

LUIS VIARDOT
LA PINTURA



HACHETTE Y CIA
PARIS

9

Q.13-2^a

2219

BIBLIOTECA
DE LAS MARAVILLAS

publicada bajo la dirección

DE M. EDUARDO CHARTON

LAS MARAVILLAS
DE LA PINTURA

PARIS — TIPOGRAFIA LAHURE
calle de Fleurus, 9.



Asesinato de san Pedro mártir.

Tiziano.

BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS

LAS MARAVILLAS

DE

LA PINTURA

POR

LUIS VIARDOT

TRADUCIDAS AL CASTELLANO

POR

DON CÁRLOS DE OCHOA

PRIMERA SERIE

OBRA ILUSTRADA CON 20 VIÑETAS
POR A. PAQUIER

PARIS

LIBRERIA HACHETTE Y C^{ta}

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1873

(Propiedad de los Editores)



PREFACIO

Cuando recibí la benévola invitación para escribir las MARAVILLAS DE LA PINTURA y las MARAVILLAS DE LA ESCULTURA, estas dos obras se encontraban casi hechas bajo otra forma. Estaban dispersas, por fragmentos, en obras anteriores, sobre todo en los cinco volúmenes de los *Museos de Europa*. No hacia falta mas que extraer aquellos fragmentos, reunirlos y fundirlos en un nuevo orden; hacer, en una palabra, de todas aquellas páginas dispersas, un conjunto regular. Pondré un ejemplo para que se me comprenda mas fácilmente: tomo á Rafael. Sus obras, como una herencia sagrada, están repartidas por todas las naciones. Pocas galerías públicas habrá que no enseñen con orgullo su glorioso nombre en sus catálogos. Rafael aparece, pues, en detalle en casi todos los capítulos de los *Museos*. Aquí, por el contrario, cualquiera que sea la procedencia de sus obras, estarán reconcentradas en un solo capítulo. Páginas antes aisladas, se convertirán, al reunirse, en una mono-

grafia, las facciones esparcidas, en una figura. Lo propio sucederá con los otros dioses y semidioses del arte de pintar y del arte de esculpir.

Convengo sin dificultad en que un libro hecho así, no es mas que una compilacion. Empero, ¿qué le importa al lector? ¿Qué ganaria con algunos cambios en la forma de las frases y en el arreglo de las palabras? Si los volúmenes de los *Museos de Europa* son mas cómodos para los viajeros que, no olvidando el visitar las grandes colecciones del arte, buscan la asistencia de un guia, tengo la confianza que la presente obra, será de mayor utilidad para los que quieren instruirse antes de viajar, ó para los que no puedan viajar para instruirse. Espero ofrecerles una historia sucinta de la pintura y de la escultura, donde se hallarán, en su debido puesto, todo maestro eminente y toda obra notable de todos los tiempos y de todos los paises. Esto será satisfacer, segun mis fuerzas, á lo que impone el titulo de los libros cuya redaccion me está confiada.

Una palabra antes de concluir. Aunque me hayan concedido, en vista de la inmensidad del asunto, dos volúmenes en lugar de uno para la historia de la pintura, ha habido que hacer incesantes sacrificios en las proporciones fijadas de antemano, y contra lo que frecuentemente sucede de tener que excusarse de una proligidad superflua, yo ruego se me perdone el exceso de una imperiosa brevedad.

LAS MARAVILLAS DE LA PINTURA

CAPITULO PRIMERO.

LA PINTURA EN LA ANTIGUEDAD.

De las tres artes del dibujo, que la voz unánime de las naciones ha saludado con el nombre por excelencia de bellas artes, la pintura es la última en cuanto á la historia y á las fechas : quizás se ha puesto ya en primera línea por el aprecio y admiración que inspira; sin embargo, no se puede negar que así como la música no fué en un principio mas que una sierva de la poesía, el arte de pintar no fué mas que el servidor de las otras dos artes, su accesorio y su complemento.

La arquitectura fué la primera que apareció en el mundo : así debia de ser ; ella levantaba casas para

los hombres, palacios para los príncipes, templos para los dioses. La escultura vino en su ayuda, y haciendo uso de los mismos materiales — la madera, la piedra, el mármol, — le suministró sus primeros ornamentos, uniendo á las líneas de la arquitectura y á las formas de la escultura, la ayuda y el encanto del colorido : la pintura completó la ornamentacion de los edificios.

Pero la arquitectura se limitó á tomar sus imitaciones, así como sus materiales, en la naturaleza inorgánica : la columna era un tronco de árbol labrado en mármol blanco, así como los frontones, las metopas y los triglifos del Partenon, era la techumbre de una cabaña primitiva para guarecerse de las lluvias y las tempestades; solo que el arte perfeccionó, hermosteó, transformó la industria sencilla, y así, lo bello se unió á lo útil. Cuando fué necesario adornar los palacios y los templos, la escultura nació de una mirada reconcentrada del hombre sobre sí mismo : no solo probó á imitar los objetos, sino su propia imagen. « El hombre, dice M. Cárlos Blanc, despues de haber admirado el universo, concluye por contemplarse á sí propio; reconoce que la forma humana es la que corresponde al espíritu..... que regulada por la proporcion y la simetría, libre por el movimiento, superior por la belleza, la forma humana es de todas las formas vivas la única capaz de manifestar de lleno la idea : entonces imita el cuerpo humano..... entonces nace la escultura.... »

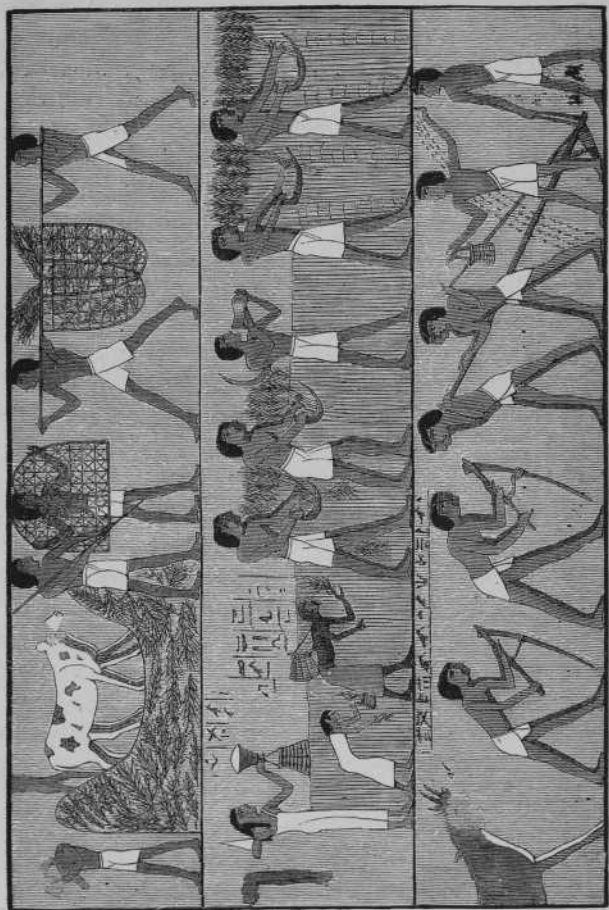
Mas cuando la pintura nace luego á su vez, abre al hombre un horizonte mayor, un campo mas

vasto : abarca toda la naturaleza y se la entrega toda entera. La tierra y el cielo, la luz y las sombras, los seres vivos y las cosas inanimadas, por último todo lo que es visible, y aun mas allá de lo real y conocido, todos los sueños de la imaginacion podrán realizarse con su ayuda mágica, á la vista del hombre asombrado y encantado. « El universo va á pasar por delante de nuestros ojos, añade M. Carlos Blanc, y en las representaciones del arte, el principal personaje del drama, el hombre, va á aparecer, acompañado de la naturaleza entera, que igual al coro de la tragedia antigua, responderá por sus armonías á los sentimientos que él expresa, repetirá ó traducirá sus pensamientos, le prestará el prestigio de su luz, el lenguaje de sus colores y formará, por decirlo así, un eco prolongado á todos los acentos del alma humana. Este prodigio lo efectuará la pintura.

Aunque llamada á tan altos destinos, la pintura no fué en un principio mas que una simple coloracion, ya de las líneas y de los relieves en las obras de arquitectura, ya de las vestiduras del cuerpo en las obras de la estatuaria; y, así como las obras mismas de las dos artes anteriores, esta coloracion, que añadia mas claridad con mayor encanto á los objetos que revestia un arte mas complejo, era mas un símbolo que una imitacion. Cuando se representaba el Océano en figura de un Dios colérico armado del tridente, y la tempestad con los carrillos inflados de Eolo, la pintura no hacia mas que añadir el contingente del color á la forma, para simbolizar las fuerzas y las armonías de la naturaleza.

Todos los antiguos vestigios de la pintura, ó mas bien de coloracion, llegados hasta nosotros, ya del gran continente de la India, que se llama la cuna del linaje humano, y que lo es realmente de las razas arianas y semíticas, ya de las primitivas civilizaciones del antiguo Egipto y de la antigua Asiria, no son mas que adornos simbólicos añadidos al simbolismo de las formas, en las obras de la arquitectura y de la estatuaria.

Preciso es avanzar largo tiempo en la lenta senda de progreso que ha recorrido el entendimiento humano, para encontrar por último la pintura, libre ya de sus trabas de vasallaje, ejercitándose á parte y libremente, para encontrar, despues de los edificios y de las estátuas, lo que llamamos un cuadro. Como nada en el mundo se hace violentamente, súbitamente y sin transicion; como no hay niño sin madre (*proles sine matre creata*), era natural y necesario que, para transformarse de una simple ornamentacion en un arte, y el mas complejo de todos, la pintura atravesase por diferentes fases y pasase por estados intermedios; así, antes de emanciparse hasta salir del templo y aparecer á la luz del sol, se la ve poco á poco añadir á los antiguos símbolos ciertas representaciones mas exactas de la vida real, y trazar en las paredes lisas y vacías que le ofrecian por marcos los edificios públicos, asuntos, escenas, dramas, tomados de las costumbres nacionales ó de los acontecimientos de la historia. De esta suerte, por ejemplo, la pintura se mostró á nosotros en el Egipto de la tercera época, despues de la invasion y la expulsion de los Pastores, bajo los grandes rei-



Pintura egipcia. — La siega y la labranza. (Museo del Louvre.)

nados de Moris, de Ramsés (Sesostris), de Amenofis y de la dinastía saíta. Los hipogeos de Tebas, de Karnak, de Samoun, nos han conservado muchos modelos de ese arte adolescente, pasando de la esclavitud á la independendencia, de una modesta posicion de servidor á la dignidad del mando, de la coloracion á la pintura. Algunos de estos preciosos vestigios los tenemos en Paris mismo, en el museo, de los varios reunidos en el Louvre, que lleva el nombre de Egipcio.

Allí están los ataúdes de las momias, especies de cajas de madera de olor, no ya esculpidas sino pintadas, que con colores de una vivacidad singular, de una frescura á prueba de siglos, reproducen las inscripciones grabadas de los sarcófagos de piedra y sus cubiertas exteriores : además, sobre los rostros de las momias de alta categoría habia una careta pintada que reproducia su imágen, y entre las joyas, los amuletos y los *hipocéfalos* (cabeceras) se hallaban numerosas figuritas del difunto, en lo posible retratos, que le representaban vivo, con las insignias de sus empleos, rey, magistrado, sacerdote, escriba ó guerrero; pero teniendo siempre una azada en la mano y un saco de semillas sobre los hombros, para indicar los trabajos agrícolas que tendria que desempeñar en los dominios subterráneos de Osiris.

Las figuras simbólicas de la escritura sagrada han convertido en verdaderas pinturas los manuscritos geroglíficos sobre papyrus : algunos de estos monumentos son muy vastos, muy bellos y están maravillosamente conservados; el número 1, por ejemplo, que representa, en diez y seis cuadros simbólicos,

otras tantas escenas de la vida religiosa de un egipcio, llamado Ammenemes, y el número 8, en donde se encuentran trazadas é iluminadas, con ocasion del entierro de un secretario de justicia llamado Nevoten, todas las ceremonias del gran ritual de los funerales, con el texto explicativo sacado del *Libro de las manifestaciones á la luz*. Son en fin cuadros funerarios que se encontraban, como las estelas, empotrados en las paredes de los hipogeos.

