Le Mausolée de Claude de Lorraine*, *ib.*, 1884.

dadera colonia italiana, la familia de los Juste; ejecutan la tumba del Obispo Tomás James, en Dol, una parte de las esculturas de Gaillon, la tumba de Luis XII y de Ana de Bretaña (Saint-Denis), etc. Reinando Francisco I, tócale el turno á Benvenuto Cellini y á Pablo Ponce Trebatti; más tarde, Florentino Dominico, que trabaja en París, en Fontainebleau, en Jouvville, en Troyes, etc. Muchas obras anónimas se relacionan directa ó indirectamente con estos extranjeros. Sin embargo, se sostuvo la escuela de escultura francesa, y aun entre estos mismos que gustan del encanto del arte italiano, más de uno permanece original. Tal es Juan Goujon, á quien se ve por primera vez en 1540-1541 trabajando en San Maciou de Rouen. En 1542 está en París ocupado en Saint Germain l'Auxerrois; poco más tarde, el Condestable de Montmorency le emplea en Ecouen; en fin, se le atribuye la decoración del Louvre. A partir de 1562 se pierde su rastro, y se ha referido con frecuencia que murió en la Saint-Barthélemy; documentos recientemente descubiertos dicen que abandonó á Francia, quizás porque era protestante; en 1563 residía en Bolonia: murió antes de 1568 (2). Amigo de Lescot, con el que colaboró varias veces, lector de Vitruvio, de quien ilustró una traducción, Goujon es generalmente designado como arquitecto en los documentos de su tiempo. Sus mejores obras son: la *Diana*, que se encontraba en Anet; las *Ninfas* de la *Fuente de los Inocentes* (Louvre), las *Curiátides* de la sala de guardias y diversas esculturas del Louvre. Muestra en ellas un arte elegante y fino, preocupado ante todo de la forma, de la gracia esbelta de las figuras y del cuidado de los ropajes.

Entre sus contemporáneos que trabajan para la Corte, Pedro Bontemps y Germán Pilon ejecutan, bajo la dirección de Filiberto del Orme, bajo relieves y estatuas para la *Tumba de Francisco I* (Saint-Denis). Más tarde, Ger-

(2) De Montaignon: *La Verité sur la naissance et la mort de Jean Goujon*, ib., 1884-1885.



FIG. 84. — JUAN GOYON, — DIANA DEL CASTILLO DE ANET (LOUVRE).

BIBLIOTECA
SORIA

mán Pilon hace una gran parte de las esculturas de la Tumba de Enrique II (Saint-Denis). Su obra más céle-

bre es el grupo de las *Tres Gracias*, destinado á soportar la urna donde estaba colocado el corazón de Enrique II (1560-1566). Su estilo recuerda el de Juan Goujon, aunque tienen más fuerza algunas de sus figuras.



FIG. 85.—GERMÁN PILON. — LAS TRES GRACIAS. (Louvre).

En provincias, el lorenés Richier (*Calvario*, en Hattonle-Châtel, 1523; *Tumba del Duque René*, en Bar-le-Duc, después del año 1544) dió pruebas de un talento vigoroso y dramático. Citemos aún, entre las bellas obras de la escuela francesa, los sitios de la catedral de Amiens, acabados en 1522 por Juan Trupin y algunos otros artistas; las esculturas de la abadía de Solesmes; los adornos de la puerta meridional de la catedral de Beauvais por Juan Le-Pot, etc.

La pintura.—La pintura es, entre todas las artes, la que en Francia, en el siglo XVI, muestra menos originalidad. Bajo Carlos VIII y Luis XII, dos artistas, sobre todo,

la representan, los dos agregados al servicio del Rey: Juan Bourdichon y Juan Perreal. De Bourdichon nos queda una obra muy bella: *Las Horas mayores de Ana de Bretaña* (Biblioteca Nacional, París). Ya en ella se manifiesta la influencia italiana. Por su lado, Perreal, que había visitado

varias veces á Italia, á la vuelta de uno de sus viajes declaró que modificaba sus bocetos con arreglo á “las cosas antiguas,” que allí había visto. Pero no poseemos cuadro alguno que pueda atribuírsele con certeza, siendo su biografía mejor conocida que su estilo (1). Más tarde, en la Corte de Francisco I y de sus sucesores, Juan Clouet (muerto hacia 1541) y su hijo Francisco (muerto hacia 1572) eran los retratistas de moda (2). El pa-



FIG. 86.—CLOUET.—ISABEL DE LA PAZ,
HIJA DE ENRIQUE II.

dre de Juan Clouet era un pintor flamenco establecido en Francia; sus descendientes permanecieron fieles á las tradiciones de la escuela. Sus retratos, en efecto, son admirables por la precisión un poco seca del dibujo, por la fidelidad de los detalles y la solidez del colorido. De ellos ha

(1) Bancel: *Jean Perreal*, 1885.

(2) Gruyer: *Charles IX et François Clouet*, *Revue des Deux Mondes*, Diciembre, 1885.

llegado hasta nosotros cierto número de un interés histórico: tales son los de Enrique II, de Carlos IX y de Isabel de Austria, en el Louvre.

Muy diferente es Juan Cousin (1501-1589), que después



FIG. 87. — PLATO ESMALTADO DE PEDRO RÉMOND.

de haberse educado en Sens, entre los pintores de vidrios, se establece más tarde en París (1). Arquitecto, pintor, escultor, grabador, estudió la anatomía, la geometría, la perspectiva, de manera que pudo escribir sobre estas ma-

(1) Didot: *Jean Cousin*, 1872.—Guiffrey: *La Famille de Jean Cousin*, *Mém. de la Société des antig. de France*, 1880; H. Monceaux: *L'Art*, 1883, t. II, páginas 105 y siguientes, 1884. Aquí podrá verse cuán obscura es todavía la historia de este artista.

terias (*Libro de perspectivas*, 1560; *Libro del retrato*, 1571). Sus pinturas son raras: algunas vidrieras en Sens y en diversos lugares; miniaturas, una figura de mujer, *Eva prima Pandora*; un *Juicio final* (en el Louvre). Esta obra, la más importante, es de un artista sabio, pero á quien ya preocupa demasiado Italia. Se le ha atribuído generalmente la soberbia tumba del Almirante Chabot, que está en el Louvre. Recientemente se han publicado de él ilustraciones curiosas, pero no es un jefe de escuela (1). La influencia extranjera se dejó sentir fuertemente en pintura. Por desdicha, los pintores italianos que bajo Francisco I y sus sucesores gozaron del favor oficial, el Rosso y Primaticcio, aunque no carecen de mérito, eran artistas de decadencia. Sufrirán su influencia los artistas franceses que se agrupen en torno; al fin del siglo XVI y al comienzo del XVII, la escuela de pintura no ofrece casi un nombre digno de ser citado.

Las artes industriales.—En cambio, las artes industriales se desarrollan brillantemente. A los esmaltes de la Edad Media, de los talleres de Limoges, célebres desde hace tantos siglos, sustituyen los esmaltes pintados (2), verdaderos cuadros en que el fondo del metal está enteramente cubierto por el esmalte y en que el dibujo y el colorido alcanzan rara perfección. Consagrada primeramente á los ornatos religiosos, la pintura sobre esmalte toma pronto asuntos á la Mitología antigua, al mismo tiempo que adopta el estilo italiano, ó reproduce las composiciones de los maestros flamencos y alemanes. Entre los artistas lemosines, los Penicaud, Leonardo Limosin, Pedro Rémond, Juan Courteis, han dejado las más numerosas y mejores obras: placas, copas, vasos, cofrecillos, etc. (Louvre y Museo de Cluny).

Es también ésta una de las épocas más hermosas de la cerámica francesa. La gloria mayor pertenece á Bernardo

(1) Lalane: *Le livre de Fortune, de Jean Cousin*.

(2) Labarie: *obra citada*, t. IV.

Palissy (1510-1590 próximamente), cuyo nombre es, con justicia, popular (1). El alfarero de Saintes, pensador y sabio á la vez que artista, ha referido él mismo sus estudios, sus experimentos, la admirable tenacidad con que luchó contra la adversa fortuna (2). Más tarde, protegido por el Condestable de Montmorency, establecido en París, fué nombrado por Catalina de Médicis "inventor de las rústicas figurillas del Rey". Sus obras más originales son vasijas y platos esmaltados, en que se destacan en relieve hierbas, conchas, peces, lagartos, etc. El fin de su vida fué aún tormentoso: protestante convencido, fué encerrado en la Bastilla, donde murió. Al lado de las obras de Bernardo Palissy es menester mencionar las porcelanas de Oiron, cuyos raros ejemplares son de una forma tan elegante y de un decorado tan fino.

La historia del arte francés en el siglo xvi tiene todavía muchos lugares oscuros; nadie se ha preocupado, á semejanza de Vasari en Italia, de escribir la biografía de los viejos maestros franceses, y aun aquellos que han ejecutado obras maestras apenas si son conocidos desde ayer, gracias á algunos documentos de archivos. A lo menos, puede asegurarse que fué una época afortunada y fecunda para Francia: en casi todas sus producciones el arte francés del siglo xvi aparece lleno de elegancia y de hechizo.

(1) Burty: *Bernard Palissy*, 1886.

(2) *Œuvres de Bernard Palissy*, publicadas por Anatolio France.

LIBRO IV

Los tiempos modernos.

CAPÍTULO PRIMERO

EL ARTE EN FLANDES, EN HOLANDA, EN INGLATERRA,
EN ITALIA Y EN ESPAÑA, DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Situación de Flandes (1).—En el siglo XVI, Flandes sufrió duras pruebas. Heredero de los Duques de Borgoña, Carlos V había favorecido allí el desarrollo de la prosperidad; pero, después de él, cuando el protestantismo se propagó por los Países Bajos, Felipe II y el Duque de Alba trataron de ahogarlo en sangre. Las provincias del Norte, más tenaces, lograron libertarse de la dominación española y constituirse en república; así se formó Holanda; las del Sur, Flandes y los países valones, se sometieron; el catolicismo triunfó en esta parte. El país parecía arruinado, pero su vitalidad era realmente enérgica; las fuentes de riqueza, abundantes. Felipe II, en 1598, concede á los Países Bajos un gobierno particular; los Archiduques Alberto é Isabel se esfuerzan en reparar los males del pasado y en hacerse populares por su moderación. Aquello fué como una renovación en la historia de Flandes: la civilización floreció amplia y fecunda; el gusto del bienestar material, los goces francos se señalan entonces fuertemente.

Rubens.—En tal punto aparece el poderoso genio en quien se personifica toda la fuerza del arte flamenco (2).

(1) Wauters: *La Peinture flamande*; Fromentin: *Les Maîtres d'autrefois*.

(2) Acerca de Rubens, además de las obras citadas, véase los artículos de M. P. Mantz, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1881 y años siguientes.

Rubens (1577-1640) por muchos lados se une á las tradiciones de la escuela nacional; pero según la moda del tiempo, visitó Italia y permaneció allí ocho años. Desde luego se

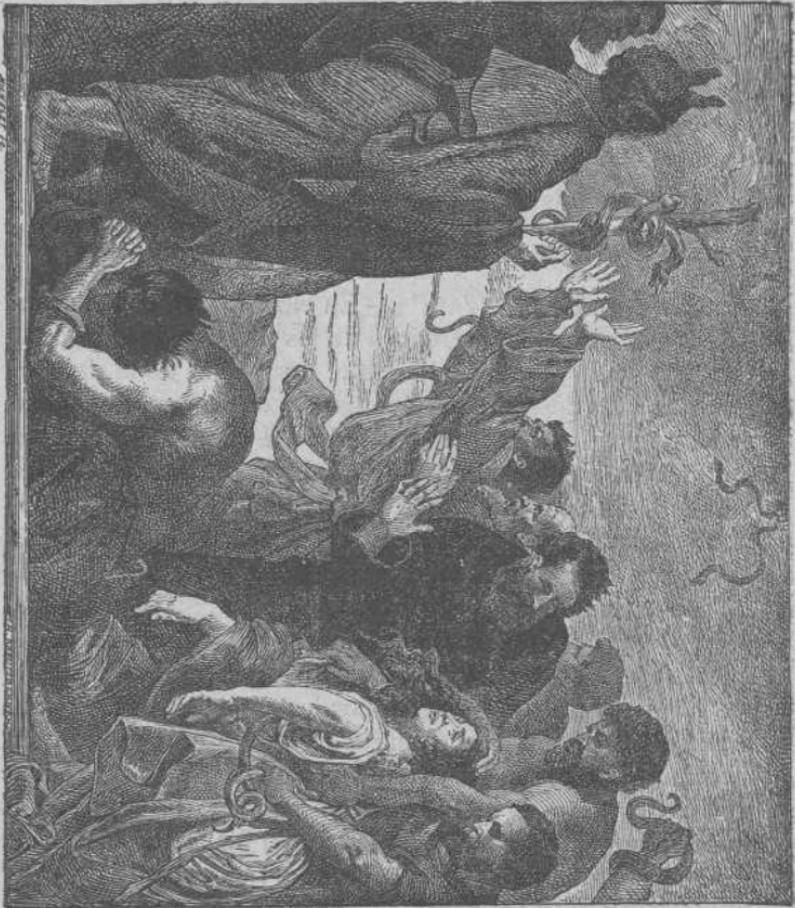


FIG. 88. — RUBENS. — LA SERPIENTE DE BRONCE. (Museo del Prado, Madrid.)

manifiesta la originalidad de su temperamento; estudia con preferencia á los venecianos, los grandes maestros del color. A su regreso á Amberes (1608), nombrado pintor de los Archiduques, se fija definitivamente en su país. Así

comienza aquella carrera triunfante, llena de obras, llena



FIG. 89. — RUBENS — ELNA FOURMENT, MUJER DE RUBEN . (Museo de Munich)

también de éxitos y de honores, que se prolonga durante más de treinta años. Rodeado de admiración, rico, dicho-

so, viviendo como un príncipe, Rubens hasta desempeña un papel político; Felipe IV le encargó embajadas importantes; enviado á Londres, negocia la paz entre España é Inglaterra (1630). Sin embargo, es pintor antes que todo, y en medio de esta existencia aparentemente tan fácil y tan fastuosa, multiplica sin descanso las grandes obras. Cuéntanse de él más de dos mil cuadros (bien es verdad que tuvo algunos colaboradores). Parecía producir naturalmente, en virtud de la libre expansión del genio. "Creaba como un árbol produce sus frutos, sin ningún pesar ni esfuerzo." (Fromentin.) Y sin embargo, todo lo que hizo estaba muy compuesto, de una ejecución á par sencilla y sabia, audaz y segura. Pintura religiosa: *Adoración de los Magos*, *Pesca milagrosa*, en Malinas; *Crucifixión*, *Descendimiento de la Cruz*, *Comunión de San Francisco*, en Amberes; alegorías: *La vida de María de Médicis* (veintiún cuadros), en el Louvre; asuntos mitológicos: *Castor y Pollux robando las hijas de Leucipo*, en Munich; escenas populares: *La Kermesse*, en el Louvre; retratos: *Sombrero de paja*, en la Galería nacional de Londres; *Retrato de su mujer Elena Fourment*, en Viena, muchos retratos en el Louvre, etcétera.; abarca todos los géneros con la misma maestría.