Los unos están esculpidos en bajo-relieves, ó pintados como á la aguada en tableros de piedra calcárea, y muy á menudo estos dos procedimientos se reúnen en una escultura dada de color; los otros están pintados al temple sobre tableros de madera de sicomoro. Casi todos los asuntos de estos cuadros están sacados de los *proscynematos*, *actos de adoracion* hácia las divinidades que presidian especialmente el destino de las almas : con todo tenemos tambien pinturas, por desgracia en corto número, que pertenecen á la vida civil, á la de los vivos. En una de ellas se ve, en una especie de mercado, esclavos que llevan caza, pescado, ánforas; en otra ciertos trabajos agrícolas, como la labranza, la siega : los hombres están desnudos, no llevando mas que el *schenti*, especie de paño alrededor de las caderas, como llevan aun hoy los infelices *fellahs* que cultivan el limo del Nilo en sus dos orillas. A pesar de la ignorancia total de la perspectiva y del escorzo, á pesar del defecto general de los ojos y de los hombros, vistos de frente en figuras de perfil, el dibujo no carece de cierta correccion, ni de verdad, ni de cierta gracia sencilla, y á pesar de la ausencia de los matices

intermedios formados con la mezcla de colores simples, el colorido es propio, vivo, agradable y sólido.

A pesar de todo, estas no son mas que meras curiosidades, los *incunables* del arte. Si se quiere encontrar el arte de pintar fuera de la infancia y en su virilidad, debemos atravesar el espacio que separa el Egipto de los Faraones de la Grecia de Pericles; pero antes para darnos una idea clara y exacta de lo que pudo ser ese arte en Egipto, recordemos qué idea general y superior lo dominó allí todo, religion, política, leyes, ciencias, artes, costumbres públicas, usos privados, todo, hasta los placeres y diversiones. Esta idea es la inmutabilidad y la eternidad. Era preciso que nada cambiase y que nada pereciese: era menester dar á los vivos una vida siempre igual y á los mismos muertos una duracion inmortal. Hé aquí el porqué las naciones extranjeras ofuscadas por esa perpétua monotonía, llaman al Egipto *amargo* y *melancólico*. Para obedecer á este pensamiento, es por lo que los egipcios, desde la cuarta dinastía, levantaron las pirámides de Djizeh sobre sus bases imperecederas; por lo que labraron el templo de Karnak, las *Puertas de los reyes* y los hipogeos de Samoun, en las faldas de las rocas de granito; por lo que en fin condenaron á las artes de la ornamentacion, la estatuaria y la pintura, á no salir jamás de los mismos asuntos, de las mismas proporciones, y de las mismas formas típicas. Para prevenir el sentimiento de independecia que el arte podia comunicar á las inteligencias, solo por la imitacion libre de la naturaleza, los sacerdotes les impusieron los *cánones* ó reglas inmutables, y colocaron

en los templos modelos á cuya imitacion tuvieron que atenerse perfectamente. Es muy probable que, para mayor seguridad, los sacerdotes se reservasen el cultivo exclusivo de las artes — así como el de las ciencias, astronomía y medicina, — como el de las letras, artes públicas y crónicas nacionales, — no dejando mas que los oficios al resto del pueblo. De este modo, el arte estrechado en su dominio, no pudo añadir á las imágenes de las divinidades mas que las de los reyes, ministros de la córte y pontífices; ignoró el culto de los héroes y el de los vencedores, ya fuese en los juegos corporales, ya en las luchas de la inteligencia : y retenido en su vuelo, no pudo ejercitarse, ni darse á luz mas que por su habilidad puramente manual y la delicadeza del colorido. Todas sus fases de progreso, de elevacion, de descenso, de renacimiento, de decadencia y de caida, se encierran en los estrechos límites de la simple ejecucion. Así es que Platon podia decir en su tiempo que la escultura y la pintura ejercidas en Egipto desde tantos siglos atrás, no habian adelantado nada, y lo mismo fué al fin que al principio.

A Grecia, siempre á la Grecia, es á donde hay que acudir para encontrar en todas las cosas el gérmen y el origen de nuestra moderna civilizacion ; filosofía, legislacion, letras, ciencias, artes, industrias, la debemos todo; ella es nuestra comun y universal maestra. Cuando la Europa, sumergida bajo la inundacion de los bárbaros del nordeste, pierde de aquella gran maestra las gloriosas huellas y cae en las tinieblas de la edad media; cuando al fin las vuelve á encontrar, gracias á los árabes y á los bizantinos,

torna á la luz, entra en su renacimiento, y en su edad florida. Vayamos, pues, á pedir á la Grecia los principios del verdadero arte de pintar.

Podremos marcar muy bien en su historia tres grandes épocas sucesivas : el siglo de Pisistrato (hácia el 530 antes de J. C.) para la arquitectura ; el siglo de Pericles (hácia el 440) para la escultura ; el siglo de Alejandro (hácia el 330) para la pintura ; pero no conocemos nada de sus primeros pasos, de sus ensayos, ni de los tanteos de un arte que se ignora y se busca antes de afirmarse.

Todos conocen la leyenda de la hija de Dibutade, la doncella de Corinto, que trazó el retrato de su amante dibujando en la pared el perfil de la sombra que proyectaba en ella la luz de una lámpara : si se ha querido expresar con esto que el dibujo es la base rudimental de la pintura, entonces se ha expresado un pensamiento verdadero, evidente ; pero el dibujo es tambien la base de la estatuaria y de la arquitectura. Cuando Dédalo, al separar del cuerpo los miembros de las inmóviles figuras egipcias, daba la vida á sus propias figuras, las habia dibujado antes de desbastar sus trozos de madera ó sus pedazos de piedra ; y el arquitecto desconocido que erigió en Micenas la *Puerta de los Leones* y el *Tesoro de Atrea*, trazó el plano, los cortes y las formas. Las tres artes son todas ellas las artes del dibujo, y podríamos desde luego hacer remontar su origen casi al mismo tiempo que el de la creacion de la especie humana. En efecto, en los restos de las épocas remotas y primitivas que los geólogos llaman la edad de bronce, — porque el hierro era entonces descono-

cido, — y edad de piedra, porque el hombre no sabía aun servirse de ningun metal, — en esos restos descubiertos en algunas cavernas ó en las ciudades lacustres, ó en los dolmans que fueron sepulcros, se encuentran ensayos de dibujos en informes representaciones de seres y objetos, trazados en la piedra ó el bronce, ó en las astas y los homoplatos de distintos animales. Pero volvamos á la pintura, que reúne al dibujo el colorido. Para proclamarse los inventores, los griegos podian con razon pretender que sus artistas habian pasado sucesivamente de la simple línea ó contorno al color y al tono, despues á la union de los tonos, formando el relieve, el claro-oscuro, los planos diversos. Podemos consultar á Pausanias en el capítulo xv del *Atica (del Pæcilo y de sus pinturas)*, tambien se pueden consultar los detalles bastantes extensos que da Plinio en el libro XXXVº de su *Historia natural*, sobre la pintura de los griegos, desde Cleofnto, el cual daba color á sus dibujos con el polvo de ladrillo, y Apolodoro de Atenas, que dió las primeras reglas de la perspectiva, hasta el gran Apeles « que sobrepujó á todos sus antepasados y á todos sus sucesores » (*quid omnes prius genitos futurosque superavit*).

A Polignoto de Tasos (que floreció hácia la XCª olimpiada, ó el año 416 antes de J. C.), es á quien Teofrasto da el nombre de inventor de la pintura; hasta él en efecto, ó al menos hasta su padre Aglaofon, no habia habido mas que pintores monocromos, es decir que no empleaban mas que un solo color. Polignoto reunió en sus obras por lo menos los tres colores fundamentales, el encarnado, el amarillo y

el azul, y aun añadió uno negro que él mismo componia quemando el orujo de la uva, y supo obtener por sus mezclas tintas intermedias ; á pesar de esto, al decir de Aristóteles, Ciceron y Quintiliano, se habia hecho célebre sobre todo por la hermosa forma de sus figuras y el gran carácter que sabia darles. Habia aprendido la estatuaria lo mismo que la pintura, y de este modo, mas enamorado del dibujo que del colorido, buscó sobre todo la pureza de las líneas y la belleza ideal de las formas; contribuyó á esto el estar familiarizado con las lecturas de los poemas homéricos, de los cuales tomó elevadas y fecundas ideas. Por esto Aristóteles decia años despues á sus discípulos : « Pasad de largo delante de esos pintores que hacen á los hombres tal cual los ven ; paraos delante de Polignoto que los hace mas hermosos que lo que ellos son. » Polignoto se encargó de adornar los pórticos del Pocilo en Atenas, y de la Lesché en Delfos ; ejecutó obras monumentales, probablemente especies de frescos pintados en las paredes y fijados por una encáustica. Eran vastas composiciones que reunian, segun aseguran, hasta doscientos personajes, y cuyos asuntos los tomó en gran parte de los episodios de la *Iliada*, la mas célebre de todas las leyendas históricas y la que fué mas cara á los griegos. Es fama que la hermana del ilustre Cimon, hijo de Milciades, la hermosa viuda de Elpínice, consintió en servirle de modelo para la cara de Laodice, una de las hijas de Príamo. Quizás sirvió tambien de modelo para el *Sacrificio de Poligena*, patético asunto que segun la conjetura de M. Beulé, inspiró á Eurípides la escena mas conmovedora de su tragedia

de *Hécuba*. Neoptolemo, hijo de Aquiles, ha desenvainado el cuchillo dorado.... Dejan libre á la tierna doncella que quiere bajar entre los muertos, no como esclava sino como reina.... « Tomando su velo por encima de sus hombros lo rasga hasta la mitad de las caderas; descubre sus pechos, hermosos como los de una estátua; luego hincando la rodilla en tierra : « Aquí tienes mi pecho, jóven guerrero; si » es aquí donde quieres herir, si es en la garganta, » héla aquí pronta y vuelta como es debido. »

Con todo, Polignoto prodigó mas sus obras en Delfos que en Atenas : Pausanias no necesitó menos de siete capítulos para enumerar secamente los asuntos de las pinturas con que adornó la *Lesché de los Coridios*; colocó allí, entre otros, cara á cara, la *Toma de Troya* y la *Bajada de Ulises á los infiernos*. Estas gigantescas composiciones estaban, sin embargo, simplificadas por el sistema que habia adoptado Polignoto. « Un árbol, dice M. Beulé, designaba un bosque, dos casas una ciudad, una columna un templo, una galera una escuadra, una cortina el interior de un palacio : allí los personajes, rodeados de ambiente, separados de los accesorios, conservaban su importancia. »

Dueño de un rico patrimonio, Polignoto pudo añadir la independendia de la fortuna á la dignidad del carácter : no quiso aceptar remuneracion alguna por ninguno de esos inmensos trabajos de Atenas y Delfos ; entonces le honraron con una recompensa nacional, que nadie compartió con él; el consejo de los aficciones, intérprete de la gratitud pública, le adjudicó el derecho de hospitalidad gratuita en todas

las ciudades de la Grecia , lo cual era una distincion todavia mayor que la de estar alojado y mantenido en el Pritáneo á expensas del Estado.