No es fácil analizar su talento. Obsérvase que careció de la preocupación constante de la nobleza y de la delicadeza en las concepciones y en el estilo. Rubens es un flamenco que ama las formas robustas y burdas; en sus grandes composiciones toma con gusto sus tipos de los marineros del puerto de Amberes, ó de las criadas de posada. Sin embargo, no es éste su único ideal; ha pintado muchas figuras en que la fuerza y la frescura no excluyen la gracia, y con frecuencia la expresión que da á sus personajes no carece ni de sentimiento ni de profundidad. Las bellas obras religiosas de Rubens, tan desbordantes de vida, alcanzan á veces el alto grado de lo patético.

Es gran colorista, pero á su manera, por la precisión natural de la mirada. Fromentin, que le ha estudiado como

hombre del oficio, nota la sencillez de los medios, los escasos colores que emplea para obtener los efectos más poderosos. La amplitud y la riqueza de sus composiciones no



Fig. 90.—TENIERS.—«KERNESSE» FLAMENCA (Louvre).

son menos admirables. Acaso se encuentre con frecuencia demasiada agitación, un gran derroche de músculos, de carnes lujuriosas, de movimientos violentos; pero el conjunto marcha siempre con brío.

La escuela de Rubens.—Alrededor de Rubens se agrupan numerosos colaboradores y discípulos. El más ilustre es Van Dyck (1599-1641) (1). A su salida del taller del maestro, viajó por Italia (1621-1625) y llegó á ser gran retratista, estudiando á Ticiano. Posteriormente, después de haber pasado siete años en Flandes, partió para Inglaterra (1632), estableciéndose allí. Nombrado por Carlos I pintor ordinario del Rey y de la Reina, fué el artista de moda en la Corte, y no hubo personaje de importancia del que él no hiciera el retrato. Si en sus obras se reconoce al discípulo de Rubens, sin embargo, no tiene ni la imaginación ni la fogosidad del maestro; es más frío, de una distinción más correcta. Sobresalió en dos géneros: el cuadro religioso (*La Virgen de los Donados*, Louvre; *Cristo en la Cruz*, Amberes), y el retrato (*Carlos I*, en el Louvre; *Los hijos de Carlos I*, en Berlín, etc.). Por el contrario, Jordans (1593-1678), amigo de Rubens, parécesele por la verbosidad. Aunque trate asuntos sagrados é históricos, manifiéstase más desembarazado y propio cuando representa un interior flamenco, y agrupa alrededor de una mesa, abundantemente servida, gentes de humor alegre y de lozana salud. El Louvre posee, en este género: *El Rey bebe*, *Concierto de familia*.

Estos asuntos, que hablan tan á las claras de la madre tierra, seducen cada vez más á los artistas originales. David Teniers (1610-1690) es el pintor de la vida flamenca. Se complace en escenas de aldeanos, en los amplios regocijos de las *kermesses* flamencas, en las disputas de tabernas (muchos cuadros en el Louvre, sobre todo *El hijo pródigo*). Aunque los asuntos no son nobles, el estilo es ingenioso y fino; el colorido, de una delicadeza de tonos exquisita. Luis XIV despreciaba estos personajes populares, á quienes llamaba los *muñecos* de Teniers; en cambio, Don Juan de Austria, gobernador de los Países Bajos, pedíale

(1) Guiffrey: *Van Dyck* 1882.

lecciones de pintura; la Reina de Suecia, Cristina, le enviaba su retrato; el Rey de España Felipe IV hacía construir en el Escorial una galería destinada á sus cuadros.

Aun quedan por citar otros artistas: Breughel de Ve-lours, el animalista Snyder, el pintor de flores Seghers, etcétera. Unos viven en Flandes; otros siguen el ejemplo de Van Dyck y se establecen en el extranjero; el retratis-ta Francisco Pourbus, el joven, vive sucesivamente en Ita-lia y en Francia; en la Corte de Ana de Austria y de Luis XIV trabajan Felipe de Champaigne y Van der Meu-len. Durante la mayor parte del siglo xvii, la escuela fla-menca está en plena florecencia; luego, de repente, zozo-bra á par que decae la prosperidad del país. A fines del siglo la decadencia es general.

Caracteres del arte holandés (1). --La escuela holan-desa se confunde al principio con la escuela flamenca. Pero al comenzar el siglo xvii, después de terribles luchas, el país obtiene el reconocimiento de su independencia. En-tonces el Arte se transforma, los grandes pintores nacen al fin del siglo xvi ó á principios del xvii. Parecería na-tural que la escuela holandesa hubiera trazado los recuer-dos de las luchas nacionales; pero ¡cosa extraña! casi nun-ca reprodujo un hecho histórico; familiar y burguesa, complácese, sobre todo, en la representación de la vida diaria, ó bien agrupa en cuadros, que son como galerías de retratos, los magistrados de las ciudades, los miembros de las cofradías de arcabuceros, las milicias ciudadanas. Y es que el protestantismo, triunfante en Holanda, modi-fica el gran arte religioso, mientras que, por otra parte, los holandeses, aunque dieron prueba de una energía he-roica, eran ante todo gente tranquila y práctica, amantes de su ciudad, de su casa, de sus costumbres. No tienen la imaginación dramática, y la verdadera poesía para ellos es la del hogar. Vivir en compañía de numerosos hijos, re-

(1) Havard: *La Peinture hollandaise* (Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts).

unir muchos amigos, tocar música, fumar largas pipas, vaciar algunos jarros de cerveza ó de vino, asistir á las fiestas populares, son para ellos los mayores placcres. Los



FIG. 91.—REMBRANDT.—SASKIA. (Museo de Cassel.)

pintores se inspiraron en estos gustos, y, como se ha dicho muy bien, hicieron el retrato de la vida y de la naturaleza holandesas, con una sinceridad bonachona y encantadora.

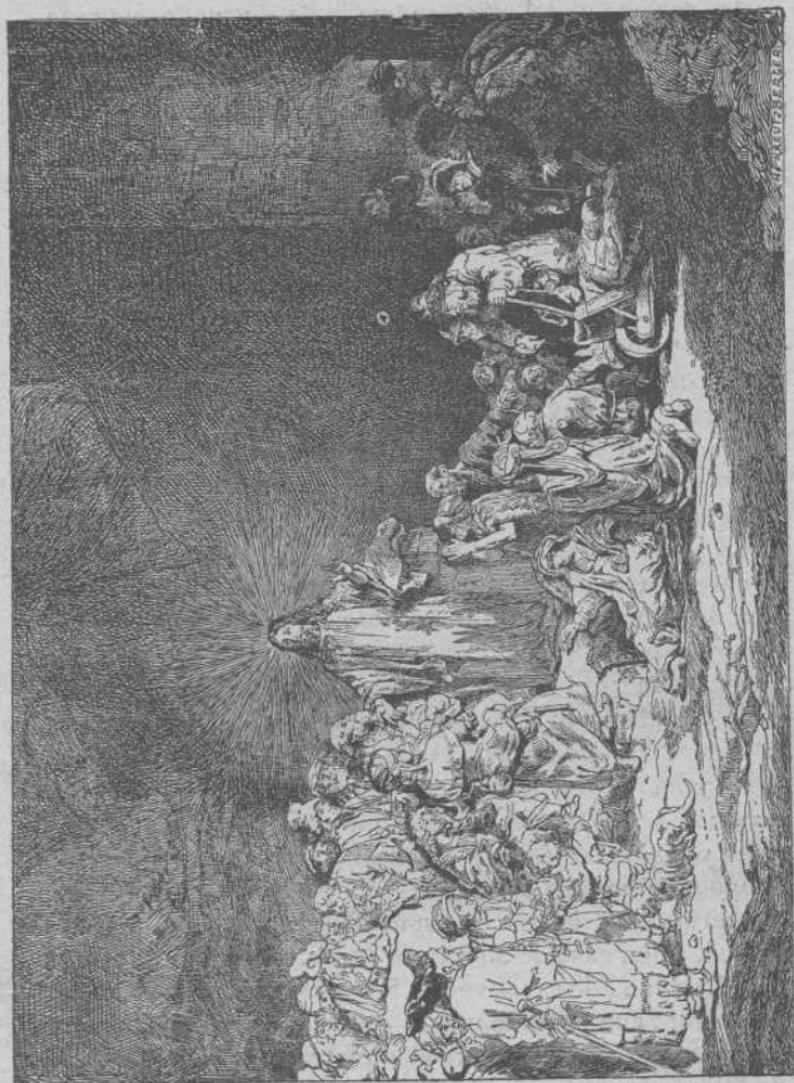


FIG 9C. — JESUCRISTO CURANDO (Aguafuerte).

Rembrandt (1).—Tal es el carácter general de la escuela, pero no el del maestro que la ha ilustrado entre todos: Rembrandt (1607-1669), en medio de los que le rodean, forma una excepción por la potencia de su imaginación. Su vida es sencilla; deslízase en Amsterdam, en la sombra de la vida doméstica. Colecciona las obras de arte, los *bi belots*; arruinado en 1656, trabaja sin descanso. Sus contemporáneos hablan poco de él, y parecen no comprenderle; es un soñador absorto en sus pensamientos. Preocúpale, sobre todo, los libros santos; saca de ellos numerosos asuntos, aunque sin inquietarse de las tradiciones, expresando libremente sus sentimientos personales. Por eso hay pocos maestros más extraños y más difíciles de entender.

Como pintor, ha dejado cuadros famosos: *Lección de anatomía* (1632), en El Haya; *Ronda nocturna* (1642), en Amsterdam; los *Dos filósofos* (1633), *Discípulos de Emmaus* (1648), el *Samaritano* (1648), en el Louvre, etc. Ha ejecutado numerosos retratos; retratos del *Burgomaestre Six*, de su mujer *Saskia*, los *Síndicos*, en Amsterdam; muchos retratos de él en el Louvre, etc. En todas sus obras destaca con fuerza la expresión moral, el sentimiento íntimo de cada individuo; si se trata de una composición sagrada, introduce un elemento de lo patético, potente y misterioso. Pero ¿cómo definirlo? "Si se busca su ideal en el mundo superior de las formas, nótese que no vió sino bellezas morales y fealdades físicas. Si se investigan sus puntos de apoyo en el mundo moral, descúbrese que excluye todo lo que sirve á los demás, no sin conocerlo también, mirándolo casi, y, en caso de adaptarlo á sus necesidades, conformándose con ello raras veces. Sin embargo, es más natural que nadie, aun estando menos cerca de la naturaleza; más familiar, permaneciendo menos rastrero; más trivial, siendo tan noble; feo en sus tipos, extraordinariamente hermo-

(1) Em. Michel: *Rembrandt*, 1886.

so por el sentido de las fisonomías,, (Fromentin.) De igual modo es colorista, pero ni á la manera de los venecianos, ni á la de los flamencos. Su originalidad consiste en hacer



FIG 93 —FRANS HALS —RETRATO DE VAN HEYTHUJSEN.

vivir la luz, sacar de ella los efectos más sorprendentes por el modo con que la mezcla ó la opone á las sombras. Rembrandt es el maestro por excelencia del claroscuro y de los grandes contrastes.

Todos estos caracteres se encuentran en sus numerosas estampas (1). Emplea el agua fuerte, es decir, el procedimiento que permite la ejecución más rápida, y que al mismo tiempo expresa mejor todos los matices y las riquezas de la coloración, todos los juegos de la luz. Juntamente dramático y familiar, ya trate los asuntos santos, ya anote los más humildes aspectos de la vida popular, por doquiera muestra una imaginación y una habilidad de mano maravillosa, llegando, por los medios más imprevistos, á la poesía más alta. Entre las lindas estampas de Rembrandt, citaremos el *Ecce Homo*, el *Cristo curando los enfermos*, la *Resurrección de Lázaro*, los *Peregrinos de Emmaus*, *El Doctor Fausto*, etc.

Retratistas, pintores de género, paisajistas.—Fuera de Rembrandt, los grandes maestros de la escuela holandesa son retratistas, pintores de género, paisajistas.

Frans Hals (1584-1666) aporta á sus obras el mismo humor alegre que en su vida, traduce la fisonomía de sus modelos con mucha precisión, y más aún con naturalidad y amplitud (*Retratos de Beresteyn*, recientemente colocados en el Louvre; *Oficiales de los arqueros de San Jorge*, *de San Adriano*; *Regentes y Regentas del hospital*, en Haarlem, etc.). Van der Helst (1613-1670), célebre también en este género (*Banquete de la Guardia ciudadana*), es más frío, está menos dotado del sentimiento del color.

Entre los pintores de género, Adriano Brauwer (1608-1641), quien, según parece, vivió siempre borracho, toma sus modelos en la taberna, y reproduce sin adularlos, pero con singularísimo talento, pícaros groseros, que beben, juegan y riñen (*Interior de taberna. El fumador*, en el Louvre, galería La Caze). Adriano Van Ostade (1610-1685), honrado padre de familia, como lo muestra su cuadro del Louvre, donde se pinta él propio con su mujer y sus ocho hijos, frecuenta ya una compañía menos mala;

(1) Ch. Blanc: *Œuvre de Rembrandt*; Quantin, 1880.