El nombre mas grande de la pintura griega despues de Polignoto, es el de Parrasio de Efeso : con él vemos á la pintura, no solo salir del templo, sino bajar de las murallas, ejecutándose sobre cuadros móviles y portátiles : con él vemos, por último, el cuadro; el arte de pintar es ya libre y completo. Parrasio pasa por haber aprendido en la escuela de Sócrates (hijo de un escultor y escultor él tambien) cómo se debian expresar las pasiones humanas ; por esta expresion, así como por la correccion y la elegancia, es por lo que brillaban sus figuras, y si hemos de creer á Plinio, tenia además una delicadeza y una fluidez de pincel que debian hacer de él una especie de Corregio helénico : cuando á su vez llegó á ser un maestro, escribió un *Tratado sobre la simetria de los cuerpos*. Lo que sí adquirió en los momentos de la embriaguez del triunfo, de los elogios y de la suerte, y no en las lecciones del sábio, fué un desprecio hácia sus rivales y una infatuacion tal de sí mismo, que decia ser hijo de Apolo y vivia con el fausto de un príncipe asiático. Cuéntase que pintó en competencia con Timantes, un cuadro cuyo asunto era *Ayax disputando á Ulises las armas de Aquiles*, y viendo preferida en el concurso la obra de su émulo, dijo á sus amigos que se esforzaban por consolarle : « No es á mí á quien se debe tener lástima, sino al hijo de Telemon, víctima por la segunda vez de la necedad de los jueces. »

El mas ilustre de los rivales de Parrasio fué Zeu-

xis, de Heráclea : no contaré sus singulares disputas por el premio del pintor, ni los racimos picoteados por los pájaros, ni la cortina tan perfectamente imitada, que los espectadores pidieron que se levantase para ver lo que habia debajo, etc. Aunque hombres graves, como Ciceron y Plinio, referian ambos esta anécdota, son puerilidades que deben reservarse para las colecciones de cuentos, pero que rebajarían el arte si se rebajase la historia reproduciéndolas. ¿ Se quiere comparar esos dos artistas contemporáneos? Entonces digamos con Aristóteles y Quintiliano, que Parrasio fué superior en la expresion y Zeuxis en el colorido : en efecto, si el último inventó realmente la manera de tratar las luces y las sombras (*luminum umbrarumque invenisse rationem traditur*), fué el inventor del claro-oscuro, la última y mas importante cualidad de la pintura para la representacion de los objetos, la que le da una superioridad, la que la eleva por encima de las otras artes. Zeuxis, lo mismo que Parrasio, fué célebre, rico, y orgulloso : acabó por no querer vender sus obras, diciendo que ningun precio igualaba á su valor, pero las hacia ver por dinero como por ejemplo aquella admirable *Elena*, en la cual habia reunido las facciones y las formas de cinco hermosas jóvenes que le enviaron los habitantes de Crotona, y que fué desde entonces llamada *Elena la cortesana*. Cuenta Verrio Flaco que habiendo pintado Zeuxis una vieja, fué acometido delante del retrato de un acceso tal de risa que murió de ella; otro cuento digno de acompañar á los de Ciceron y Plinio sobre los racimos y la cortina.

Apeles de Cos es el que en Grecia corona el arte

de pintar, como se vió despues á Rafael en Italia ó á Rubens en Flandes, y fué tambien resumiendo en su estilo y su manera todo el mérito de sus antecesores y de sus contemporáneos. Le llamaron en su tiempo el príncipe de los pintores, y hasta en nuestros dias los poetas llaman á la pintura *el arte de Apeles*. ¿Qué mas elogio podriamos añadir á este grito unánime de todas las épocas y de todas las naciones? Primeramente discipulo de Eforo el Efesio, Apeles pasó en seguida al estudio de Pánfilo de Sicione, maestro severo que exigia de sus discipulos diez años de estudio, y que queria que la instruccion se extendiese á la historia, la poesia y la filosofia; es fama que Apeles le pagó diez talentos (unos once mil duros) su educacion de artista; pero de este modo unió los preceptos de la robusta escuela dorica á los primeros rudimentos de la dulce Jonia, y lo mismo que Fidias reunió en sí los dos principales elementos del genio griego. Llamado por Filipo á Macedonia, despues que Zeuxis lo fué por Arquelaos, Apeles llegó pronto á ser el favorito de Alejandro Magno, que no quiso desde entonces tener mas pintor que él, así como no tuvo mas estatuario que Lissipo, ni mas grabador en medallas y monedas que Pirgoteles. Sabido es que Alejandro le cedió su bella esclava Campaspa (segun Eliano, Pancasta), la que le sirvió de modelo para la célebre *Venus Anadiomena (exeuns a mari)*; tambien se sabe que Alejandro gustaba del trato del artista y que este hablaba al conquistador con entera libertad. Un dia que el vencedor de Tiro y Babilonia disertaba sobre la pintura con la misma ignorancia que lo hubiese

hecho un general cualquiera : « Hablad mas bajo, le dijo Apeles, los trabajadores que muelen mis colores se burlarian si os oyeran. » Otra vez que Alejandro miraba con frialdad uno de sus retratos ecuestres que acababa de concluir Apeles, el caballo que montaba relinchó al ver el caballo representado en el cuadro, con cuyo motivo dijo el artista al rey : « Vuestro caballo es mas inteligente que vos en pintura. » Es sin embargo dificil de creer que se atreviese á hablar con esta franqueza ó mas bien con esta desvergüenza al irascible matador de Clito.

Apeles fué el que pagando con una generosidad que se tachó de locura, un cuadro de Protogenes, hizo saber á los rodios que tenian dentro de sus muros un gran pintor desconocido : él fué el que confundió al envidioso Antífiles, pintor de *grylles* ó caricaturas, y el que le suplantó en el favor de Tolomeo Soter, que gobernó el Egipto despues de la muerte de Alejandro. Acusado por su rival de complicidad en una trama contra la vida del rey, reconocida luego su inocencia, dicen que Tolomeo le entregó al acusador por esclavo : lo que parece mas seguro, que esa extraña generosidad real, es que la acusacion de Antífiles le suministró la ocasion de hacer su célebre cuadro de la *Calumnia*. Puso en él una especie de rey Midas, personificacion del público, que escuchaba atentamente á la Sospecha y á la Ignorancia, mientras que la Calumnia, soberbia y ricamente ataviada, le llevaba, arrastrándole por los cabellos, un jóven que ponía al cielo por testigo; pero iba seguida del Arrepentimiento, y en lontananza se acercaba la augusta Verdad.

Apeles conocia el valor del tiempo y la necesidad de un continuo ejercicio del entendimiento y de la mano; así es que se jactaba de no haber dejado pasar un solo día sin manejar el pincel : eso motivó, según dicen, el proverbio latino : Ningun día sin una línea (*Nulla dies sine linea*). Menos vanidoso y menos enfatuado de su mérito que Zeuxis ó Parrasio, Apeles gustaba de exponer sus obras antes que estuviesen concluidas para conocer el parecer de los inteligentes y hasta la opinion de la muchedumbre. Cuentan que habiendo un zapatero hallado cierto defecto en la sandalia de una de sus figuras, el artista se apresuró á corregirlo; pero engreido el artesano con su triunfo, quiso encontrar algunos otros en la pierna : entonces le dijo Apeles estas palabras, que son ya un refran : « Zapatero á tus zapatos. » Apeles, igual en eso á Parrasio, compuso sobre su arte diversas obras que Plinio parece haber conocido (*voluminibus etiam editis quæ doctrinam eam continent*), pero de las cuales no sabemos hoy día ni los asuntos ni el título : por último, pasa por haber inventado el barniz que avivaba los colores, que los preservaba del polvo y de la humedad y que Joshua Reynolds cree poco diferente de los barnices modernos. Pintor agradable y simpático, dibujante delicado, elegante colorista, pero favorito, ó lo que es lo mismo, cortesano de los príncipes. Apeles sobre todo hizo retratos, es decir adulaciones, y no grandes obras nacionales y monumentales como el viejo Polignoto : entre ellos se hace ver y sentir la distancia que separa el siglo de Alejandro del siglo de Pericles, y la Grecia decaída, subyugada,

de la Grecia libre, triunfante. « Y es porque las caricias, dice con razon M. Beulé, son algunas veces mas funestas que sus desaires, y es porque la libertad, que tantos calumnian y rechazan, doblan el poder del genio y le dejan toda su dignidad. »

Cuando Plinio llegó en su *Historia natural* á los colores y al empleo de ellos, consagró un capitulo á la pintura, pero se limita á nombrar por épocas una multitud de pintores — mas de ciento, entre ellos cuatro mujeres — á mencionar sus mas famosos cuadros y á contar todas las anécdotas que se encuentran en las colecciones de cuentos. Hé aquí, segun él, los nombres de las mejores obras dejadas por los pintores de la antigüedad griega :

PARRASIO : El *Pueblo de Atenas*, la *Nodriza cretense*, *Teseo*, los dos *Hoplitos*, *Baco delante de la Virtud*, un *Archigalo* (jefe de los sacerdotes de Cibeles), etc.

ZEUXIS : *Penélope*, *Júpiter rodeado de los dioses*, *Juno*, *Lucina*, *Hércules niño*, un *Atleta*, *Elena la cortesana*, etc.

TIMANTO : El *Sacrificio de Ifigenia*, un *Héroe*, un *Ciclope*, etc.

PANFILO : La *Batalla de Flionto*, *Ulises en el mar*, *Glicera*, una *Alianza*, etc.

APELES : Muchos *Retratos de Alejandro*, la *Pompa de Megabisa*, *Castor y Polux*, *Neoptolemo combatiendo á los persas*, *Clito á caballo*, *Antigono á caballo*, *Diana en medio de un coro de ninfas*, el *Trueno*, los *Relámpagos*, el *Rayo*, la *Calumnia*, la *Venus Anadiomena*, cuadro que fué colocado por Augusto en el templo de César, etc.

ARÍSTIDES : *Baco y Ariadna*, *Biblis muriéndose de amor por su hermano*, *Anciano dando lecciones de lira á un niño*, un *Suplicante*, una *Batalla entre los griegos y*

los persas, vasta composicion que reunia hasta cien figuras, etc.

NICOMACO : El *Rapto de Proserpina*, la *Victoria*, etc.

PROTÓGENES : El *Sátiro Anapavomenee*, el *Rey Antigono*, la *Madre de Aristóteles*; por último, *Ialisa*, cuadro sobre el cual puso cuatro manos de color para hacerle mas duradero, y que salvó á Rodas, ciudad natal del pintor, de un incendio, pues Demetrio, que la sitiaba. no quiso quemar la ciudad por temor de quemar el cuadro.

Por una fatalidad eternamente lamentable, ninguna obra de los pintores griegos ha llegado hasta nosotros. A pesar de los estragos del tiempo y de los bárbaros de las varias edades, la arquitectura y la estatuaria han dejado magníficos y numerosos monumentos para que por ellos podamos juzgar con algun acierto del estado de aquellas dos artes en Grecia. Desde hace dos mil años y aun mas, las obras maestras que produjeron son á la vez la delicia y la desesperacion de los que las cultivan : aun podemos ver las ruinas del Partenon, del templo de Teseo, del de Neptuno en Pesto ; los museos de Italia están llenos de las admirables reliquias de la estatuaria griega : tenemos en Paris la *Venus de Milo*, la *Diana cazadora*, el *Gladiador* y el *Aquiles* ; Munich posee los mármoles de Egina, y Lóndres los de Fidias en el Partenon. Por lo tocante á la pintura, como se compone de materiales mas frágiles, no ha podido sobrevivir á las tempestades que han sepultado toda entera á la antigua civilizacion y arrojado el espíritu humano, como á otra Sísifo, de las alturas que habia conquistado, á los humildes principios de una nueva

carrera, que ha debido subir por una pendiente larga y penosa. No conocemos, hablando con propiedad, la pintura de los antiguos; pero al menos podemos juzgarla por analogías evidentes é indicios positivos.

En primer lugar ocupó, en la estimacion de las naciones de la antigüedad, el mismo lugar que ocupa, entre las otras artes, en el aprecio de los modernos; y los nombres de Apeles, de Zeuxis, de Parrasio, de Polignoto, de Protógenes, de Aristides, de Panfilo, de Timanto y de Nicomaco, no son menos grandes, menos ilustres que los de Fidias, de Alcamenes, de Policleto, de Praxiteles, de Miron y de Lisipo, ó que los de Hipodamo, de Ictino y de Calícrates ¹.

El alto aprecio que hicieron de la pintura los antiguos se demuestra tambien claramente por el valor venal que dieron á sus obras. « Buscadas con igual afan por los grandes de Roma y por los reyes, dice Emerico David (*de la Influencia del dibujo en la riqueza de las naciones*), las joyas de los maestros se elevaron á precios que nos parecen hoy prodigiosos.» Si es verdad que una estatua de mármol, hecha por un artista mediano, valia generalmente poco mas de dos mil duros de nuestra moneda, en aquella Roma en donde las estatuas, al decir de Plinio, eran mas numerosas que los habitantes en donde solo Neron llevó quinientas, de *bronce*, solo del templo de Delfos, de cuyo suelo habian ya sacado, en tiempo del abate Bartélemy, mas de setenta mil; si es verdad que el *Diadomenes* de Policleto le pagó cien

1. Se sabe que los dos últimos son los arquitectos del Partenon; Hipodamo fué el constructor de Rodas.

talentos (mas de dos millones de reales), y que el rey Atalo ofreció en vano á los habitantes de Gnido el pagar todas sus deudas en cambio de la *Venus* de Praxiteles; los demás productos de aquella alta industria que se llamaba arte, y de la cual conquistó Atenas el monopolio, se elevaban á un valor que en nuestros dias ni sospechamos siquiera. Segun atestiguan y confirman unánimemente Plutarco y Plinio, los cuales habrian sido desmentidos si hubieran faltado á la verdad, ó exagerado, Nicias rehusó por uno de sus cuadros 60 talentos (mas de 60 mil duros) é hizo don de él á la ciudad de Atenas; César pagó 80 talentos (84 mil duros próximamente) por los dos cuadros de Timomaco que colocó á la entrada del templo de *Venus Genitrix*; un cuadro de Aristides, que llamaban el *Hermoso Baco*, se vendió en 100 talentos, como el de *Diadomenes* de Policleto, y cuando la ciudad de Sicione contrajo tantas deudas que no bastaron sus rentas á cubrirlas, vendió todos los cuadros que pertenecian al dominio público y con su producto se vió libre de ellas.

Pericles hizo un buen cálculo y al mismo tiempo una hermosa obra, cuando gastó, para erigir el Partenon bajo la direccion superior de Fidias, hasta 4 mil talentos (mas de cuatro millones de duros) — tres veces la renta total de la república — en trabajos de arquitectura, de escultura y de pintura y en recompensar á los artistas célebres: aseguraba á su patria el poder y la riqueza solo por el medio de su superioridad en las artes. ¿Cómo es que el Atica, cuyo territorio estrecho, pedregoso, casi estéril, sin tierras de pan llevar, sin prados, ni bosques, ni

rebaños, que no producía ni hierro, ni cáñamo, ni lanas, ni cueros; que compraba á los extranjeros los alimentos, sus bebidas, sus vestidos, sus muebles, sus metales, sus maderas de construcción, sus velas, sus cuerdas, sus caballos, sus esclavos; que en cambio de todas estas producciones extranjeras no podía dar más que aceite de los árboles de Minerva, miel de Himeto y el mármol del Penteles; ¿cómo el Atica, « esa parte descarnada del esqueleto del mundo, » como la llamó Platon, pudo sustentar una población de cincuenta mil ciudades libres, servida por cuatrocientos mil esclavos? ¿cómo pudo sostener una marina y una caballería? ¿cómo pudo hacer que se le sometiesen las islas del Archipiélago, fundar lejanas colonias, vencer las innumerables hordas del rey de Persia, luchar contra Filipo y resistir á Sila? Es porque á falta de agricultura, tenía la alta industria; es porque poseía todo género de cosas bellas, las mejores manufacturas de la Grecia, es decir, del mundo conocido; y esta superioridad en la industria, que hizo que desbancase una tras otra á Egina, á Siciona, á Rodas y á Corinto, la debió á su superioridad en las artes. « La Minerva colosal de Fidias, dice Emerico David, cuyo penacho se divisa desde el promontorio de Sunio, llamaba á los comerciantes de todo el universo á los talleres en donde se creaban los cuadros, las estatuas, los bordados, los jarrones, los cascos, las corazas, cuyos precios debían mantener la riqueza y la población del Atica. »

Lo que precede basta en rigor para demostrar que la pintura de los antiguos valía tanto como su esta-

tuaria y su arquitectura, de manera que la excelencia de los restos de sus dos últimas artes, prueban á la vez la excelencia de la primera. Es cierto que si en las edades futuras nuestra civilizaci6n perecia bajo otras invasiones de bárbaros, no quedando mas, para hacer conocer á otra civilizaci6n posterior, que los restos de San Pedro de Roma y los palacios de Venecia, con algunas de las estátuas que los decoran, los hombres de estos otros tiempos, al ver el aprecio que tenemos por Rafael, Ticiano, Rubens, Pusino, Velazquez, Rembrandt, ¿no deberian pensar que las obras de esos pintores, aunque destruidas, igualaban á las obras aun subsistentes de Bramante y de Palladio, de Donatello y de Miguel Angel?

Por otra parte, á falta de los cuadros nos han quedado sus descripciones, y á mayor abundamiento se han encontrado algunos fragmentos materiales de la pintura antigua, que vienen en apoyo de este raciocinio, y no dejan ninguna duda sobre la excelencia del arte que representan aquellos preciosos restos: tales son, por una parte, y sin tener en cuenta los elogios detallados de Ciceron y Quintiliano, las descripciones que hace Pausanias de las pinturas del Pecilo en Atenas y de la *Lesché* en Delfos ¹, las que hace Plinio de los cuadros de *Venus* y de la *Calumnia* por Apeles y de *Penélope* por Zeuxis, la que por último hace Luciano de la *Elena cortesana* por este

1. Cita Pausanias, en sus famosas pinacotecas, la *Toma de Troya* por Polignoto, la *Batalla de Maraton* por Panano, el *Combate de caballería de Mantinea*, en donde el hijo de Jenofonte, Grilo, hirió mortalmente al gran Epaminondas, el *Poeta Esquilo* combatiendo en Maraton, etc.

último pintor. Tales son, por una parte, los vasos pintados, á los que impropriamente se llaman etruscos, siendo griegos tanto por su fabricacion como por su estilo : tales son tambien los arabescos de los baños de Tito, descubiertos debajo de la iglesia de San Pedro Advíncula, cuando se hicieron las escavaciones mandadas por Leon X, los frescos encontrados en el *sepulcro de los Nasones*, en las catacumbas paganas, en algunas cámaras sepulcrales, y mas recientemente los frescos de Herculano y de Pompeya, mucho mas importantes, á pesar de ser sencillas decoraciones de casas particulares, en pequeñas ciudades á 50 leguas de Roma. Tales son tambien algunos dibujos monocromos sobre mármol y piedra, entre ellos *Teseo matando al Centauro* y las *Damas jugando á la taba*, maravillosas composiciones trazadas sobre mármol blanco con una especie de sanguínea que Plinio llama *cinabris indica*, ambas en el museo de Nápoles; tales son, para concluir, algunos mosaicos griegos y romanos, entre otros el admirable mosaico hallado en Pompeya en la casa llamada *del Fauno*, por haberse descubierto ya en ella el precioso *Fauno bailando*, joya del gabinete de los broncees en el mencionado museo de Nápoles.

Este mosaico, el mas importante vestigio de la pintura de los antiguos que ha llegado hasta nosotros, no puede ser mas que la copia de un cuadro, probablemente de uno de los cuadros griegos llevados á Roma despues de la conquista : se puede creer que sea de Filoxenes, de Eretria, discipulo de Nicomaco, del cual se sabe que pintó efectivamente, para el rey Casandro, una de las batallas de Alejandro con-

tra los persas. El mosaico formaba el pavimento del *triclinium* (comedor) en la casa del *Fauno*: rodeado de una especie de marco, reunió veinticinco personajes y doce caballos, poco mas ó menos del tamaño natural, y forma así un precioso cuadro de historia. Representa seguramente una de las batallas de Alejandro contra los persas, y probablemente la victoria de Iso, pues la narracion de Quinto Curcio (lib. III) está enteramente conforme con la obra del pintor.

Si el cuadro original, del que este mosaico debe ser una copia, es de origen griego, el pintor y el historiador lo habrán sacado de las mismas tradiciones; si es de origen romano, el artista debió haber llevado á su lienzo los detalles dados por el historiador de Alejandro, como ha hecho, por ejemplo, en nuestros días Luis, David, componiendo su *Leonidas* por la narracion de Barthelémy (Introd. al *Viaje de Anacarsis* ¹).

La simple vista de los diversos objetos que hemos mencionado demuestra de una manera clara é indubitable, primero, que los pintores de la antigüedad sabian tratar todos los asuntos de mitología, historia, paisajes, marinas, animales, frutas, flores, trajes, adornos, y hasta la caricatura; segundo, que solian emprender grandes asuntos que abarcaban vastas composiciones, á las cuales daban un hermoso conjunto, coordinando los grupos, con una colocacion feliz, con planos diversos, con escorzos, claro-oscuros, movimiento, vida, expresion en los adema-

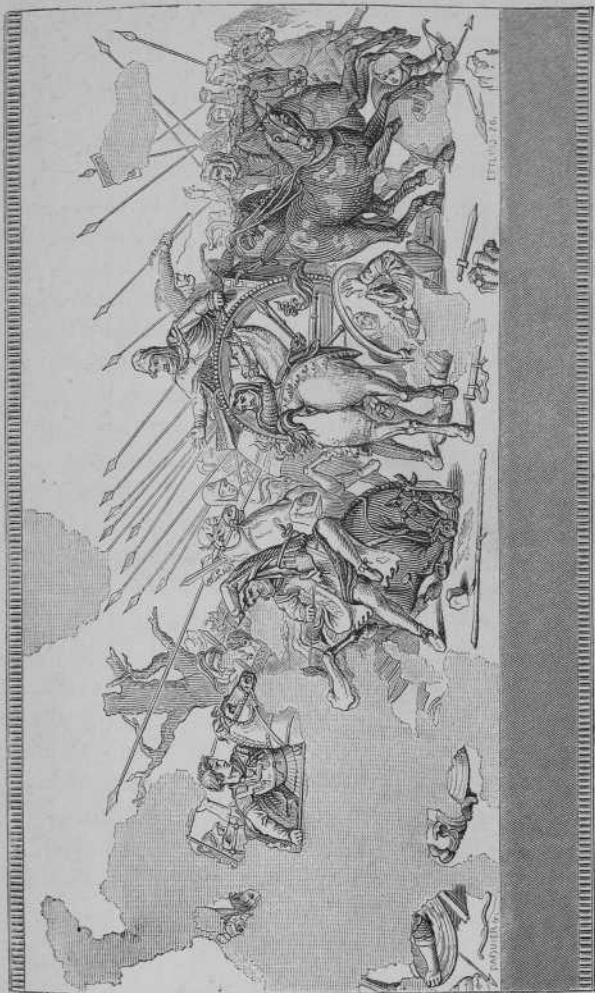
1. La confrontacion detallada de este mosaico, con la narracion de Quinto Curcio, se halla en la introduccion de los *Museos de Italia*, nota I, pág. 5, de la tercera edicion. — Librería de Hachette y Comp.

nes y en el rostro; y por último, todas las cualidades de la pintura maestra, que los modernos han rehusado conceder á los antiguos por creerse ellos los inventores.

De Atenas pasemos á Roma.