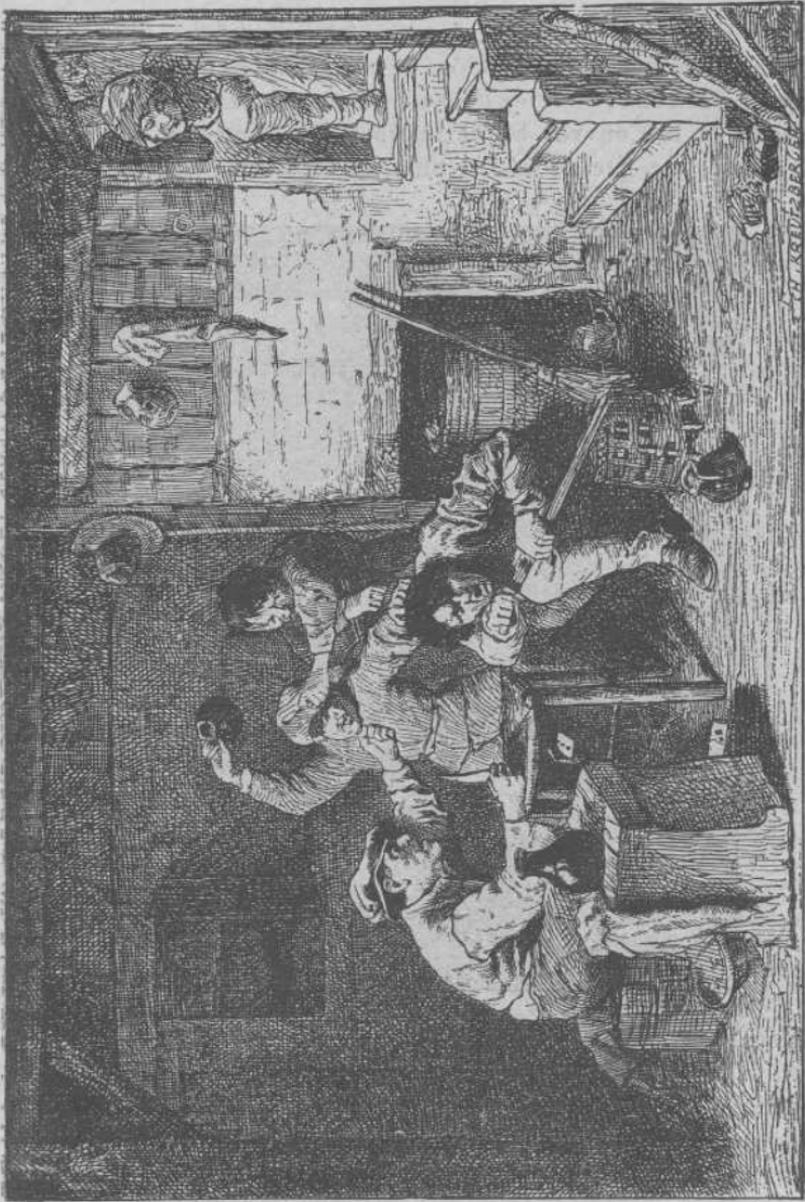


FIG. 94.—BRAUWER.—LA RIÑA. (Museo de Munich.)

sus héroes son aldeanos que vacían vasos, que danzan; aunque carecen de distinción, tienen al menos el aspecto de gente honrada (*Interior de una cabaña*, el *Maestro de escuela*, en el Louvre). Su hermano Isaac tiene sus mismos gustos. Juan Steen, su discípulo, de espiritual humor, pe-



FIG. 95. — JUAN STEEN. — CONCIERTO.

netra á veces en la sociedad burguesa (*Banquete*, *Danza de aldeanos*, en el Louvre). Terburg (1608 1681) es sobre todo el historiógrafo de las costumbres de compañía culta; sobresale en el género llamado las *Conversaciones*, es decir, que agrupa dos ó tres personajes de buen tono, y de elló saca un cuadro: ya una mujer y dos señores tocan

música; ya un hidalgo corteja á una dama. El asunto es casi nada; lo que hay que admirar es la verdad ingenua de



FIG. 96.—RUYSDAEL.—EL CASTILLO.

estas escenas familiares, la finura del dibujo y del colorido (*Militar y muchacha, Concierto, Lección de música, en el Louvre*). Metsu (*Mercado de hortalizas, Militar recibien-*

do á una muchacha, en el Louvre), el minucioso Gérard Dov (*Mujer hidrópica, Cocinera*, en el Louvre), etc.

A primera vista, Holanda parece un país prosaico, monótono, sin gran poesía; una escuela de paisajistas se ha desarrollado allí, sin embargo. Sobresale entre todos Ruysdael (hacia 1625-1682); sus obras son las que tienen más grandeza y estilo (muchos cuadros en el Louvre y singularmente la *Zarza*). Busca con preferencia los lugares de carácter melancólico. Hobbema, más alegre, prefiere las granjas en medio de árboles frondosos, los molinos á la orilla del agua (el *Molino*, en el Louvre). Pablo Potter (1625-1654) pinta los rebaños, las vacas pastando en vastas praderas (*Pradera, Caballos á la puerta de una cabaña*, en el Louvre), etc.

Estos son los más ilustres. La escuela holandesa, en el siglo xvii, abunda en artistas de talento. Así, causa admiración su repentina decadencia en el siglo xviii. La influencia francesa invade á Holanda, si bien en forma menos afortunada; las escenas familiares son sustituidas por grandes cuadros mitológicos, fríos y amanerados.

La escuela inglesa (1).—Vecina á Flandes y á Holanda, Inglaterra, durante largo tiempo, no tuvo una escuela verdaderamente nacional; en el siglo xviii solamente los ingleses toman una fisonomía más personal. Brillan en el retrato Joshua Reynolds (1723-1792), Gainsborough (1727-1788), el uno más sabio y nutrido del estudio de los maestros, el otro más natural y más gracioso; Lawrence (1769-1830) agrada por la elegancia de sus figuras. William Hogarth (1697-1764) azota las costumbres inglesas con un espíritu de observación implacable (su obra más célebres es el *Matrimonio á la moda*, serie de seis cuadros, en la Galería Nacional de Londres); pero las cualidades esenciales del pintor, el color sobre todo, le faltan.

Italia: el estilo barroco; la escuela de Bolonia; los rea-

(1) Chesneau: *La Peinture anglaise*. (Bibliothèque d'enseignement des Beaux-Arts.)

listas.—En Italia, la decadencia se siente por todas partes. La arquitectura quiere ser grandiosa, y resulta en-



FIG. 97.—GAINSBOROUGH.—RETRATO DE MISTRESS SIDONS,

fática. Los edificios, de líneas trabajosas, de ornamentación extravagante, pertenecen á un estilo llamado *barroco*, cuya deplorable influencia se extiende entonces por toda

Europa, en parte merced á los jesuítas. El arquitecto más célebre de esta época, Bernini (1598-1680), es al mismo tiempo escultor. Dotado de pasmosa facilidad y de cierto sentimiento decorativo, ejecutó multitud de estatuas, cuyas contorsiones, gestos declamatorios, vestimentas flotantes á todos los vientos, chocan con la razón y el gusto. No obstante, fué muy admirado y llamado hasta Francia, á la Corte de Luis XIV, donde en verdad no tuvo gran éxito (1).

En pintura, muchos artistas del siglo XVII han sido considerados como maestros de primer orden. Ya se ha visto el error, sin desconocer por ello su mérito relativo. Dos grandes partidos aparecen entonces dominantes: los eclécticos quieren asimilarse y combinar las cualidades de los grandes maestros del siglo XVI; los naturalistas pretenden no inspirarse más que en la realidad. La escuela bolonesa (2), fundada por Luis Carrachio (1555-1619) es el centro del eclecticismo. Aníbal Carrachio (1560-1609) es su mejor representante; es conocido especialmente por su decoración mitológica del palacio Farnesio, en Roma. Guido Reni (1575-1642) persigue la elegancia, pero es con frecuencia insípido (*La Aurora*), techo en el palacio Rospigliosi, en Roma). El Dominiquino (1581-1641), más original y más fuerte, no carece ni de elevación ni de sentimiento, como lo prueban su cuadro de la *Comunión de San Jerónimo* (en el Vaticano), y sus frescos en diversas iglesias de Roma y de los alrededores. *El Albano* (1578-1660) busca la gracia, los asuntos amables, que saca, sobre todo, de la Mitología: frecuentemente, en medio de paisajes frescos y umbrosos, coloca figuras desnudas de pequeñas proporciones, manchas blancas que se destacan sobre un fondo sombrío (*Tocado de Venus*, *Venus y Vulcano*, *Amores desarmados*, en el Louvre). La influencia de la escuela bolonesa se ex-

(1) *Le Voyage du cavalier Bernini en France*, *Gazette des Beaux-Arts*; 2.^o período, t. XV y siguientes.

(2) *Histoire des peintres, École bolonaise*, 1879.

tiende por toda Italia. En el otro campo está á la cabeza de los naturalistas Miguel Angel Caravaggio (1569-1609), violento y brutal en sus obras, así como en su vida. Aun cuando trate asuntos religiosos (*Muerte de la Virgen*, en el Louvre), da á sus figuras un carácter trivial; prefiere pintar vagabundos y aventureros; su colorido toma los tonos sombríos y negros. Su influencia es poderosa, sobre todo en Roma y Nápoles; el naturalismo encuentra prosélitos en la escuela misma bolonesa, como Guerchin (1590-1666). Es ardiente la lucha entre los dos partidos: el pobre Dominiquino, perseguido toda su vida, fué quizás envenenado por sus rivales en Nápoles. Más tarde, el napolitano Salvator Rosa (1615-1673) compone paisajes pintorescos y salvajes, en que introduce bandidos, soldados, á veces furiosas peleas. (*Batalla, Paisaje de los Abruzzos*, en el Louvre). Es inútil insistir aquí sobre esta decadencia que, por medio de los Pedro de Cortona, los Luca Giordano, los Lanfranc, nos conduce á los Carlo Dolci y á los Maratta. Estos pintores son diestros de ordinario; pero sus obras son, ó de énfasis excesivo, ó, sobre todo, de una enojosa insipidez.

En Venecia, no obstante, durante el siglo xviii deben señalarse aún algunos artistas. Canaletto (1697-1768), y su discípulo Guardi son como los retratistas de esta ciudad; reproducen los canales, los palacios, las iglesias, todos sus aspectos diversos, con tanta fidelidad como finura. Juan Bautista Tiépolo (1697-1770), reanuda la tradición de las grandes decoraciones, tan queridas de la escuela veneciana, mostrando en tales obras mucho brío y grande habilidad (numerosas decoraciones en Venecia y en Madrid, á donde fué llamado) (1).

España.—En España, por un contraste que sorprende á primera vista, en el siglo xvii, cuando decrecía la gloria y la prosperidad del país, es cuando aparece una escuela

(1) Sobre Tiépolo, véase también *L'Art*, 1876; t. IV.

de pintura original (1). Desarrollase gracias á la protección de Reyes que se interesan por las artes, y de la Iglesia católica, ya poderosísima.

En el siglo XVI, la influencia italiana había reinado en España; italianos son los artistas que se encuentran en la Corte de Carlos V y de Felipe II; ellos guían á los pinto-



FIG. 98. VELÁZQUEZ.—LOS BORRACHOS (Museo de Madrid.)

res indígenas. Poco á poco se forma la escuela nacional, de la que Sevilla es el centro; atrevido, arrebatado, Herrera el Viejo (1576-1656) contribuye á libertarla del espíritu de imitación. De su taller sale el maestro español por excelencia, Velázquez (1599-1660). Pasó la mayor parte de su existencia en la Corte de Felipe IV, de quien fué el artista favorito. Conoció á Rubens, dos veces visitó Italia, sin embargo, no se vició su personalidad. Observador paciente y concienzudo de la naturaleza, la interpreta junta-

(1) *Histoire des peintres, École espagnole*, y los estudios recientes de P. Lefort en la *Gazette des Beaux-Arts* (1875 y años siguientes), sobre Velázquez, Murillo y sus discípulos, y Goya.



FIG. 99 —MURILLO.—LA CONCEPCIÓN (Louvre).

mente con sinceridad y finura; admirable colorista, coloca sus personajes en una luz clara y viva, lo cual no quita que no se apegue menos al carácter, á la expresión, al movimiento de las figuras. De aquí el mérito de sus retratos (*La Infanta Margarita*, *Reunión de hidalgos*, en el Louvre; *Inocencio X*, en el palacio Doria, Roma; *Felipe IV*, *El Duque de Olivares*, etc., en Madrid); abarca también las composiciones históricas (*Rendición de Breda*, en Madrid, su obra maestra), religiosas, mitológicas; y cuando aborda los asuntos de género, representa con singular fuerza los tipos populares (*El Aguador de Sevilla*, *Los Borrachos*, *Las Hilanderas*).

Velázquez siempre es tranquilo, claro, bien equilibrado. No se podrá decir lo mismo de todos los pintores españoles. Murillo (1618-1682) presenta extraños contrastes: ya trata de dar á las Vírgenes, á los serafines, una expresión suave, á veces algo insípida (*Concepción de la Virgen*, *Cocina de los Ángeles*, en el Louvre); ya, realista implacable, se complace en exhibir mendigos y haraposos (*El Piojoso*, en el Louvre). Pintor religioso, está muy lejos del ideal cristiano de los antiguos maestros; su catolicismo, á la vez místico y sensual, conviene á la patria de Santa Teresa. Zurbarán (1598-1662) pinta los monjes y su ascetismo con un estilo vigoroso; Ribera (1593-1656), cuya vida transcurre en Nápoles, es discípulo de Miguel Angel Caravaggio. En sus cuadros, extremados hasta la negrura, gusta reproducir los asuntos mas sombríos, escenas de martirio y de suplicios.