Avergonzados de ser en materias de gusto los discípulos de los griegos subyugados, y aunque la antigua ley religiosa de los latinos fué, como la de los hebreos, hostil á las imágenes; los romanos se vanagloriaban de tener una escuela nacional de pintura. Sus escritores pretendieron que, hácia el año 450 de Roma, un individuo de la ilustre familia de los Fabios, apellidado Pictor, cuyo nombre procedía de su profesion, ejecutó pinturas en el templo de la Salud ¹. Citaron tambien en el siguiente siglo un cierto poeta dramático, llamado Pacuvio, sobrino del anciano Enio, el cual pintó las decoraciones de su teatro, lo que hizo cien años despues Claudio Pulcro: además, se cuenta que Lucio Hostilio expuso en el Foro un cuadro en donde se representó subiendo al asalto de Cartago, lo cual le valió tanta popularidad que fué nombrado cónsul al año siguiente. Todo esto parece muy dudoso y recuerda los cuentos de Tito Livio sobre la cuna de Roma: lo que sí es una verdad incontestable, es que cuando penetraron como conquistadores en Grecia, los romanos no mostraron gusto alguno por las artes, ni la menor inteligencia en ellas. Como verdaderos bárbaros empezaron por romper las estátuas y los cuadros; por último, Metelo y Mummio, conteniendo el

1. Este mismo Fabio Pictor es el que escribió en griego la primera *Historia romana*, dos siglos antes de Tito Livio.



Batalla de Ipsy. — Mosaico hallado en Pompeya.

furor estúpido de los soldados, enviaban á Roma todo mezclado lo que hallaban en los templos de la Grecia, pero sin darse una idea exacta del valor de aquellos ópimos despojos. Lucio Mummio fué el que depositó en el templo de Ceres el célebre *Hermoso Baco* de Aristides : era de una ignorancia tal, que despues de la toma de Corinto, amenazó á los que transportaban á Roma los cuadros y estátuas tomados en aquella ciudad, con obligarles, si las perdian en el camino, á proporcionar otros ¹.

Los romanos, imitando á sus vecinos los etruscos, de quienes tomaron la industria y las artes, llegaron á ser grandes arquitectos, y sobre todo, grandes ingenieros : construyeron caminos y calzadas, puentes, acueductos, que sobreviviendo á su imperio, aun hoy dia excitan el asombro y la admiracion; mas por lo tocante al arte de esculpir y pintar, no tuvieron verdadero conocimiento sino por las obras de los griegos ². Aun hay mas : en la misma Roma, no hubo mas artistas que los artistas griegos, que iban como los gramáticos y los pedagogos ejerciendo su profesion en la capital del mundo : un pintor griego, Metrodoro de Atenas, fué el que ejecutó en Roma, para el triunfo de Paulo Emilio, los cuadros que se llevaban en procesion en el séquito del general vencedor, á lo que Tito Livio llama *simulacra pugnarum picta*. Transplantados fuera de su pais, reducidos á la condicion de artesanos, los ar-

1. ...Si eas perdidissent, novas eos reddituros. (Velleius Paterculus.)

2. Græcia capta ferum victorem cepit, et artes
Lulit agresti Latio. (Hor.)

tistas griegos no tuvieron ya en Roma aquellas inspiraciones originales que solo dan la independencia y la propia dignidad : formaron una escuela de imitacion que necesariamente debió alterarse y decaer; por lo que toca á la pintura, muy pronto volvió á caer al último rango de las tres artes del dibujo. Necesaria para las grandes obras mandadas hacer por los emperadores, la arquitectura fué considerada y por lo tanto cultivada; la escultura tambien, pues suministraba á los nuevos templos las estátuas deificadas de los Césares; pero la pintura, reducida á decorar el interior de las casas, llegó á ser en cierto modo un arte doméstico, un simple oficio.

Así es que aunque los romanos prohibieron ejercer la pintura á sus esclavos, desdeñaron hacer de ella su profesion: citan entre los pintores á cierto caballero Turpilio; pero habitaba en Verona. Tambien citan á Quinto Pedio, hijo de un personaje consular, mas era sordo-mudo de nacimiento, y para que su familia le hiciese aprender la pintura como entretenimiento, fué preciso el permiso de Augusto: por último, el pintor Amulio, que dejó alguna reputacion, trabajaba sin quitarse la toga (*pingebat semper togatus*, Plinio), para que no le confundiesen con los extranjeros y para guardar en ese ejercicio la dignidad del ciudadano romano. La decadencia era flagrante. Poco á poco llegaron á preferir la riqueza á la hermosura, es decir, los metales preciosos á los simples colores. Pompeyo habia expuesto su retrato hecho de perlas, y á Neron se le ocurrió dorar el *Alejandro* de bronce de Lisipo, despues de hacerse retratar en una tabla de 120 piés de altura,

locura por la cual parece que dijo Plinio: *Nostræ ætatis insaniam in pictura non omittam*. Por último, cultivaron con preferencia el cincelado, el damasquinado: la pintura, perdiendo toda nobleza y todo carácter, se vió decididamente reducida al papel de decoracion de interiores, con el estilo propio de tal decadencia. « Ludio, dice Plinio, inventó el precioso arte de adornar las paredes de las habitaciones y las sembró de casas de recreo, pórticos, arbustos, bosques, florestas, colinas, estanques, rios, riberas, en una palabra, de todo lo que desea el capricho de cada uno. » Plinio cita tambien los asuntos de un cierto Pireico, que pintaba tiendas de zapateros y barberos, asnos, provisiones de cocina, sin duda alguna imitando á Ctesíloco, inventor de lo burlesco entre los griegos. Citar, aprobar y elogiar tales asuntos, era mostrar hasta donde se extendia ya la decadencia.

Así fueron las cosas hasta el reinado de los Antoninos, que intentaron dar á las artes algun calor y alguna dignidad. Despues de Marco Aurelio, el mal aumenta, la decadencia se agrava y llega la caida. Las guerras civiles repetidas sin cesar, los desastres militares, las discordias interiores, los levantamientos de las provincias, la resistencia contra los bárbaros que llamaban á todas las fronteras, la confusion general, en una palabra, todos los desastres desencadenados sobre el mundo por el cesarismo, que precedió á la ruina y al desmembramiento del imperio, eran poco á propósito para reanimar el gusto, levantar el arte abatido y darle su esplendor y su poder. No debemos, pues, siendo

esto así, ocuparnos de sus transformaciones, de sus fases, de su manera de ser, sino de su existencia: no debemos ocuparnos mas que en averiguar si la decadencia ha llegado hasta el abandono y la extincion total, y, si es verdad que existe alguna inmensa laguna que marque, en sus extremidades, de un lado la muerte del arte antiguo y del otro el nacimiento del arte moderno.

CAPITULO II.

LA PINTURA EN LA EDAD MEDIA.

Si no me forjo ilusiones, no creo imposible poder reanudar, por medio de ciertos eslabones, esta cadena rota, y unir el arte de los modernos al de los antiguos con el hilo de la tradicion.

Habiendo Constantino llevado de Roma á Bizancio la silla del imperio, precisamente en la época á que hemos llegado, este gran suceso me obliga á dividir en dos partes la historia del arte : le seguiremos primeramente en el Bajo-Imperio, hasta la toma de Constantinopla; despues vendremos á encontrarle de nuevo en Italia, de donde salió y á donde al cabo volvió.

Despues de haber hecho subir al cristianismo sobre el trono, Constantino se consagró á decorar pomposamente su nueva capital, para hacer de ella otra Roma. Edificó iglesias, palacios, termas; trajo de Italia muchos objetos de arte y se hizo seguir por los artistas que necesitan aproximarse al príncipe y

á la córte. Como habia sucedido en Roma desde el tiempo de Augusto, el cual se jactaba « de haber hallado una ciudad de ladrillos y haberla dejado de mármol, » la arquitectura que se hizo muy pronto oriental, llegó á ser en Bizancio la primera de las artes; sin embargo, la pintura, por serla inferior, no fué por eso abandonada. Se sabe que el emperador Juliano, para indicar sus gustos, sus habilidades y sus triunfos se hizo retratar coronado por Mercurio y Marte: tambien se sabe que Valentiniano, que se preciaba de escribir, fué á un tiempo pintor y escultor¹.

Los cristianos, para vengarse de la reaccion pagana ensayada por Juliano, á quien llamaban el Apóstata, se pusieron á destruir con ciego furor todos los vestigios de la antigüedad anterior á Cristo, templos, libros, obras de arte. « Los cristianos, dice Vasari, animosos para hacer desaparecer todo lo que pudiera recordar el paganismo, destruyeron no solo las estátuas maravillosas, las esculturas, las pinturas, los mosaicos y los ornamentos de los falsos dioses, sino tambien las imágenes de los grandes hombres que decoraban los edificios públicos. »

Bajo el emperador Teodosio el Grande, en el cuarto siglo, nació la funesta secta de los iconoclastas ó *destructores de imágenes*: esta fué la señal de una nueva destruccion de estátuas y cuadros antiguos. Esto no obstante, aunque la columna Teodosiana, digna émula de la Trajana, atestigua el cultivo de

1. Scribens decore, venusteque pingens et fingens. (Ammien Marcellin.)

las artes del dibujo, los escritos de san Cirilo, que vivió en tiempo de aquel emperador, nos suministran de ello pruebas irrecusables : en el sexto libro de los diez que publicó contra el emperador Juliano, hay un capítulo que tiene este epígrafe : Nuestras pinturas enseñan la devoción (*nostræ picturæ pietatem docent*). Amonesta á los pintores á que enseñen á los niños la templanza y á las mujeres la castidad ¹. Ignoro de qué medio se valian los pintores para traducir en sus lienzos semejantes sermones. En su libro contra los *Antropomorfitas*, el mismo san Cirilo sostiene la opinion de los artistas de su tiempo que creían que debían hacer de Jesus *el mas feo de los hijos de los hombres*. Sorprende que sobre esta cuestion de — si Jesus debe tener en sus imágenes la belleza que encanta y que recuerde un origen celeste, ó la fealdad que exige la extremada humildad de su mision entre los hombres — la Iglesia no se haya pronunciado nunca : los Padres, así como los sabios, han estado divididos en todo tiempo sobre este punto : la opinion de que Jesus debió ser feo, sostenida por san Justino, san Clemente, san Basilio y san Cirilo, fué la mas generalizada. Celso, el médico pagano, decia : « Jesus no era hermoso, luego no era Dios. » Los Padres mas eminentes, san Gregorio de Niza, san Gerónimo, san Ambrosio, san Agustin, san Juan Crisóstomo, sostuvieron en vano la opinion contraria; vanamente tambien, en el siglo XII, afirmaba san Bernardo que, nuevo Adán, Jesus sobrepujaba

1. Animus nobis est, pictor, velle docere pueros intemperantiam damnium ipsis afferre, volumusque suadere mulieribus inhonestam vitam ipsis esse perniciosam.

en belleza hasta á los ángeles. La mayor parte de los teólogos, hasta Saumaise y los benedictinos Pouget y Delarue, en el siglo pasado, echaron en cara á los pintores el haberse tomado demasiada libertad dando á Cristo la belleza física : para que cesara el debate, el jesuita Vavasseur, en su disertacion de *Forma Christi*, asegura que las mujeres querian que Cristo fuese muy hermoso, y los hombres al contrario, muy feo. (Véase el *Discurso histórico sobre la pintura en la edad media*, de Emerico David).

De todos modos, los escritos de los Padres bastan para probar que las pinturas cristianas eran muy vulgares en aquel tiempo ; afectaban generalmente formas alegóricas : representaban á Jesus, su mision y su sacrificio, bajo la forma de Daniel en el foso de los Leones, de Jonás tragado por la ballena, del Buen Pastor trayendo la oveja descarriada, hasta de Orfeo encantando á las fieras, ó del Cordero sumiso, ó del Fenix radiante. En el concilio de Constantinopla, llamado *Quinisepte* (quinto y sexto), en 692, fué en donde se mandó abandonar los emblemas para las acciones y volver á la pintura de la historia sagrada. A pesar de esto, el gusto continuó alterándose mas y mas con detrimento de la pintura; no encontraban bello mas que lo rico : cuando el mármol pareció materia demasiado pobre para la escultura, cuando hicieron las estátuas de pórfido, plata, oro, no podian ya contentarse con cuadros de lienzo estirados en unos bastidores de madera. La pintura existió, no hay duda alguna, pues es sabido que enviaban á las provincias los retratos de los emperadores á su elevacion al trono, como sucedió,

por ejemplo, con Eudoxia, mujer de Arcadio, cuando tomó el título de Augusta, en 395; y Teodosio II, el que erigió, en 425, una especie de universidad en Constantinopla, cultivaba personalmente la pintura, así como Valentiniano; pero el mosaico, mas brillante, y casi siempre formado con materiales preciosos, fué preferido para la decoracion de los templos y de los palacios: mas tarde, en la época de los sangrientos desórdenes que acompañaron y siguieron el reinado de Zenon, se vió á la pintura prostituida hasta el último límite, sirviendo para trazar figuras toscas y extravagantes que formaban los talismanes, las abraxas, los amuletos de todas clases, puestos á la moda en un pueblo supersticioso.