Después de ellos, la escuela decae. Al final del siglo siguiente produce aún un artista de una originalidad extraña, Goya (1746-1828). Éste sobresale especialmente en las composiciones donde la fantasía más extraordinaria se mezcla á la realidad, si bien no hay género que él no abarque. Su pintura es viva y coloreada, y estas cualidades se encuentran en sus aguas fuertes, de una ejecución tan valiente (*Los Caprichos*, *Los Desastres de la guerra*).

CAPÍTULO II

EL ARTE FRANCÉS EN EL SIGLO XVII (1)

Caracteres generales.—El siglo xvii, considerado en su conjunto, es para Francia un período de grandeza. En este siglo, artes y letras se desarrollan en gran parte bajo la protección de los Reyes y de sus Ministros. Enrique IV, María de Médicis, Richelieu, Luis XIII, Ana de Austria, Mazarino, Fouquet (2), Luis XIV, Colbert, todos multiplicaron las construcciones, alentaron á los artistas. De aquí que las obras de este tiempo tengan un carácter como oficial; durante el régimen de Luis XIV, sobre todo, los artistas de la Corte están sometidos á la disciplina. Colbert les da por jefe al pintor Carlos Le Brun; arquitectos, pintores, escultores, grabadores, orfebreros, ebanistas, etcétera, trabajan bajo su dirección, muchas veces según sus dibujos (3). Puede criticarse esta organización estrecha; sin embargo, de ella salió un conjunto de obras notables, que atestiguan una gran unidad. Concíbese que artistas de mediano valor, conducidos de este modo, hayan podido llegar á mejores resultados que entregados á sí mismos; pero los que estaban dotados de una personalidad más robusta, debieron rehusar el entrar en este régimen real, y muchos vivieron fuera de la Corte.

En todas las artes, y en casi todas las obras, el siglo xvii se reconoce por los mismos rasgos. Búscase ordinariamente un estilo grave, noble, majestuoso; por doquiera domina ese espíritu de orden y de regla que se llama es-

(1) Con relación á los siglos xvii y xviii, hay numerosos documentos en los *Archives de l'art français* (serie antigua y moderna), en el *Abecedario*, de Mariette; en Jal: *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1882. (Véase la defensa elocuente de este siglo, por Cousin, en *Le Vrai, le Beau et le Bien*.)

(2) Bonnaiffé: *Notes sur les collections de Richelieu*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1882; *Le Surintendant Fouquet*, 1882.

(3) Genevay: *Le style Louis XIV*; *Charles Le Brun*, 1886.

píritu clásico. En un edificio de Mansart ó un cuadro de Poussin, manifiéstanse la misma grandeza y la misma regularidad que en una tragedia de Corneille ó de Racine, la misma corrección que en un poema de Boileau. Pero estos caracteres en escultura y en pintura, lo mismo que en literatura, no excluyen ni la originalidad ni el sentimiento, y á medida que se estudia mejor el arte del siglo XVII, adviértese que no es necesariamente frío ni atildado.

Si buscamos sus orígenes, vemos que se separa del pasado de Francia, que desconoce injustamente su valor: toda su admiración tiende á la antigüedad y á Italia. Estas tendencias, que hubieron de desarrollarse progresivamente en el siglo XVI, triunfan ahora sin reserva. Pasar algún tiempo más allá de los Alpes es para todo artista joven una regla casi absoluta. En 1666, Luis XIV funda la Academia de Francia en Roma (1). Desde entonces los jóvenes que se juzgaba dignos de aquel favor son, durante varios años, sostenidos en Roma á expensas del Rey. A otros no les basta residir por tiempo determinado en Italia, y allí pasan su vida en compañía de la antigüedad y de las obras de los maestros de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, no todos abdican su personalidad, y aquellos que muestran más originalidad son precisamente los que han vivido más largo tiempo fuera de Francia. Lleváronse ciertas cualidades nacionales que no perdieron nunca: el gusto, la medida, el amor por lo que es claro y bien ordenado, y las conservan en medio de la decadencia italiana: Poussin, Claudio Lorrain (de Lorena), fijanse en Roma; pero por lo exquisito de su genio permanecen siendo franceses y son muy superiores á todos los italianos que les rodean. Pujet, que procede de Bernini, tiene más fuerza y expresión que su modelo.

Arquitectura.—Durante la primera parte del siglo, bajo Enrique IV y Luis XIII, los castillos conservan toda-

(1) Lecoy de La Marche: *L'Académie de France à Rome*, 1874.

vía una fisonomía completamente francesa. Mantiénense ciertas tradiciones del siglo precedente, al mismo tiempo



FIG. 100.—LOS INVÁLIDOS (París).

que, con el empleo alternativo de la piedra y del ladrillo, variase elegantemente el aspecto. Esta disposición se encuentra en las casas de las ciudades, y en París, la plaza

Real (plaza de los Vosgos) presenta felices ejemplos. Pero en los edificios públicos abandónase cada vez más la arquitectura nacional por los modelos antiguos é italianos; los artistas franceses distingüense sólo por su mayor buen sentido; no admiten todas las extravagancias del estilo *barroco*, que desde Italia se extendía entonces por toda Europa; si se preocupan de lo grandioso, procuran una disposición clara, y cuyas líneas principales estén bien acusadas; su gusto, en una palabra, es más severo y más sobrio. Enrique IV hace continuar los trabajos del Louvre, de las Tullerías, de Fontainebleau, de Saint-Germain-en-Laye. Salomón de Brosse, arquitecto de María de Médicis, construye el palacio del Luxemburgo, la portada de la iglesia de San Gervasio. Bajo Luis XIII, Lemercier trabaja en el Louvre, levanta su ala occidental, una parte del ala septentrional, y el pabellón del Reloj; Richelieu le encarga la construcción de la Sorbona y el palacio del Cardenal, después el Palais-Royal (casi nada ha sobrevivido del edificio de Lemercier). Desde 1639 hasta 1654, él es primer arquitecto del Rey. Leveau, que le sucede desde 1654 hasta 1670, continúa los trabajos del Louvre y de las Tullerías, comienza el colegio de las Cuatro Naciones (hoy el Instituto) y la iglesia de San Sulpicio.

Bajo Luis XIV (1), la tendencia á las disposiciones fastuosas, á las vastas proporciones, se revela cada vez más. Entre las grandes obras arquitectónicas del reinado, la columnata del Louvre es una de las más célebres. Tratábase de elevar las fachadas exteriores en el Este y en el Sur. Entre los diversos planes propuestos, Colbert prefería el de Claudio Perrault, que, de médico, había llegado á ser arquitecto. Sin embargo, dirigiéronse primeramente al italiano Bernini, pero no agradó su proyecto; su vanidad hacíale insoportable; en 1665 Claudio Perrault obtuvo la dirección de los trabajos; en 1670 la fachada estaba ter-

(1) Guiffrey: *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I.; Colbert, en la *Collection des documents inédits pour l'histoire de France*, 1881.

minada. Admirador de Vitruvio, á quien traduce, Perrault adopta los órdenes antiguos, pero acopla de dos en dos las columnas sobre un basamento muy elevado. Su obra no es más que una copilación que no concuerda con el resto del edificio, aunque de un vuelo grandioso. En París aún se erige el Cuartel de Inválidos, comenzado en 1671 por Liberal Bruand, el más original acaso de los arquitectos de este tiempo. Blondel levanta el arco triunfal de la puerta de San Dionisio; Bullet, su discípulo, el de la puerta de San Martín.

Julio Hardouin Mansart (1646-1708) es el arquitecto preferido de Luis XIV, y correspondióle la mayor parte en la construcción del castillo de Versalles, de que Luis XVI hizo como el santuario de la monarquía (1). En la disposición del palacio todo se sacrificó á la apariencia; los aposentos eran incómodos. Saint Simon ha atacado vivamente la obra de Mansart. "Créese ver un palacio que ha sido quemado, donde el último piso y los techos faltan aún. La capilla, que se aplasta porque Mansart quiso elevar todo el edificio en un piso, tiene en todas sus partes la representación de un triste catafalco... No se acabarían nunca de detallar los defectos monstruosos de un palacio tan inmenso y tan inmensamente caro." Estas críticas no carecen de alguna razón; el palacio de Versalles, á pesar de sus vastas dimensiones, está mal concebido, frío y sin originalidad en el exterior. A las construcciones de Mansart prefieren muchos los jardines de Le Nôtre, que en el arte de la disposición de los parques ejecutó verdaderas obras maestras. Respecto á Mansart, el hotel de Inválidos, que continuó después Liberal Bruand, le hace más honor que Versalles:

En la construcción de las iglesias se encuentran los mismos rasgos que en la arquitectura civil. Parece que los artistas han decidido no tomar nada de las viejas escuelas francesas; así, en el interior modifican el aspecto de las

(1) Dussieux: *Le chateau de Versailles*, 1881.

bóvedas; en el exterior sustituyen los arbotantes con volutas encorvadas ó alones del más desdichado aspecto. No se ve por todas partes más que órdenes, entablamentos, cornisas, etc. Sin dejar de tener en cuenta las cualidades de los arquitectos franceses del siglo XVII, es extremada



FIG. 101. — LE SUEUR. — MUSAS (Louvre).

mente sensible que hubieran avanzado hasta tal punto en el camino de la imitación.

La pintura (1): los pintores de la primera mitad del siglo; la colonia francesa de Roma.—Al comienzo del si-

(1) Felibien: *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1685; D'Argenville: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1762; *Histoire des peintres*, Escuela francesa; Berger: *Histoire de l'Ecole française de peinture au XVII siècle*, 1879.

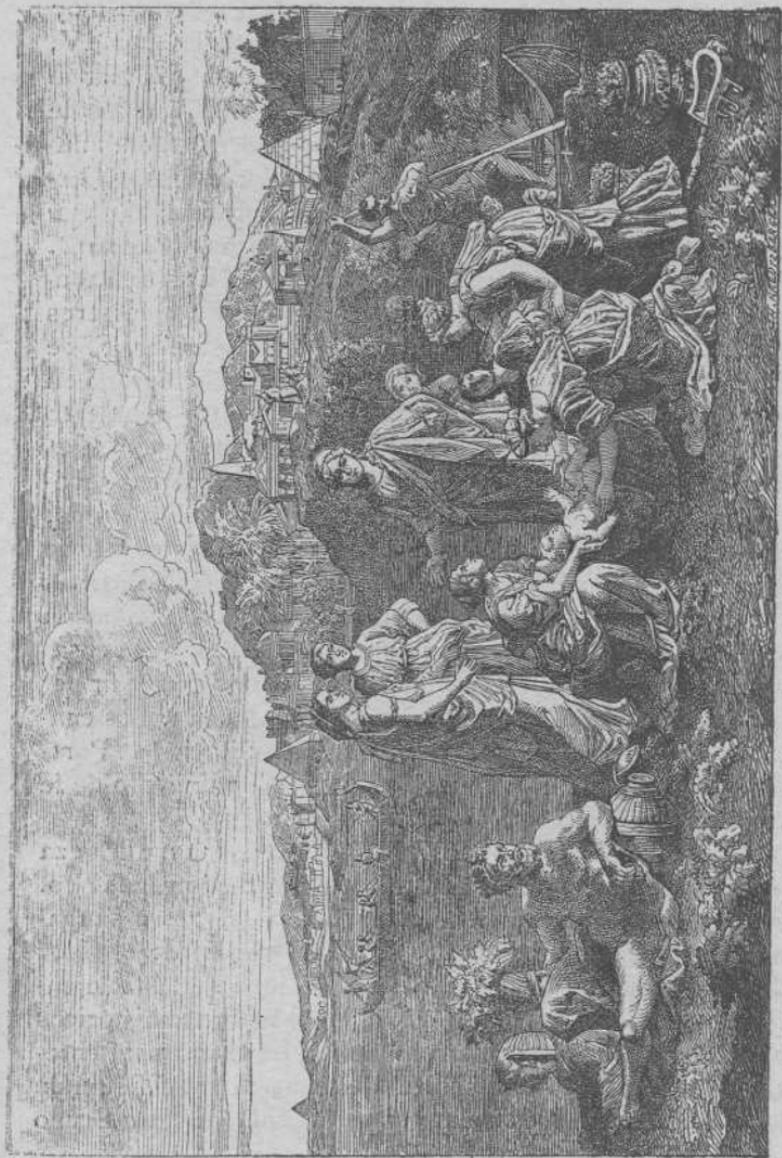


FIG. 102.—POUSSIN. — MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS. (Louvre)

glo XVII, la escuela francesa parece primeramente muy mediana; Miguel Freminet, el pintor oficial de Enrique IV, imita los defectos de Miguel Angel; después de él, Simón Vouet (1590-1649), primer pintor de Luis XIII, francés de nacimiento, italiano por su educación. Talento fácil, aunque sin gran personalidad, gozó en la Corte de boga extraordinaria, y vió agruparse á su alrededor discípulos que le superarían, tales como Le Sueur, Le Brun y Mignard.

Desde esta época, sin embargo, y para la Corte, trabajan artistas en los que el estudio de los antiguos maestros no ha ahogado la originalidad. Nacido en Bruselas, F. de Champaigne (1602-1674) establecióse desde temprano en Francia, y pertenece á este país. Fué el pintor predilecto de María de Médicis y de Richelieu. Amigo de los célebres jansenistas de Port-Royal, participa de sus doctrinas severas. Su talento, así como su carácter, honrado y digno; enemigo de todo énfasis y de todo oropel, sus obras, de aspecto poco brillante, interesan por su expresión moral. En su *Retrato de Richelieu* (Louvre) llama la atención aquella cabeza demacrada y fina, fatigada por el pensamiento, cuyos rasgos anuncian una voluntad fría y firme; la obra del gran Ministro revive en su fisonomía. Los cuadros del Louvre, en que representó los solitarios de Port-Royal, no son menos admirables por el sentimiento de fe tranquila y severa que dió á los rostros.

Eustaquio Le Sueur (1617-1655) (1) es una naturaleza más dulce y más amable, un talento más fluido y más rico. Muerto aún joven, en pleno desarrollo, inspira una simpatía melancólica, que dió motivo á una leyenda: el dolor que experimentara con la muerte de su mujer, hizole entrar en los Cartujos, donde murió; pero los datos históricos han destruído esta novela romántica. Le Sueur está entero en dos series de obras bien distintas. Una comprende los veintidós cuadros relativos á la vida de San Bruno

(1) Vitet: *Essais sur l'histoire de l'Art*, t. III; Dussieux: *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur*, 1852.

(Louvre) que le fueron encargados por los Cartujos de París. Todas estas composiciones son bellas; algunas son verdaderas obras maestras. Le Sueur ha llevado aquí al



FIG. 103.—POUSSIN.—LA ARCADIA. (Louvre.)

más alto grado el arte de variar, según la condición y la edad de los personajes, la expresión de los sentimientos producidos por un mismo suceso. En el hotel Lambert, que estuvo encargado de decorar, trató la historia del

Amor, sabiendo mostrarse gracioso y suave, sin ser afeminado ni amanerado. En esta decoración, los cuadros más bellos representan *Las Musas* (en el Louvre); en medio de poéticos paisajes agrúpanse en composiciones de una armonía perfecta.

Le Sueur no vió jamás Italia; Nicolás Poussin (1594-1665) fué allí donde vivió (1). Nacido en Andelys, después de una juventud llena de vicisitudes, reside en Roma desde 1624, admirando la antigüedad y los grandes maestros del siglo xvi. Sus composiciones históricas, severas y fuertes, atraen sobre él la atención; su reputación se extiende; en 1639, á fuerza de instancias, Luis XIII y Richelieu le deciden á volver á Francia, le establecen en el Louvre y le oponen á Simón Vouet. Pero su carácter no sabe acomodarse á las intrigas cortesanas; en 1642 regresa de nuevo á Roma, de donde no vuelve á salir. Su vida es tranquila; tanto por la elevación como por la dulzura de su carácter, se atrae el respeto y la admiración generales. Poussin es, ante todo, un pensador, y la razón domina en sus obras. Sus composiciones, sobre todo aquellas que tratan de los libros santos, están llenas de sencillez, á la vez que de grandeza. (Véanse especialmente en el Louvre: *Eliezer y Rebeca*, *Moisés salvado de las aguas*, *El maná en el desierto*, *El diluvio*, etc.) Pero á estas notables cualidades se añade con frecuencia el rebuscamiento de la elegancia y de la gracia, aunque siempre digna y grave. *La Arcadia* (Louvre), donde en un hermoso paisaje agrupa en torno de una tumba tres pastores y una muchacha que descifran una inscripción, es un idilio lleno de poesía. Comprende la naturaleza, y desprende de ella, por decirlo así, la expresión moral en sus paisajes históricos. (*Diógenes*, en el Louvre.)

Poussin, Le Sueur, aunque con rasgos diferentes, uno más tierno, el otro más varonil, son almas de una misma

(1) Bouchitté: *Nicolás Poussin*, 1858.

familia; así se han supuesto entre ellos relaciones que acaso no han existido. Desde el punto de vista de la composi-

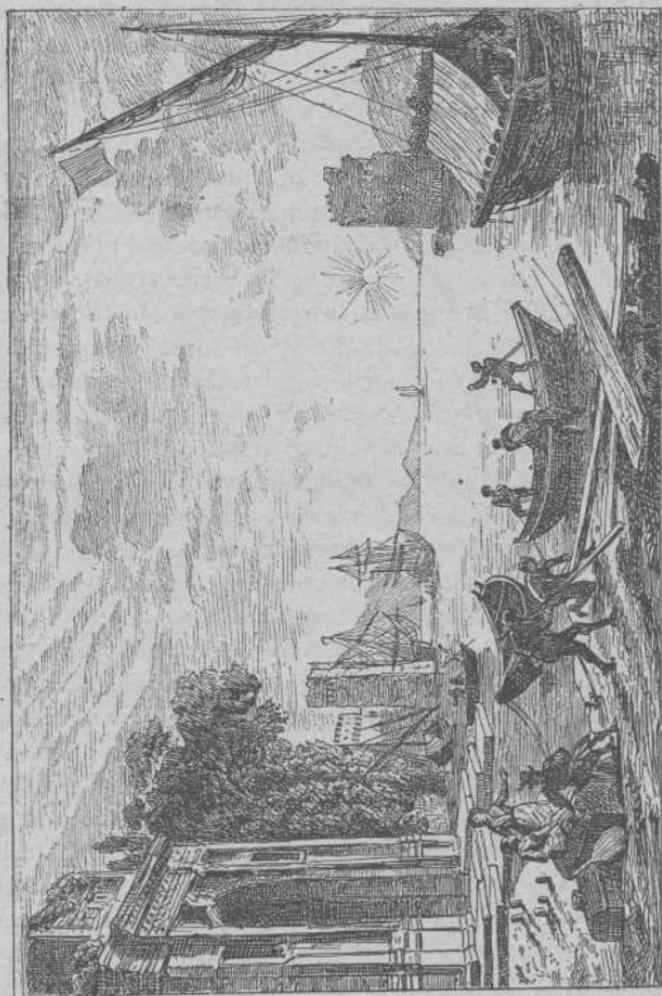


Fig. 104, — CLAUDIO LORRAIN. — EL AMANEZECER.

ción, de la invención, de la expresión, pueden contarse entre los más grandes maestros; pero su colorido es con fre-

cuencia flojo y opaco, como el de la mayoría de los pintores franceses de este tiempo. Por eso, en los Museos sus cuadros no seducen á primera vista, cuando se sale de las salas donde brillan los grandes maestros italianos y flamencos; pero, á medida que se los mira con más atención, son admirados por su sinceridad y su elevación, é inspiran poco á poco una sinceridad profunda y respetuosa.

En Roma, alrededor de Poussin se agrupaban artistas que experimentaban á veces la autoridad de su carácter y de su talento: Gaspar Dughet, su cuñado Jacobo Stella, que volvió á Francia en 1634 y fué uno de los pintores de Luis XIII. Valentín, por el contrario (1600-1634), adopta el estilo de Miguel Angel de Caravaggio, toma por modelo los tipos populares menos nobles, jugadores y borrachos; prodiga el color negro en sus cuadros, pretextando energía (*Conciertos, Juicio de Salomón*, en el Louvre). De esta colonia francesa, el más brillante, después de Poussin, es Claudio Gellée, llamado Claudio Lorrain (ó de Lorena) (1600-1682). Establecido desde temprano en Roma, aquí pasó su vida, multiplicando, ya las sencillas pastorales, ya los paisajes heroicos, donde, en lugares salpicados de edificios y de ruínas, introduce los personajes célebres de la antigüedad (varios cuadros en el Louvre, y especialmente *Desembarco de Cleopatra, Vista de un puerto al levantarse el Sol, Vista de un puerto al ponerse el Sol*). Claudio Lorrain es el pintor de la luz, tal como brilla en los países del Mediodía, caliente, dorada, siempre rica en efectos poderosos. La conoce en todos sus aspectos, ha anotado todos sus matices, desde los albores de la aurora hasta los esplendores del Sol poniente. Si deja el pincel por el agua fuerte ó la pluma, no se revela ni menos colorista ni menos hábil; sus estampas, su libro de los bosquejos, el famoso *Liber veritatis* (hoy perteneciente al Duque de Devonshire) lo atestiguan (1).

(1) Mme. Pattison: *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, 1883.

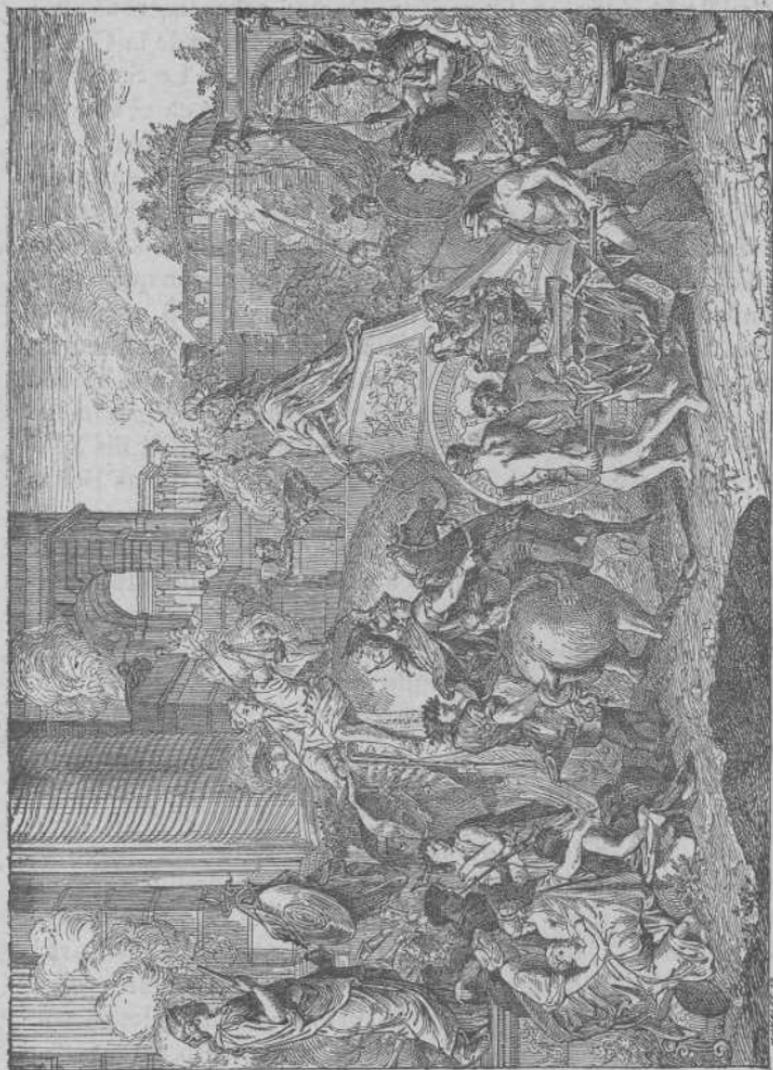


FIG. 105.—LE BRUN.—ENTRADA DE ALEJANDRO EN BABELONIA (Louvre).



Los pintores de la Corte de Luis XIV. — Poussin y Claudio Lorrain se fijaron en Roma; otros fueron allá, pero volvieron á Francia, atraídos por el brillo de la Corte. Carlos Le Brun (1619-1690) fué camarada de Le Sueur en el estudio de Simón Vouet, y Poussin le inició en el conocimiento de la antigüedad durante su estancia en Roma, desde 1642 á 1646. No tiene ni su fuerza de concepción ni su sensibilidad; pero activo, dotado de un espíritu bien equilibrado y de una gran facilidad de invención, poseyó todas las cualidades necesarias para el papel que su ambición quiso desempeñar. Vuelto á Francia, él fué quien, en 1648, obtuvo la constitución de la Academia Real de Pintura y de Escultura, destinada á agrupar los maestros y á asegurar su unidad de dirección en los artistas jóvenes. Desde el principio fué su Director vitalicio (1). Nombrado primer pintor de Luis XIV (1662), aparece desde entonces como el virrey de las Bellas Artes. Sus más importantes composiciones son, en toda la acepción de la palabra, grandes decoraciones aparatosas; pero la disposición, aunque teatral, es generalmente soberbia. En Versalles, en la decoración de la galería grande, donde trazó la historia de Luis XIV (en el Louvre); en la galería de Apolo, que no pudo acabar, á pesar de los colaboradores de que se rodeó, prodigó sin reserva el boato que debía agradar al Rey.

Entre los pintores que trabajan bajo su dirección, uno de los más originales es el flamenco Van der Meulen (1630-1690). Sus cuadros de las batallas y de los sitios de Luis XIV, hábilmente compuestos, sirven de ilustración á toda una parte de los acontecimientos del reinado (Museos del Louvre y de Versalles). Rigaud (1659-1743), Largillière (1656-1746), protegidos por Le Brun, son los retratistas de moda en la Corte. El primero sobresale en sorprender el parecido, en componer un retrato, atento, no solamente á la figura, sino á los fondos, á las ropas, á los

(1) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1854.

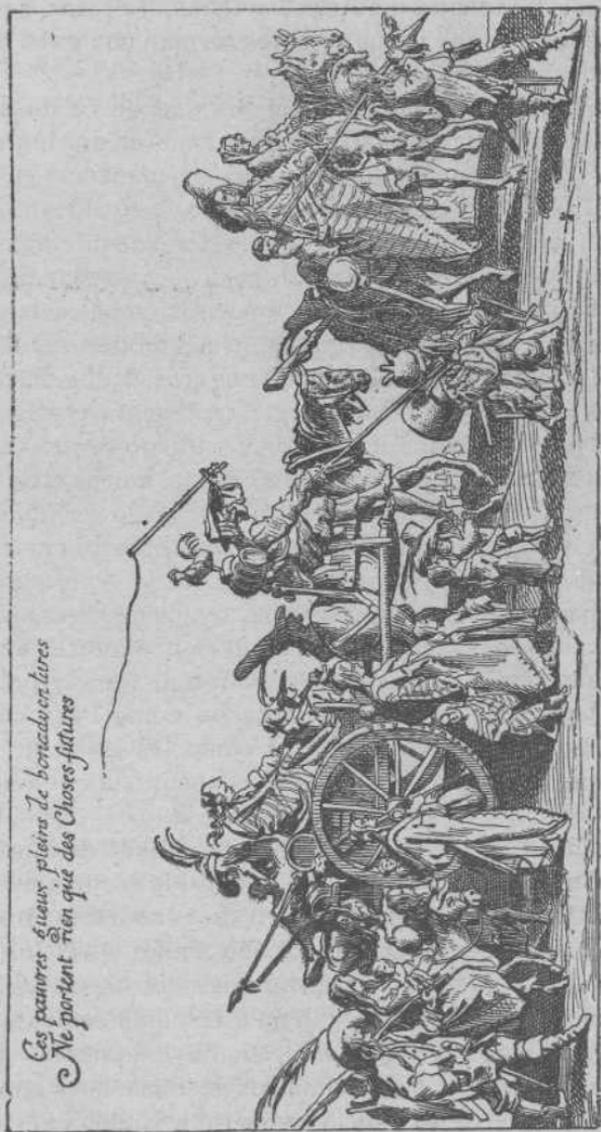


FIG. 106. — V. CALLOT, — BOHEMIENS DE VIAJE (AGUA-FUERTE).

accesorios; personajes políticos, artistas, literatos, se pusieron delante de él, y sus retratos forman una galería de los grandes hombres de la época.