Se sabe que Justiniano encargó grandes obras de arquitectura: elevó un nuevo templo á la Sabiduría divina (Santa Sofía) por los arquitectos Antemio, de Tralles, é Isidoro, de Mileto, y fué llamado como Adriano, *Reparator orbis*. En esta misma época y con motivo precisamente de aquellas construcciones arquitectónicas, se consumó el triunfo completo del mosaico sobre la pintura. Procopio dice positivamente que, para adornar ciertas piezas del palacio del emperador, empleaban, en lugar del fresco ó pintura al encausto, brillantes mosaicos de piedras pintadas, que representaban las victorias y las conquistas de los ejércitos imperiales: desde entonces el mosaico estuvo muy en boga, y destronando á la verdadera pintura, llegó propiamente á ser el arte de los griegos del Bajo Imperio. Entre ellos, el gusto se depravó completamente y se notaba en sus

obras, así como en sus acciones y carácter, una completa decadencia. Mezclada la ciencia arquitectónica á la de Oriente, no era ya mas que una prodigalidad confusa de ornamentos caprichosos. La estatuaría, no menos degenerada y extravagante, creaba únicamente figuritas de metal ó de mezcla de metales; por último, la pintura se hacia con esmaltes, pedrerías y cinceladuras de oro y plata.

Despues de Justiniano, las contiendas teológicas se envenenaron hasta llegar á ser verdaderas guerras civiles; y mientras que el mahometismo de por sí iconoclasta, nacia casi en las cercanías de los santos lugares, la secta de los iconoclastas, agrandándose siempre, acababa por subir al trono con Leon el Isauriense (726). El otro Leon, el Armenio, y Miguel el Tartamudo, abrazaron aquella herejía que se ejercitó con furor, hasta tal punto que Teófilo, hijo de Miguel, hizo quemar, en 840, un fraile llamado Lázaro, para castigarle por haber pintado asuntos sagrados. Por último, Basilio el Macedonio, enemigo de la herejía y de sus excesos, restableció, en 867, el culto de las imágenes y dió á las artes su libre ejercicio; entonces fué preciso, ó que se hubiesen conservado los antiguos artistas, á pesar de la proscripcion — la cual no habia recaído sino contra las imágenes religiosas — ó bien que otros artistas nuevos se formasen rápidamente, pues Basilio, el mas grande constructor de edificios despues de Constantino y Justiniano, tenia en su palacio, segun dicen los historiadores, tantos cuadros que representaban las batallas que habia ganado y las ciudades tomadas por él, que los pórticos, las paredes, los

techos y el pavimento estaban cubiertos de ellos: ya libres de los iconoclastas, las artes del dibujo pudieron alentar y respirar con libertad hasta el tiempo de las cruzadas, á fines del oncenno siglo.

Nadie ignora que esas grandes emigraciones armadas lanzaron á Europa lo mismo sobre Constantinopla que sobre Antioquía ó Jerusalem, y que en 1204, la capital del Bajo Imperio fué ganada de asalto por los cruzados bajo Balduino de Flandes. En el saqueo de esta ciudad perecieron el *Júpiter Olimpo* de Fidias, la *Juno de Samos* de Lisipo y otras grandes obras de la antigüedad, al mismo tiempo que una infinidad de objetos de arte que una costumbre de mal gusto habia sobrecargado de ornamentos preciosos; pero despues del reparto momentáneo del imperio griego entre los franceses y venecianos, despues del establecimiento de los genoveses y pisanos en el Bósforo, cuando un estado de cosas mas regular sucedió á los desórdenes de la conquista, entonces empezó para los occidentales la comunicacion del arte griego antiguo, cuyos monumentos estaban entonces mucho mejor conservados en Bizancio que en Roma, tantas veces saqueada por los bárbaros, y tambien la comunicacion de un arte nuevo, el arte de los griegos modernos, que tenian su arquitectura, su estatuaria, sus frescos y sus mosaicos: además, despues de la expulsion de los cruzados y de la destruccion de su efímero imperio, Miguel Paleólogo, que un momento relevó el espíritu griego, dió asimismo alguna vida á las bellas artes sin olvidar la pintura.

Se sabe que tambien hizo trazar en su palacio sus

principales victorias y colocar su retrato pintado en Santa Sofía. El imperio, desde los tiempos de Miguel, amenazado por los turcos que se extendían y desbordaban sobre sus posesiones asiáticas, no estaba ocupado mas que de su resistencia ó de sus disputas sobre la luz del Thabor, hasta Mahometo II, que al fin tomó á Constantinopla por asalto el 29 de mayo de 1453 : entonces las artes como las letras van á refugiarse en Italia, en donde vamos á proseguir su historia, empezando por el primer Constantino.

Entre la traslacion de la silla del imperio á Bizancio y la toma de Roma por Odoacro y los mercenarios descontentos, en 476, no hay que narrar otro suceso que la invasion de los bárbaros : debemos por lo tanto empezar desde su conquista. Se saben los espantosos desastres que la acompañaron y cuantos objetos de inestimable valor perecieron en los reiterados saqueos que Roma tuvo que sufrir. Durante la corta dominacion de las hordas del Norte, hubo una especie de sopor esparcido sobre todos los trabajos de la inteligencia, y las únicas obras de esa triste época que podremos unir á la pintura, son algunos mosaicos que sirven de piso en las habitaciones ó en las salas de baño.

Por último, sobrevinieron los godos, expulsaron á las hordas que los habian precedido y fundaron un imperio : su aparicion en Italia, lo mismo que en España, fué como un rescate y en las dos penínsulas mostraron la misma suavidad de costumbres, el mismo espíritu de justicia, de órden y conservacion ; desgraciadamente para Italia, su dominacion fué me-

nos duradera que en España. El gran Teodorico, grande al menos hasta su vejez, que se habia atraído á Simaco, Boecio y Casiodoro, atajó cuanto pudo las devastaciones y puso todo su anhelo en preservar los monumentos antiguos. *Teniendo la dicha*, segun su propia expresion, *de encontrar en Roma un pueblo de estatuas y una yeguada de caballos de bronce*, hizo construir, para reunir todas estas obras algunos monumentos arquitectónicos. Sorprende ver á aquel bárbaro encargar la imitacion de los antiguos á su arquitecto Aloisio, á quien hizo *conde (comes)* y á quien llamaba *Vuestra Sublimidad*, recomendarle sobre todo por un instinto de buen gusto poco comun, que pusiese las construcciones nuevas en armonía con las antiguas. Su digno ministro Casiodoro, cultivó personalmente la pintura, al menos la de su tiempo; él mismo cuenta en sus *Epistolas*, que se complacia enriqueciendo con adornos pintados en miniatura los manuscritos del monasterio que fundó en Calabria, y Beda, que habia visto esas figuritas y esos adornos del manuscrito de Casiodoro, dice que no podia darse nada mas perfecto y acabado ¹. Desgraciadamente, todas esas obras perecieron sucesivamente, así como las de los antiguos, y no se ha conservado de aquel tiempo mas que mosaicos.

Los godos, *casi iguales á los griegos*, dice su historiador Jornandes, no resistieron mucho tiempo á las guerras civiles que estallaron despues de Teodorico, á los ataques de los romanos de Bizancio dirigidos por

1. Nihil figuris illis perfectius, nihil accuratius. — De templo Salomonis.

Narses, y á los de los nuevos pueblos que se precipitaron del Norte por encima de los Alpes.

Desde mediados del sexto siglo, bajo Alboin, los lombardos se habian hecho dueños de Italia : la dominacion de estos nuevos conquistadores, estuvo siempre turbada con querellas intestinas, siempre en lucha por los exarcas de Rávena, lugartenientes de los emperadores de Constantinopla. En semejante situacion, con la anarquía feudal que empezaba á poblar la Italia de pequeños tiranos, las artes no podian menos de estar débilmente cultivadas : á pesar de esto el rey Antharis, que se hizo cristiano para complacer á su mujer Teodolinda, lo mismo que Clodoveo á los ruegos de Clotilde, hizo erigir ó reparar las iglesias que adornó con esculturas y pinturas. Despues, cuando quedó viuda y reina, Teodolinda fundó la célebre residencia de Monza, cerca de Milan. Se encuentra entre los escritos del lombardo Warnfried, de Aquilea, conocido bajo el nombre de Paulo Diácono, una minuciosa descripcion de las pinturas del palacio de Monza, que recordaban las hazañas de los ejércitos lombardos. Segun estas pinturas que tuvo á la vista, describió toda la vestimenta de sus compatriotas, ó mejor dicho de sus antepasados, pues vivió dos siglos despues. Luitprando continuó la obra de Teodolinda : enemigo de los iconoclastas, y por consejos de Gregorio II, se dedicó á decorar las iglesias con frescos y mosaicos.

El alejamiento de la córte imperial y despues la invasion de los bárbaros, que llegaron á hacerse cristianos y devotos, dió grande importancia á los obispos de Roma. A favor de las largas guerras

entre los reyes lombardos y los exarcas de Rávena, los papas fundaron su poder temporal y se adjudicaron un territorio y llegaron á ser soberanos: esta circunstancia fué feliz para las artes, que hallaron en ellos unos protectores naturales y cuyo centro y capital llegó á ser Roma, restaurada por los papas. A pesar de la aproximacion de Atila, á quien san Leon detuvo á las puertas de la ciudad santa, á pesar del pillaje á que la entregó Genserico, menos timorato que el feroz rey de los hunos, se ve empezar y continuar el trabajo sucesivo de los papas para la restauracion de Roma. Antes de dejar esta antigua capital del mundo, Constantino erigió el primitivo San Pedro, el primitivo San Pablo, Santa Inés y San Lorenzo: los papas decoraron á porfía estas iglesias, y puede hacerse mencion principalmente de la grande obra de san Leon, que hizo pintar en una pared de la basílica toda la serie de papas, desde san Pedro hasta él. Esta obra del siglo quinto se ha continuado hasta nuestros dias, y Lanzi la cita justamente como prueba de este aserto por donde empieza su libro: «Que haya habido pinturas en Italia, aun en los tiempos bárbaros, lo demuestran muchas pinturas que se han librado de las injurias del tiempo. Roma las posee muy antiguas.»

En el *Liber pontificalis*, Anastasio el Bibliotecario, ó cualquiera que sea el autor de ese libro, da muy completo el detalle de los trabajos de escultura, cincelado y platería, hechos en estas iglesias fundadas por Constantino. En cuanto á las pinturas, de que igualmente habla, todas han perecido, salvo algunos mosaicos y los frescos hallados en las catacumbas

cristianas ; pero Anastasio señala otro género de pintura que empezó á estar en boga en los tiempos en que solo se apreciaban los metales, quiero decir, la pintura en bordados, ejecutada con hilos de oro y plata sobre tejidos de seda. Cita entre otros una casulla del papa Honorato I (625), cuyos bordados representaban la *Libertad de san Pedro* y la *Asuncion de la Virgen*.

Este arte del bordado lo trajeron de Oriente los griegos de Bizancio : fué conocido de los antiguos griegos y hasta de los muy antiguos, testigos los bordados de Penélope de diversos colores y figuras ; tambien fué conocido de los romanos, segun se lee en Ciceron, echando en cara á Verres sus robos en Sicilia ¹ : en tiempo de san Juan Crisóstomo (siglo cuarto), la toga de un senador cristiano contenia hasta seiscientas figuras, lo que hizo decir con dolor al elocuente *Boca de oro* : « Toda nuestra admiracion está reservada hoy dia para los plateros y tejedores. » En Italia sobre todo fué donde hizo progresos el arte de bordar : baste citar, para dar un ejemplo, la famosa tapicería de la condesa Matilde, la célebre amiga de Gregorio VII, que reinó en Toscana, Módena, Mántua, Ferrara, desde 1076 hasta 1125, y que aumentó con sus dones lo que se llama el patrimonio de San Pedro.