Aunque fué muy poderoso, Le Brun encontró un rival encarnizado en Mignard (1610 1695), como él, discípulo de Simón Vouet. Después de una larga permanencia en Italia (1636 1657), Mignard, cuando volvió á Francia, había adquirido una gran reputación. No tenía, sin embargo, sino un talento fácil y superficial; pero su habilidad de ejecución, la gracia de sus figuras y de sus ropajes le conquistaron el aplauso. Encargado en 1663 de decorar la cúpula del Val-de-Grâce, agrupó 200 figuras de dimensiones colosales en una composición que representa el Paraíso. Furioso por los éxitos de Le Brun, intrigó contra él con tanta vivacidad, que Colbert llegó hasta amenazarle con el destierro; sólo á la muerte de su rival pudo ser nombrado primer pintor de cámara. Entre sus obras, los retratos merecen, sobre todo, la atención.

Por bajo de estos artistas, otros tendrían lugar visible en un cuadro más completo del siglo XVII: pintores de historia como La Hire, Sebastián Bourdon, los Coypel, La Fosse, Jouvenet; pintores de batallas como Parrocel, el Bourguignon; pintores de género como los Le Nain; pintores de flores como Monnoyer; ornamentistas como Bérain y Lemoine.

El grabado (1). —Por dichoso azar, al lado de la escuela de pintura se desarrolla una admirable escuela de grabado. Hasta entonces el grabado francés no había ofrecido una fisonomía muy original. Jacobo Callot (1592-1635) lo transforma (2). Independiente y fantaseador, desde los doce años abandonó la Lorena, y llegó á Italia en compañía de bohemios. Traído al hogar paterno, huye de nuevo, y logra, por fin, seguir sus inclinaciones. Pasa doce años en Italia, y no vuelve á Francia hasta 1621. Callot se estrenó

(1) Duplessis: *Histoire de la gravure en France*.

(2) Marius Vachon: *J. Callot*, 1886.

en el grabado con buril; pero la lentitud de este trabajo embarazaba su espíritu fecundo y su mano ágil; en breve no empleó sino el agua fuerte. Hay que estudiarlo en las composiciones donde su imaginación extraña corre libremente (*Tentación de San Antonio*), y sobre todo en las



FIG. 107.—APOLO EN CASA DE TETIS (Versalles).

colecciones en que hizo desfilar á nuestros ojos los bohemios, los aventureros, los perdularios, cuyas costumbres estudió con tanta fuerza de observación y tanto ingenio (*Los jorobados, La feria de Florencia, Los perdularios, Las miserias de la guerra, etc.*). Abraham Bosse reproduce fielmente los tipos y los trajes del tiempo. Después vienen los intérpretes de las obras de la pintura: Juan Pesne, Claudia Stella, se dedican á los de Poussin; bajo la dirección de Le Brun trabajan Sebastián Le Clerc, Edelinck, Roberto Nanteuil, Gerardo Audan (1640-1703). De todos ellos, éste es el más admirable, por la precisión del dibujo y la ciencia del efecto justo. En las estampas de las *Bata-*

llas de Alejandro, según Le Brun, excede á los modelos que reproduce, y por su maravilloso reparto de luces y de sombras alcanza una potencia de coloración desconocida por el pintor. Nanteuil y Edelinck sobresalen en el retrato por sus cualidades de verdad y de finura.

La escultura.—En la primera mitad del siglo, Guillin, Sarazin, los Anguier, los maestros más renombrados entonces, van á estudiar á Roma. Sin embargo, no abandonan la tradición francesa, y sus obras, por la amplitud del estilo, tienen un carácter personalísimo (véase las obras reunidas en la *Sala de los Anguier*, en el Louvre). La mayoría de los escultores que Le Brun alista más tarde al servicio de Luis XIV, Lerambert, Coysevox, Girardon, etcétera, proceden de su enseñanza. Todos tienen cualidades comunes: mientras que la escultura italiana, con Bernini, es cada vez más declamatoria y trabajada, ellos dan prueba de mayor sobriedad y gusto, evitan mejor el desorden de las líneas. Girardon (1628-1715), uno de los favoritos de Le Brun, carece de personalidad y de audacia; pero sus obras son correctas, bien concebidas y de un efecto decorativo (*Apolo en casa de Tetis*, en el Parque de Versalles; el *Mausoleo de Richelieu*, en la iglesia de la Sorbona, etcétera). El lionés Antonio Coysevox (1640-1720) (1) ha poblado con sus obras Versalles, Trianon, Marly, Saint-Cloud, las Tullerías, los Inválidos. Para juzgarlo bien basta ver sus bustos en el Louvre (Le Brun, Richelieu, Bossuet, Condé, etc.), los *Caballos alados llevando á Mercurio y la Fama*, á la entrada de las Tullerías. Retratista hábil, sabe traducir el movimiento y la vida; pero sus figuras tienen á veces el carácter teatral de que adolece el gusto de la época. Sus dos sobrinos, que fueron sus discípulos, Nicolás y Guillermo Coustou, conservan sus tradiciones, así como lo atestiguan los *Caballos de Marly*, á la entrada de los Campos Elíseos, obra de Guillermo.

(1) Jouin: *Antoine Coysevox*, 1883.



FIG. 108. — PUGET. — MILON DE CROTONA (Louvre).

El más conocido de los escultores de este tiempo, Pedro Puget (1622-1694) (1) trabaja fuera de la Corte. Fogoso, celoso de su independencia, lleno de confianza en sí propio, no se acomoda á la dirección de Le Brun. La historia, sin embargo, ha hecho justicia á la leyenda que le representaba como un genio desconocido, víctima de las persecuciones y de la miseria. Nacido en los alrededores de Marsella, vivió, ya en Francia, ya en Italia, en Génova, sobre todo, donde fué muy apreciado y ejecutó numerosos trabajos. En Tolón fué encargado por el Rey de decoraciones navales; pero esta tarea no tiene nada de humillante si se recuerda la riqueza de esculturas que exornaban entonces las galeras reales. Si no siempre pudo entenderse ni con Colbert ni con Louvois, sin embargo ejecutó para Luis XIV grandes obras, cuyo mérito fué reconocido. Por la diversidad de su talento, arquitecto, pintor, escultor, recuerda los grandes maestros del tiempo pasado. En escultura, sus principales obras son las *Caridades del Ayuntamiento de Tolón*, el grupo de *Andrómeda* y de *Perseo*, el *Milón de Crotona*, los bajo relieves de la *Peste de Milán*, de *Alejandro* y de *Diógenes* (2). Interesa por el vigor, la exuberancia de vida y de pasión. Desgraciadamente, admiraba demasiado á Bernini, cuya influencia experimentó más de una vez; fué poco natural, cayendo en el énfasis y en la exageración.

Artes industriales.—Entre las industrias de arte que florecieron entonces, hay algunas que deben ser señaladas. Colbert aseguró la superioridad de las tapicerías francesas con la fundación de la manufactura de los Gobelinos (1662), de la que Le Brun fué nombrado director. Las grandes colgaduras que de allí salieron entonces, son modelos de estilo decorativo. Varias fueron ejecutadas según sus dibujos: los *Elementos*, las *Estaciones* y, sobre todo, la her-

(1) Lagrange: *Pierre Puget*, 1868.

(2) Para el siglo xvii véanse las salas de Puget y de Coysevox, en el Louvre, París.

mosa serie de la *Historia del Rey*. En ninguna parte se mostró Le Brun más original y más libre; las cualidades de colorido que faltan en sus cuadros se encuentran, por el contrario, en los tapices hechos bajo sus órdenes. En la orfebrería, en el mueblaje, se halla también la influencia del primer pintor del Rey (1). Los muebles de Ch. Boulle (1642-1732), en ébano incrustado de concha, de cobre, de oro y de plata, las grandes piezas de orfebrería de Claudio Ballin (1615-1678) decoraban las mansiones de Reyes y Príncipes. Dibujantes llenos de riqueza y de gusto, Lepautre, Berain, suministran modelos á los ebanistas y á los ornamentistas.

CAPÍTULO III

EL ARTE FRANCÉS EN EL SIGLO XVIII (2)

Caracteres generales.—En las artes, así como en la política y en las letras, el siglo XVIII reacciona contra el XVII, no pareciendo preocuparse sino de sacudir sus tradiciones. Mientras el uno aparece grave, cuidadoso de la disciplina, el otro se muestra caprichoso, impaciente bajo las reglas. Al estilo correcto, grandioso, del siglo XVII, sustitúyese un estilo nuevo, de una gracia libre y voluptuosa, del que Roberto de Cotte, los Watteau, los Boucher, son los maestros por excelencia. Se le ha condenado á veces con excesiva severidad; no se puede negar que este Arte carece con frecuencia de sencillez y de fuerza, que busca lo lindo más bien que lo bello; pero casi siempre ¡qué fino, espiritual, gracioso hasta en sus extravíos! ¡Con qué sinceridad traduce los gustos y las ideas de la época!

De todos modos, en la segunda mitad del siglo XVIII comienzan á cansarse de él. Es la época en que Diderot

(1) A. de Champeaux: *Le Meuble*, en la Bibliothèque d'enseignement des Beaux Arts.

(2) Edm. y J. de Goncourt: *L'Art du XVIII siècle*, 1881; Lacroix, siglo XVIII, *Letras, Ciencias et Arts*, 1878.

quiere introducir en el teatro el drama burgués, en que Juan Jacobo Rousseau predica la naturaleza; desde tal punto, la pintura de la vida familiar y rústica, disfrazada á uso mundano, se pone de moda. También se torna á la antigüedad: los críticos la elogian, la copian más y mejor los arquitectos; los escultores y los pintores la estudian; en el momento en que estalló la Revolución, David es el jefe de la nueva escuela.

La arquitectura (1).—En la primera mitad del siglo XVIII se manifiesta la tendencia á introducir en la arquitectura privada más comodidades y más gracia. "Lo que caracteriza principalmente el acrecentamiento que ha adquirido la arquitectura, dice un contemporáneo, es el arte de la distribución de los aposentos. Antes de ahora consagrábase todo el exterior á la magnificencia. Á ejemplo de los aposentos antiguos y de los de Italia, que se tomaban por modelos, los aposentos eran vastos y sin ninguna comodidad... Todas esas distribuciones agradables que admiramos hoy en los hoteles modernos, que separan las habitaciones con tanto arte; todas esas comodidades escogidas que hacen el servicio de los criados tan fácil y convierten las viviendas en estancias deliciosas y encantadas no fueron inventadas sino en nuestros días" (2). En los perfiles de la arquitectura, lo mismo que en los de la ornamentación y mobiliario, hüyese de la línea recta, que parece monótoma y severa, y se multiplican las líneas onduladas y contorneadas. Este estilo, llamado injustamente *rococó*, aunque muy amanerado, ha producido obras agradables. Roberto de Cotte (1656-1735), cuñado de Mansart, primer arquitecto del Rey á partir de 1708, pasaba por haberlo imaginado; dirigió la construcción de numerosos hoteles, ya en París, ya en provincias y en el extranjero.

(1) Se hallarán en Blondel, *Architecture française*, 1752-1756, los dibujos de gran número de hoteles célebres de esta época.

(2) Patte: *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, 1765.

Boffrand, Oppenor y otros se distinguieron igualmente en la construcción de ricos hoteles, que subsisten en gran número en París.



FIG. 109. — WATEAU. — REUNIÓN EN UN PARQUE (Louvre).

Sin embargo, el culto de la arquitectura antigua no se había extinguido. Aquellos mismos que en determinadas obras suyas parecían no seguirla, volvían á ella cuando se

trataba de edificios públicos. Hacia la mitad del siglo XVIII, la escuela clásica recobra nuevas fuerzas bajo la influencia de Gabriel (1699-1782), primer arquitecto de Luis XV desde 1743. Por lo demás, este artista no carecía de originalidad y sabía dar á sus edificios un aspecto grandioso y decorativo; las construcciones de la Escuela Militar, del Ministerio de Marina y otras, hablan en su favor. El Panteón, obra de Soufflot (1709-1780) es el más famoso ejemplo del estilo pseudoantiguo. Louis (1735-1807), aunque adoptando las mismas ideas, da prueba de inventiva; la sala del Teatro Francés, las galerías del jardín del Palais-Royal son de él; pero trabajó, sobre todo, en Burdeos, donde erigió el Gran Teatro y el hotel Saige (hoy Prefectura). Al final del siglo, la victoria de la escuela clásica es completa; no hay ya, por decirlo así, arquitectura francesa; los artistas de fama se encarnizan en atacar hasta su recuerdo y destruir sus viejos monumentos; hacer que desaparezca ó que se desfigure, al menos, alguna hermosa iglesia de la Edad Media, se conceptúa señal de buen gusto. Louis mismo dió el ejemplo en el coro de la catedral de Chartres; Soufflot, en la puerta grande de Nuestra Señora de París.

La pintura.—En pintura, la diferencia entre el siglo XVII y el XVIII se señala rápidamente y con evidencia. Watteau (1684-1721) abre la historia de la escuela nueva, de la que es, además, el representante más original y más encantador. Siendo pintor de moda, pensó sólo en celebrar, idealizándolos, los placeres de la sociedad que le rodeaba, en sus *Diversiones campestres*, sus *Fiestas venecianas* y sus *Conversaciones*. Fué recibido en la Academia de Pintura (1717) bajo el nombre de *Pintor de las fiestas galantes*. "Watteau había caído del cielo de las hadas. Poeta de invenciones novelescas, maestro de perspectivas elíseas, inagotable creador de caprichos y de trajes, tenía un ideal nuevo, daba la vida á un mundo," (Mantz). Es un dibujante lleno de finura, un colorista valiente y delicado.

(*El embarco para Citerea, Finette, Conversación en un parque, Gilles*, en el Louvre.)

Otros varios emprenden el mismo camino; pero con menos talento. Lemoyne (1688-1737) complace en las mitologías amorosas, que trata con un estilo coquetón y amanerado, pero con un colorido claro y alegre (*Hércules y*



FIG. 110.—BOUCHER.—REINALDOS Y ARMIDA (Louvre).

Onfalia, en el Louvre). Aborda también la decoración grande en el techo de Versalles que representa la *Apoteosis de Jerusalén*, y que excitaba la admiración de Voltaire. Natoire (1700-1777), su discípulo, trata el mismo género de asuntos, pero con más insipidez (*Historia de Psiquis*, en los Archivos nacionales, antiguo hotel de Sobise). Pater y Lancret, discípulos de Watteau, son, como él, pintores de fiestas galantes.

Boucher (1703-1770) es discípulo de Lemoine y admirador de Watteau, de quien ha grabado varios dibujos (1).

(1) P. Mantz: *Boucher, Lemoine, Natoire*; Quantin, 1879.

Hacia la mitad del siglo XVIII está en boga, y su fama domina toda la escuela. Apasionado de su arte, en su existencia, á la vez laboriosa y disipada, pasa diez horas diarias trabajando, produce más de 10.000 dibujos, más de 1.000 cuadros ó bocetos. Cuando toma asuntos á la antigüedad (*Nacimiento de Venus*, en el Museo de Stockolmo; *Diana saliendo del baño*, *Forjas de Vulcano*, etc., en el Louvre), como se ha dicho muy bien, su Olimpo es el de Ovidio, no el de Homero ó de Virgilio, y su mitología sensual dirígese á los petimetres de ambos sexos de su tiempo. Multiplica también las pastorales, donde los pastores pulidos, las pastoras empolvadas y emperregiladas representan la vida campestre, introduciendo su licencia refinada y declamando sus madrigales quintaesenciados. Toda su pintura es convencional, y ni aun después de sus años de estudio, casi consultó la naturaleza ni los modelos. No obstante, después de haber hechizado á su tiempo, todavía encuentra indulgencia en los que le juzgan sin opinión preconcebida. A despecho de todos sus defectos, es verdaderamente artista por su imaginación amable y fecunda, por la elegancia fácil de sus figuras. De todos modos, queda muy por bajo de Watteau, de cuyo espíritu, distinción y poesía carece.

Eran disputados sus cuadros y sus dibujos; se le pedían techos, tableros de puertas, abanicos, medallones, etc. Decorador de la Opera, era, en 1755, el director de la fábrica de tapices de Beauvais, y madama de Pompadour encontraba en él al artista apropiado á su reinado de favorita. Entre sus discípulos, Fragonard (1732-1806) es el más original, gracias á sus naturales talentos.

Boucher no reinó sin oposición, y vió formarse una reacción temible contra la escuela de que era maestro. Los pintores, desde esta época, tenfan que contar periódicamente con la opinión pública. En el reinado de Luis XIV había habido ya Exposiciones de pintura y de escultura; en el de Luis XV llegán á ser una institución normal; se ve-

rifican todos los años, á partir de 1735, luego cada dos años; desde 1753.

Los académicos muestran allí sus cuadros, y someten de



FIG. 111.—CHARDIN.—LA MADRE LABORIOSA (Louvre).

este modo al gusto variable de los aficionados una reputación ya hecha. Los críticos de arte aparecen honderos irrespetuosos, y entre ellos uno de los escritores más audaces. y

más espirituales de la época, Diderot, cuyas cartas sobre los *Salones* (Exposiciones de Bellas Artes) son célebres (1). Diderot, aunque reconoce el talento de Boucher, es despiadado contra sus defectos: "¡Qué colores! ¡Qué variedad! ¡Qué riqueza de objetos y de ideas! Este hombre lo tiene todo, menos la verdad." Su admiración se dirige á otros pintores, en los que le parece notar un retorno á la naturaleza y á la sencillez. Su gusto no se extravía cuando habla de Chardin (1699 1779). Observador de una maravillosa exactitud, Chardin aplica su talento á los más humildes asuntos, y primeramente á la naturaleza muerta. "Se convendrá, escribe Diderot, que los granos de uva separados, las cebollas aisladas, no son favorables para las formas ni para los colores; sin embargo, que se vea el cuadro de Chardin... Este hombre es el primer colorista del *Salón*, y acaso uno de los primeros coloristas de la pintura." De aquí pasa á las escenas de la burguesía modesta y honrada; niños que juegan, una madre que enseña á bordar á su hija, son asuntos bastantes para que él produzca una obra maestra de verdad, y frecuentemente de emoción íntima y sana (el *Benedicite*, la *Madre laboriosa*, etc., en el Louvre). José Vernet (2) (1714 1789) se inspira también en la naturaleza, pero bajo otros aspectos. A los diez y ocho años, viajando por Italia, la vista del mar determina su vocación. Cuando vuelve (1753), es célebre por sus marinas; el Marqués de Marigny le encarga para el Rey las vistas de los puertos de Francia. En estos cuadros, que están en el Louvre, Vernet supo traducir el aspecto de cada ciudad, la fisonomía de cada población; muestra á la vez las cualidades del paisajista y del pintor de costumbres.

El artista predilecto de Diderot, aquel á quien ensalza sin cesar, es Greuze (1725-1805). Greuze, que se reveló en el *Salón* de 1755 por su *Padre de familia leyendo la Bi-*

(1) Se encuentran coleccionados en la edición Assézat, tomos X y XI, comprenden desde 1759 hasta 1781.

(2) Lagrange: *Joseph Vernet et la peinture au XVIII siècle*, 1864.

blia, representa el gusto de su tiempo en una nueva faz. Pásmase la gente delante de sus cuadros, llamados rústicos, la *Maldición paterna*, el *Hijo castigado* (en el Lou-



FIG. 112.—GREUZE, — PADRE DE FAMILIA LEYENDO LA BIBLIA (LOUYVE).

vre), etc., delante de sus *Muchachas*, el *Cántaro roto*, etcétera (Louvre). Agrada á sus contemporáneos por la idea, por los sentimientos; es el pintor oficial de la moral, lo cual seduce al literato Diderot. Su ejecución, en cambio, deja mucho que desear. El fin de su existencia fué triste: la

nueva generación le desdeñó; á los setenta y cinco años veíase obligado á trabajar para vivir.

Entre los retratistas, Rigaud y Largillière pintan hasta la mitad del siglo. Maestro en un género especial, el retrato al pastel, La Tour (1704 1788) vió ponerse delante de él todo el siglo XVIII, príncipes y literatos, banqueros y actrices. El Louvre posee hermosos retratos de La Tour. Otros artistas fueron célebres entonces, en los cuales casi nadie piensa hoy, como Carlos Vanlóo, primer pintor del Rey, que igualaba osadamente á Rafael y al Ticiano; como Lagrenée y Doyen, sus discípulos. Los pintores de historia son también numerosos, y en su campo también se producirá poco á poco una reacción que triunfará al cabo. Con el pretexto de tornar á un arte más severo, se enamoran de la antigüedad. Vien, artista concienzudo, pero pintor mediano, está á la cabeza de la nueva escuela; Watelet, que publica en 1760 el *Arte de pintar* y las *Reflexiones sobre la pintura*, es el teórico. Pero aunque hablan mucho de griegos y romanos, los comprenden mal, y los disfrazan.

El grabado y los dibujos de ilustraciones.—El siglo XVIII es la Edad de Oro del grabado en Francia; por lo menos, jamás se ha practicado con tanto ardor. Pueden distinguirse diversas escuelas. Una representa la tradición y se enlaza con el siglo XVII; el lionés Pedro Drevet, discípulo de Gerardo Andran, su hijo Pedro Imbert y su sobrino Claudio son los jefes y continúan las series de bellos retratos históricos. Otros interpretan las obras de los pintores de la época, con mucha habilidad y gran finura de ejecución: las estampas de obras de Watteau, Boucher, Greuze, se extienden por todas partes. Lorenzo Cars, Lebas, Lepicié, Flipart, Levasseur, etc., se consideran como los mejores de este género. Al lado está la multitud de esos artistas seductores, dibujantes ó grabadores, que nos ofrecen con todos sus aspectos la vida de su tiempo. Gabriel de Saint-Aubin, retratista vagabundo de las calles de París, anota en sus croquis todos sus incidentes; su her-

mano Agustin prefiere las costumbres aristocráticas, los conciertos, los bailes; Cochin compone las ilustraciones



FIG. 113.—HOUDON.—VOLTAIRE (Comedia Francesa).

que conservan el recuerdo de las ceremonias oficiales y multiplica los dibujos de retratos en medallones que otros graban; Gravelot, Eisen, más tarde Moreau, ilustran hermosas ediciones. Casi todos son pródigos en ligeras viñe-

tas: invitaciones, programas, billetes de teatro, anuncios, catálogos, etc., no hay en el siglo XVIII hoja impresa á la que no acompañe una de estas composiciones, chispeantes de ingenio y de fantasía.

La escultura (1).—El reinado de Luis XIV fué favorable á la escultura; hubo necesidad de poblar de estatuas las residencias reales. De aquí que las obras de este tiempo tengan el carácter majestuoso y decorativo que se encuentra con frecuencia en las del siglo XVIII. Por lo demás, los escultores de que vamos á ocuparnos, primeramente eran discípulos de los maestros anteriores; algunos de los que habían trabajado durante el reinado de Luis XIV vivían aún y ejercían su influencia: así la escuela de los Coustou tendía ya al amaneramiento, más acentuado en sus discípulos. Juan Bautista Lemoyne (1704-1778) fué mirado como uno de los mejores escultores de la época. Era especialmente hábil en la ejecución de los bustos y de las estatuas históricas; fué por ello encargado de representar varias veces á Luis XV. Los Adam, decoradores llenos de ingenio, ejecutaron en Versalles las figuras del estanque de Neptuno, desde 1735 á 1740, y en Saint-Cloud varias obras, especialmente el grupo de la *Unión del Sena y del Marne*. Falconet (1716-1791), el mejor discípulo de Lemoyne, admira á Puget, y se inspira en sus obras, al paso que reprocha á los escultores antiguos de no haber reproducido hasta el mismo grado “el sentimiento de los pliegues de la piel, la morbidez de las carnes y la fluidez de la sangre.” Como Puget, pretende relacionar la escultura con la pintura y sacar los mismos efectos. Su obra maestra, la estatua ecuestre de Pedro el Grande, está en San Petersburgo. Bouchardon (1698-1762) es un artista de un gusto más severo, pero frío, como puede juzgarse por su fuente de la calle de Grenelle. El campo de los partidarios de la antigüedad cuenta entre sus más enérgicos adeptos á Pigalle

(1) Para la escultura del siglo XVIII, véanse las salas de Coustou y de Houdon, en el Louvre.

(1714-1785), artista laborioso y obstinado. El *Mercurio* y la *Venus* que fundaron su reputación, fueron regalados por Luis XV á Federico II. La obra más importante de Pigalle es la tumba del Mariscal de Sajonia, en Strasburgo, por más que la composición sea demasiado enfática. Encargado de hacer la estatua de Voltaire, de edad entonces de setenta y seis años, Pigalle, con el pretexto de respetar la verdad y las tradiciones del Arte, se empeñó en representarlo seco y descarnado, á pesar de las quejas de su ilustre modelo. Al *Voltaire* de Pigalle puede oponerse el de Houdon, que se encuentra en la Comedia Francesa. Jamás se ha llevado más lejos el arte de expresar en el mármol la vivacidad y la malicia del espíritu. Houdon (1741-1828) sobresalía, por lo demás, en reproducir las fisonomías y los caracteres, como lo atestiguan sus bustos de Montesquieu, de Diderot, de D'Alembert, de Juan Jacobo Rousseau y de Buffon. Éste era también el talento de Pajou (1730-1809) y de Juan Jacobo Caffieri (1725-1792).

Cerca de los aficionados, de los particulares ricos, las obras que podían gozar de más boga eran, además de estos bustos, las figuras y los grupos de barro cocido que, por sus proporciones restringidas, se prestaban mejor á la decoración interna. Así se desarrolló toda una escultura secundaria, espiritual y voluptuosa, representada sobre todo por Clodion (1738-1814), cuyas obras tienen tan abundante gracia (1).

Las artes industriales.—En tiempo de Luis XIV, el mobiliario era majestuoso y pesado; en el siglo XVIII se vuelve más afeminado y más ligero; gustan las formas contorneadas y los tonos claros (2). Se amueblan las piezas con porcelanas de Sajonia, de China, del Japón; están también de moda los broncecillos cincelados y dorados: los Caffieri (3), Gouthiére, etc., ejecutan en este género obras

(1) Thirion: *Les Adam et Clodion*, Quantin, 1885.

(2) De Champeaux, obra citada.