Cuando Carlomagno, despues de haber destruido el reino lombardo, se hizo coronar en Roma emperador de Occidente, hubo para las artes un momento de grande esperanza : ¿ qué no debian prometerse de

1. Neque ullam picturam, neque in tabula, neque TEXTILI fuisse.

la poderosa proteccion de un principe que comprendia, sin poseerla, las ventajas de la ciencia, y que reunió á su alrededor al lombardo Pablo Diácono, á Pedro de Pisa, á Paulino de Aquilea, al inglés Alcuin y á su discípulo Eginhard? Pero las continuas expediciones militares le dejaron poco tiempo para que pudiese dar á las artes el impulso que necesitaban, dedicándolas todo su tiempo. Carlomagno hizo solo ejecutar algunos bajo relieves, algunos mosaicos y algunos manuscritos adornados para su predilecta y querida iglesia de Aquisgran; pero quietos en Italia los papas, bajo su protectorado, tomaron el papel que él no podia desempeñar. Adriano I, que le elogiaba en sus cartas las obras de pintura encargadas por sus predecesores, hacia retratar en las paredes de San Juan de Letran á los pobres á quienes mantenía ¹, y su sucesor Leon III hizo representar al fresco en la tribuna del *triclinium*, en el palacio de Letran, cuya bóveda estaba pintada de mosaicos, la *Predicacion de los Apóstoles*.

El aniquilamiento y division del imperio de Carlomagno debia ayudar al engrandecimiento de los papas, los cuales se esforzaron siempre en desunir la Italia, para reinar á costa de su division; pero á medida que esta aumentaba, su poder fué mas combatido y mas turbulento. El gran cisma de Oriente, los numerosos antipapas, las largas querellas de Gregorio VII y Enrique IV, de donde nacieron las de los güelfos y gibelinos, causaron alborotos tan sangrientos y prolongados, que por segunda vez

1. Pauperes picti cernebantur.

se vió una especie de interrupcion en la cultura de las artes. Hay entre el siglo IX y XI, es decir, durante la época de la mas crasa ignorancia y de las mas oscuras tinieblas de la edad media, una verdadera y completa laguna en donde llega á faltar la série de los monumentos : no se encuentra en esta época, tocante á la pintura, mas que los trabajos de algunos cenobitas que adornan los misales en la paz y soledad del claustro. Hubo entonces, como observan oportunamente los anotadores de Vasari (MM. Jeanron y Leclanché), « menos ignorancia de la antigüedad, de la cual subsisten aun tantos vestigios, que un general hastío de la antigua ciencia, una insuperable apatía hácia sus exigencias, una indiferencia por sus fórmulas. »

Fué en el siglo XI, despues de aquel terrible *año mil*, que debia ocasionar el fin del mundo, cuando á favor de las querellas siempre repetidas entre los emperadores y los papas, se forman y engrandecen las repúblicas italianas, Venecia, Florencia, Génova, Pisa, Siena, cuando los normandos, volviendo á tomar la Sicilia á los árabes, forman un imperio en el mediodía de Italia que se encuentra claramente el modo de reanudar la serie tradicional y que aparecen los primeros síntomas del futuro renacimiento. De esa misma época poco mas ó menos son las diferentes imágenes de la Virgen atribuidas á san Lucas, así como las pinturas de los subterráneos del *Duomo* de Aquilea, de santa María Primezana, en Fiesola, de santa María Prisca, en Orvieto, y por último, de la catedral de Siena, entre otras la *Madonna delle Grazie* y la *Madonna di Tressa*. En la misma

época y aun antes de las cruzadas, empieza, entre los artistas del Bajo Imperio y los de Italia, una comunicacion que llegó á ser necesaria á los últimos despues de una interrupcion tan larga en la práctica del arte. Por entonces fué cuando vinieron de Constantinopla y Smirna algunas pinturas griegas, tales como una Virgen que está en Roma en santa María *in Cosmedin*, otra en el camerino del Vaticano, de las cuales dijo Lanzi, que no conocia en Italia ninguna obra de los bizantinos mejor pintada y mas conservada. Tambien en el mismo onceno siglo fué cuando los venecianos llamaron á los mosaistas griegos, á los cuales se les deben los antiguos grandes mosaicos de su singular y enteramente oriental basílica de san Marcos, tales como la *Pala de Oro*, sobre el altar mayor, el *Bautizo de Cristo*, etc. Otros mosaistas griegos fueron llamados á Sicilia, en el siglo XII, por el normando Guillermo el Bueno, cuando edificó su célebre catedral de Monreale.

El arte nacional despertó por fin en Italia y despues de esas largas tinieblas que se llama la edad media, se ve salir por todas partes los primeros destellos de las luces que una civilizacion nueva va á sembrar sobre la humanidad, y no porque la situacion de la comarca fuese apacible y próspera. Las querellas de Oton IV é Inocencio III, el digno heredero de Gregorio VII, avivaron el ódio de los partidos güelfos y gibelinos. Bajo Federico II, la liga de las ciudades lombardas, las exigencias de Gregorio IX y de Inocencio IV, entretuvieron aquella guerra incesante entre el emperador y el papado; pero en medio de esos conflictos, en donde la pala-

bra se mezclaba al ruido de las armas, en donde cada cual queria probar que tenia el derecho, así como la fuerza, las inteligencias sacudieron su letargo, y el entendimiento humano se puso en movimiento. A pesar de sus faltas y sus reveses, Federico II contribuyó mucho á aquel movimiento : fué un príncipe ilustrado, sábio para su época, que se formó una córte fina y novelesca. Rey de las Dos Sicilias, al mismo tiempo que emperador de Alemania, residió casi siempre en Italia, en donde componia versos en idioma vulgar é hizo traducir en latin un crecido número de libros griegos ó árabes. Federico hizo construir varios palacios de recreo á los cuales tenia el gusto de decorar con columnas y estátuas. Las medallas de su reinado son de un estilo y de una delicadeza olvidados desde la antigüedad; por último, hacia pintar bajo su vista y direccion los adornos en miniatura de los libros que componia. Los príncipes de la casa de Anjou siguieron su ejemplo, y los papas no quisieron ceder al emperador ni en esto ni en sus demás pretensiones. Hubo en este tiempo una serie de soberanos pontífices, Honorato III, Gregorio IX, Inocencio IV y Nicolás IV, que hicieron adornar con frescos y mosaicos los pórticos y las vastas tribunas de sus iglesias.

Un resultado quizá imprevisto, pero que arrastró la fuerza de la corriente, fué que la misma agitacion de esos tiempos se volvió en provecho del arte. Las repúblicas, las ciudades libres ó coaligadas, los pequeños Estados, todos aquellos fragmentos de la Italia dividida, se disputaban su preeminencia por todos los medios; cada uno queria conseguir ventaja

entre sus rivales, por la importancia de los establecimientos, por la belleza de las obras de sus artistas; por otra parte, los señores que se dieron la mayor parte de esos Estados, ó los que se erigieron en dueños de ellos haciéndose nuevos Pericles, tomando la delantera á los Médicis, quisieron así halagar la vanidad de sus conciudadanos, entretenerlos y satisfacerles. Se comprende lo que debió producir ese doble pensamiento, esa doble necesidad. De allí salieron, en efecto, las vastas catedrales, los suntuosos monasterios, los palacios; de allí el gusto general, la emulacion, el apasionado ardor, todos los estimulantes y todas las cualidades de un trabajo noble, hecho á la luz del dia, que ambicionan y recompensan los sufragios públicos. Cuando en 1294 decretó Florencia la ereccion de su catedral, encargó al podestá de la Señoría « trazar el plan con la mas suntuosa magnificencia, de tal modo, que la industria y el poder de los hombres no inventase ni emprendiese jamás nada mas vasto y mas bello, atendido á que no se puede empezar obra alguna del municipio á no tener el proyecto de hacerla competir con la grandeza del alma que compone las almas de todos los ciudadanos unidos en una misma y única voluntad. » ¿Quién, en aquella época lejana, emplea un lenguaje tan magnífico y altanero? ¿No será Pericles encargando á Ictino y á Fidias la ereccion del templo de la vírgen, hija de Júpiter? No, es sencillamente la *Señoría*, el municipio de Florencia; pero Florencia es la moderna Atenas.

CAPITULO III.

LA PINTURA EN TIEMPO DEL RENACIMIENTO.

En Toscana, la antigua Etruria, primera maestra de Roma, fué donde empezó el movimiento por las artes, y ante todo por la reforma de la escultura. El primero de todos los escultores, Nicolás de Pisa, al estudiar con detenimiento los bajo-relieves de un sarcófago en donde habian amortajado el cuerpo de Beatriz, madre de la condesa Matilde, que representaban una *Cacería de Meleagro ó de Hipólito*, encontró y sacó el estilo de los antiguos, el cual llegó á imitar en sus obras : diósele el apodo de *Nicola dell'Urna*, por haber hecho en 1231 la hermosa urna de Santo Domingo. Si nos trasladamos á los toscos ensayos de bajo-relieves por los cuales, menos de medio siglo antes, un tal Anselmo, llamado sin embargo *Dedalus alter*, habia celebrado la reconquista de Milan por Federico Barbaroja, se ve la distancia que recorrió aquel primer renovador del arte. Despues de Nicolás de Pisa, vinieron sucesiva-

mente su hijo Giovanni, su discípulo Arnolfo, los hermanos Agustin y Agnolo de Siena, despues Juan Andrea de Pisa, mas tarde Orcagna, y por último, en Florencia, Donatello y Ghiberti.

« La pintura y la escultura, dice Vasari, esas dos hermanas nacidas el mismo dia y gobernadas por la misma alma, nunca han dado un paso la una sin la otra. » Era, pues, necesario que la pintura siguiese de cerca el impulso que habian impreso al arte entero Nicolás de Pisa y sus continuadores. Cimabüe nació en 1240, y Vasari, que ha tenido á bien abrir su *Historia* por el antiguo maestro florentino, dice que en su tiempo toda la raza de los artistas estaba apagada (*spento affatto tutto il numero degl'artifici*), y que Dios destinó á Cimabüe para volver á sacar á luz el arte de la pintura. Hay en estas palabras del Plutarco de los pintores, que quiere enaltecer tanto mas al primero de sus *Hombres ilustres*, una exageracion manifiesta y desmentida por todos los monumentos. Al venir al mundo Cimabüe, los pisanos ya tenian una escuela, formada por los artistas griegos que habian traído de Oriente, con el arquitecto Buschetto, cuando levantaron su catedral en 1063. Aun se ven en ese *duomo* muchas pinturas antiguas del siglo XII, y se sabe que en 1230, Giunta de Pisa hacia grandes trabajos en la iglesia de Asis, en donde el P. Angel, historiador de esta basílica de los franciscanos, escribia la inscripcion siguiente: *Juncta Pisanus, ruditer Græcis instructus, primus ex Italis artem apprehendit circa an. Sal. 1210.*

Las obras de Giunta, todavía duras, secas, despojadas de gracia y encanto, muestran sin embargo, al

decir de Lanzi, en el estudio del desnudo, en la expresión del dolor, en el arreglo de los ropajes, una notoria superioridad sobre sus contemporáneos los griegos. Ventura y Orsona, de Bolonia, pintaban al principio del siglo XIII, antes de Guido *antichissimo*; Guido de Siena hácia 1221; Buenaventura Berlinghieri, de Luca, hácia el 1235; el primer Bartolomeo, de Florencia, del cual se cree que es la *Anunciacion*, muy venerada que se halla en la iglesia *De' Servi*, hácia el 1236; por último, en la misma época, Margaritone, de Arezzo, que fué el primero que pintó sobre tela, como lo explica el mismo Vasari. « Extendia, dice, un lienzo sobre un tablero (*tavola*), le pegaba con cola fuerte compuesta con recortaduras de pergamino y la cubria enteramente de yeso antes de emplearle para pintar. » Así Margaritone reunia en uno solo los procedimientos de la pintura: tablero, tela y fresco. Por otra parte el cardenal Bottari, en quien Vasari apoya su opinion, dice sencillamente de Cimabüe « que fué el primero que se apartó de la manera griega, ó á lo menos que se alejó *mas que los otros* (..... *o che al meno si scosto più degli altri*). » De este conjunto de hechos y testimonios, acordes con la naturaleza de las cosas, podemos deducir que hubo un progreso en la tradicion, pero no una creacion nueva, y el mérito de Cimabüe, discípulo de los griegos y superior á sus maestros, tal como lo resume muy bien Bottari, es ya bastante grande sin que, para hacerle honor á expensas de la verdad, se le llame el *inventor* de la pintura.