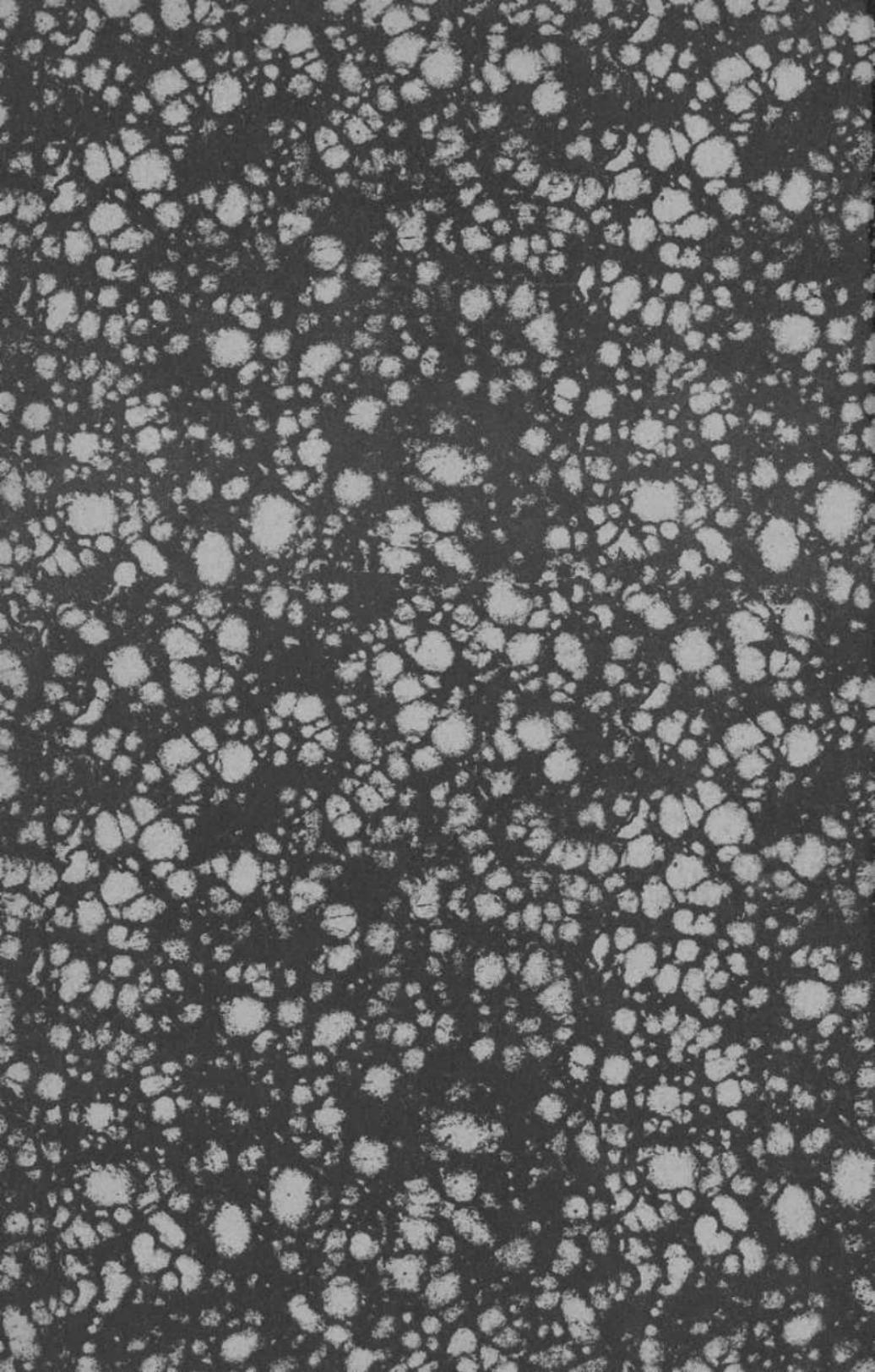
(3) Guiffrey: *Les Caffieri*, 1877.

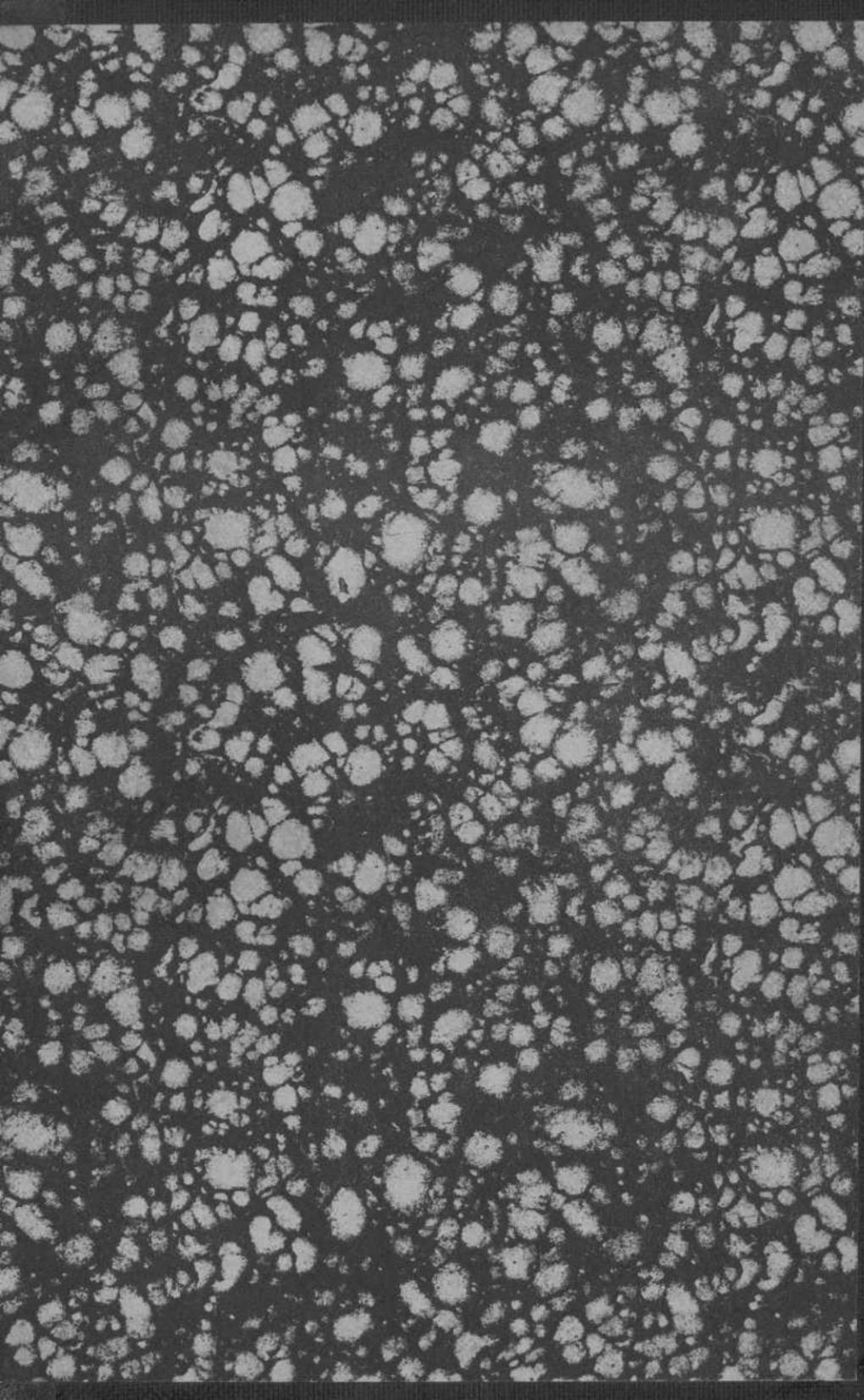
que se disputan los aficionados opulentos. Al fin del siglo, el estilo Luis XVI señala ya una reacción contra el estilo Luis XV. Los talleres de cerámica se multiplican en Francia: en Rouen, en Nevers, en Moustiers, en Strasburgo, etcétera. Fabricanse allí, en los siglos XVII y XVIII, esas bellas porcelanas, decoradas de flores, de arabescos, de personajes, cuyos dibujos todavía hoy son imitados. Al mismo tiempo nace ya el desarrollo de la industria de la porcelana: en 1756 se funda la manufactura real de Sèvres.

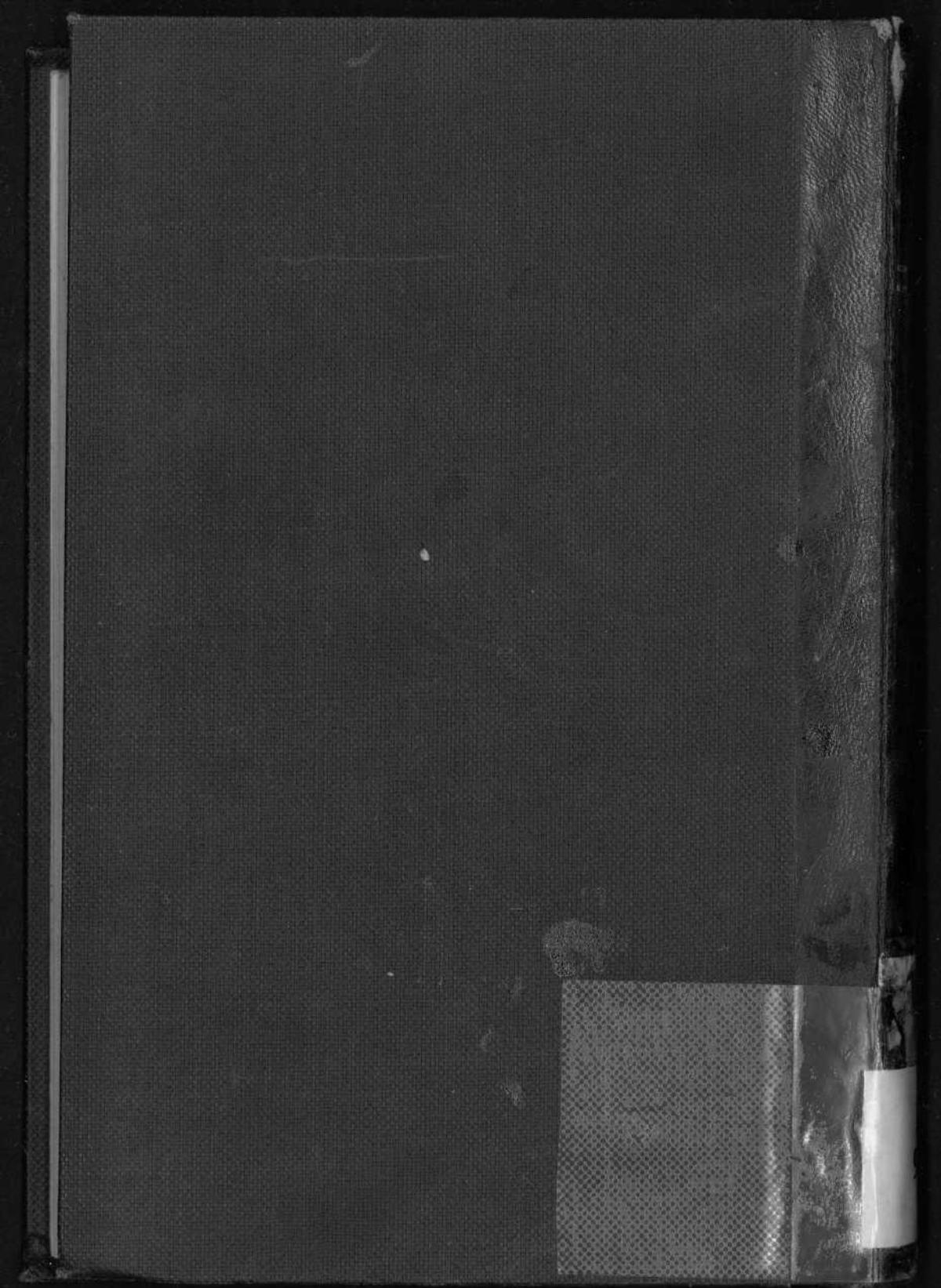
Final del siglo XVIII.—Al final del siglo XVIII, así en las artes como en las instituciones políticas, se cumple una revolución decisiva. La reacción contra el gusto frívolo del siglo se acentúa con más fuerza: un discípulo de Vien, David, será el jefe de la escuela francesa durante la Revolución y el Imperio; su taller, donde no se jura sino por los griegos y los romanos, ábrese en 1787; la Revolución francesa, cuyos oradores invocan sin cesar los recuerdos de las repúblicas antiguas, acrecienta su boga; la moda penetra hasta en los trajes y en los muebles. El arte nuevo no presentará, es verdad, una fisonomía uniforme; si David quiere encontrar la fuerza y la severidad de las obras antiguas, Prud'hon sueña en imitar su gracia; por otra parte, los acontecimientos contemporáneos, las grandes batallas del Imperio, inspiran á artistas de un talento vigoroso, como Gros. Detrás de la escuela de David se forma otra, la escuela romántica, que bajo la Restauración se revela en todo su esplendor con Gericault y Delacroix. Parécenos prudente detenernos en el umbral mismo de este nuevo período: el arte del siglo XIX, que comienza en realidad con David, no podría ser aquí tratado en pocas páginas. Un resumen que omitiera necesariamente á muchos artistas conocidos de sus contemporáneos, parecía hartamente incompleto, y apenas tendría utilidad.

INDICE

| | <u>Páginas.</u> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Introducción..... | 5 |
| LIBRO PRIMERO.—LA ANTIGÜEDAD. | |
| Capítulo primero.—Las artes en Egipto, en Asiria, en Fenicia.. | 13 |
| Capítulo II.—Los orígenes del arte griego.—El arte arcaico.... | 35 |
| Capítulo III.—El arte griego en tiempo de Pericles.... | 49 |
| Capítulo IV.—El arte griego posterior al siglo v.... | 62 |
| Capítulo V.—El arte etrusco y el arte romano..... | 75 |
| LIBRO II.—LA EDAD MEDIA. | |
| Capítulo primero.—Los orígenes del arte cristiano..... | 91 |
| Capítulo II.—El arte bizantino..... | 98 |
| Capítulo III.—El arte árabe y las artes del extremo Oriente.... | 106 |
| Capítulo IV.—El arte románico..... | 121 |
| Capítulo V.—El arte gótico... .. | 138 |
| LIBRO III.—EL RENACIMIENTO. | |
| Capítulo primero.—El Renacimiento italiano del siglo XIII hasta el fin del siglo xv..... | 158 |
| Capítulo II.—El arte italiano al fin del siglo xv y en el xvi | 178 |
| Capítulo III.—El arte en Flandes y en Alemania en los siglos xv y xvi..... | 203 |
| Capítulo IV.—El arte en Francia en los siglos xv y xvi..... | 215 |
| LIBRO IV.—LOS TIEMPOS MODERNOS. | |
| Capítulo primero.—El arte en Flandes, en Holanda, en Inglaterra, en Italia y en España, durante los siglos xvii' y xviii..... | 230 |
| Capítulo II.—El arte francés en el siglo xvii.... | 253 |
| Capítulo III.—El arte francés en el siglo xviii..... | 273 |







Tratado de la Historia del Arte

D-2
9942