El décimo cuarto siglo no estuvo menos agitado

que el precedente. Los papas, obligados á dejar á Roma y llevando la silla de la Iglesia á Aviñon; Juana I de Nápoles y sus cuatro maridos trastornando la Italia meridional; los güelfos y gibelinos batiéndose hasta en las calles de Venecia y Génova, repúblicas que parecian no deber tomar parte alguna en sus luchas; durante esta obstinada guerra del imperio y del papado, los pequeños Estados entregados á las discordias civiles, á efímeros tiranos y lo que es mas, atacándose y absorbiéndose los unos á los otros; Pisa obligada á someterse á Florencia y Padua á Venecia; por último, los emperadores forzados á vender á las ciudades franquicias, á los *condottieri* títulos y honores: hé aquí en compendio la historia de aquel extraño siglo, bullicioso, lleno de movimiento y pasion.

Sin embargo, todo caminaba á la par en el dominio de la inteligencia. Dante, Petrarca, Boccacio, fijando la lengua italiana y abandonando los idiomas muertos, abrian el camino á toda la literatura moderna. Los griegos sabios empezaban, huyendo de Constantinopla, á buscar un refugio en Italia: mientras el huesped de Boccacio, Leoncio de Pisa, explicaba, difundia la lengua de Homero y Platon, artistas griegos llevaban allí nuevos conocimientos prácticos á los que, segun el justo testimonio de d'Agincourt, «en todo tiempo habian existido en Italia.» Tal fué aquel Andrea Rico, de Candía, cuyas obras ofrecen aun un colorido tan fresco, vivo y brillante que ha debido suponerse que antes del descubrimiento de la pintura al óleo, empleó alguna mano de cera para fijar y hacer resaltar mas los colores á la

encáustica. El arte, al crecer, adquiría nueva dignidad : reducidos hasta allí á formar parte de los gremios, los pintores italianos ó griegos, reuniéndose á los arquitectos y á los escultores, acaban por darse *estatutos* y por formar un gremio especial bajo el nombre y la invocacion de San Lucas, á quien la leyenda llamaba el primer pintor cristiano.

Los estatutos de los pintores de Florencia son del año 1349; los de los pintores de Siena, del año 1355, y las otras escuelas siguieron este ejemplo; entonces, mientras que los señores, los príncipes de la Iglesia y los mismos soberanos, no desdeñaban ya tener relaciones personales con los artistas y muchas veces íntimas; los grandes poetas, como Dante, que dibujaba él mismo, Petrarca que hacia dibujar en sus manuscritos, divulgaban su nombradía con sus elogios : así vemos, antes del fin del siglo, una multitud de pintores estrecharse en torno de los eminentes maestros que Dante habia cantado en su *Divina Comedia*¹. Buffalmacco, los dos Orcagna, Tadeo Gaddi, Simoni Memmi, Stefano de Verona, Gerardo Starnina, Andrea de Lippo continúan y hacen adelantar el arte desde el punto en que lo dejó Giotto.

Por último, en el décimoquinto siglo se levanta el arte y corre á su perfeccion : vueltos los papas á Roma en el año 1378, continuaron sus trabajos de embellecimiento. Martino V, Sixto IV, Benedicto XI, Urbano VIII, y sobre todo el sabio Nicolás V, que tuvo la primera idea del nuevo San Pedro, encargaron á porfía trabajos de arquitectura, de estatuaria y de todos los géneros de pintura usuales, al fresco,

1. Cimabüe y Giotto.

en mosaico, en miniatura, y por último al óleo, cuando su invencion se generalizó.

Los emperadores no conservaron en Italia mas que un título nominal de dominacion, y la expedicion de Cárlos VIII á Nápoles, que duró mas de un año, fué solo un relámpago de reinado extranjero en medio de un siglo en que la Italia fué mas italiana y mas libre que en otro alguno.

Por lo demás, se veia crecer y fermentar, entre los diferentes Estados que la componian, una emulacion para el imperio de las bellas artes, que recordaba la época antigua en que el Peloponeso, el Atica, la Grecia Magna, las islas del Archipiélago, las ciudades del Asia Menor, se disputaban la preeminencia en la alta industria. En Milan, los Visconti, los Sforza, sobre todo Luis el Moro, cuya córte se llamaba *Reggia delle Muse*; en Ferrara la casa de Este; en Rávena, los Polentani; en Verona los Scala; en Bolonia, los Asinelli; en Venecia, los Dux; en Florencia, por último, la familia de los Médicis; mas tarde Juan el Gonfaloniero y Cosme I *padre de la patria*, hasta Lorenzo el Magnífico, *padre de las musas* y de Leon X: todos estos príncipes seculares, luchando con los papas, daban el espectáculo de aquella noble disputa. Tambien las ciencias venian al socorro del arte, y nuevos descubrimientos ayudaban la práctica. En los primeros años del siglo (desde 1410 hasta 1420), los hermanos Huberto y Juan van Eyk, de Brujas, inventaron la pintura al óleo, ó por lo menos la manera de usarla: el grabado sobre madera ó cobre se descubrió despues de la imprenta y vino á asegurar la inmortalidad y la *ubicuidad* á las artes

del dibujo, como la imprenta á las letras y á las ciencias. Los *groteschi* (es decir los fragmentos de pinturas antiguas hallados en las excavaciones de las *grutas*), copiados, imitados, difundidos por Squarione y por Filippo Lippi, venian en ayuda de las lecciones del buen gusto, del conocimiento de la verdadera belleza, que daban los restos de la estatuaria de los antiguos. Por último, la física y las matemáticas que conducian al descubrimiento de un nuevo mundo, y muy luego al de las grandes leyes del universo, prestaban á las artes un fraternal apoyo : positivamente con el socorro de la geometría fué como el ilustre arquitecto Brunelleschi, Pedro de la Francesca y Paulo Ucello crearon hasta cierto punto la ciencia pintoresca, la perspectiva.

El arte, pues, se completó. Desde entonces se cultivó con tanta pasión, se le admiró con entusiasmo tan sincero, que su uso se extendió á todas las cosas y llegó á ser necesario como el pan y el aire. La pintura no solo sirvió para decorar los templos, palacios y edificios públicos, sino que penetró tambien hasta en las casas de los particulares y de los artesanos, y hasta para los objetos domésticos : pintaban las habitaciones, los muebles y las arcas que encerraban los vestidos y las provisiones ; se pintaban los escudos para la guerra y los torneos, las sillas y los arneses de los caballos. En la Toscana y en los Estados Romanos, no se casaba ninguna jóven que no recibiese los regalos de boda en un *cassone* pintado por algun gran maestro¹, ó que no contuviese algun buen

1. Giotto, Tadeo Gaddi, Simon Memmi, no tenían á menos pintar aquellos *cassoni*.

cuadro, no solo entre sus joyas, sino como dote y anotado en su carta dotal. Esto así ; qué larga lista de pintores, ya magnífica, se desarrolla durante el curso del décimo quinto siglo ! Masolino de Panicale fué el que mejoró sensiblemente el claro-oscuro ; los dos Piselli, los dos Lippi, el *angélico* fray Giovanni, de Fiésolle, Bartolomé de la Gatta, Benozzo Gozzoli, fueron los que pintaron en dos años toda un ala del Campo Santo de Pisa, *opera terribilissima*, dice Vasari, *e da metter paura a una legione di pittori* ; Masaccio, eclipsando á todos sus antecesores ; Antonello de Mesina, que fué á buscar á Flandes el secreto de Juan de Brujas y lo comunicó á los italianos : Andrea del Cartagno, Andrea Verocchio, los dos Pallajuoli ; por último, Francesco Francia, los Bellini, Ghirlandajo y el Perugino : despues de estos y cuando llegamos ya á los últimos años del décimoquinto siglo, se encuentran á su vez Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Giorgione, Ticiano, Rafael, Corregio, fray Bartolomeo y Andrea del Sarto : fué el cenáculo de los grandes dioses. Extendiéndose al siglo décimo sexto, todos los ramos del arte alcanzaron en Italia su perfeccion posible ; y nosotros hemos traspasado con mucho los límites de nuestro asunto, que no abarca históricamente mas que las tradiciones por las cuales se halla ligada la pintura moderna con la antigua.

Mas no solo es en Italia donde se muestra esta cadena de la tradicion. Se encuentra en todas partes, lo mismo en el Norte que en el Mediodía : el arte del Renacimiento italiano, así como el de la edad media, no nacieron ni el uno ni el otro de un modo expon-

táneo bajo las bóvedas de las catedrales góticas; no es tampoco un árbol sin raíces, un niño sin antepasados, otra *proles sine matre creata*. Lo mismo que el arte italiano, debe su nacimiento al de los bizantinos, que conservaron, alterándolo, el arte antiguo de Roma y Atenas. No hay ninguna duda que desde los tiempos de los emperadores iconoclastas, en el siglo octavo, los artistas bizantinos se refugiaron en Alemania, así como otros en Italia, y que tanto los soberanos en sus palacios como los obispos en sus catedrales y los abates en sus monasterios, emplearon con gusto á aquellos extranjeros. Otros vinieron en el séquito de la princesa griega Teofania, que casó con Oton II en el siguiente siglo. Tampoco hay duda alguna de que los sucesores de Carlomagno, coronado en Roma emperador de Occidente, llevaron con frecuencia de sus Estados de Italia á los Estados de Alemania, artistas educados en las escuelas bizantinas de Venecia, de Florencia ó de Palermo; por ejemplo, Oton III tuvo de pintor y arquitecto á un italiano llamado Giovanni, que no pudo ser mas que uno de los discípulos de los bizantinos establecidos en Italia. Partiendo del siglo xi, época en que los venecianos y los normandos de la Sicilia llamaron á los mosaistas griegos para adornar sus basílicas orientales de San Marcos y de Monreale, todas las artes se hicieron en Alemania bizantinas, la arquitectura, la escultura y la pintura.

Por último, en tiempo de las cruzadas, las comunicaciones llegaron á ser mas activas y los modelos mas comunes. Los señores mesnaderos y los frailes que seguian sus banderas, llevaron por toda la

Europa pinturas bizantinas, para ellos objetos de puro lujo y de devocion, y sobre todo esas madonas griegas llamadas por largo tiempo *Virgenes de San Lucas*. Las comunicaciones desde entonces continuaron tambien hácia Alemania, ya por las provincias limítrofes del imperio griego y el comercio del Danubio, ya por Italia, en donde duraron mas allá del siglo XIII las querellas siempre renacientes del imperio y del papado.

El arte aleman, que se reveló en el siglo XIV, fué pues, así como el arte italiano, discípulo de los griegos del Bajo Imperio; pero muy en breve discípulo emancipado de sus maestros, como igualmente el arte italiano en la misma época. Habia salido ya del estilo hierático, del estilo de los símbolos, del dogma en fin, para entrar de lleno en la imitacion libre de la naturaleza, en la completa independencia del artista. Tambien llamaron bizantinas á las pinturas alemanas del décimo cuarto siglo; pero fué únicamente porque antes de la invencion de la pintura al óleo, estaban ejecutadas segun el procedimiento bizantino sobre fondo de oro y al temple, con encáusticos para conservar y avivar los colores: tocante á lo demás, se hallaban libres de las trabas del dogma y gozaban de toda la libertad que conquistaron en Italia, como lo veremos muy pronto en el gran Giotto y sus discípulos.

En Bohemia fué donde apareció la primera escuela alemana con Teodorico de Praga, Nicolás Wurmser, Tomás de Mutina y algunos otros, reunidos en cofradía en el año 1348, por el emperador Carlos IV, autor de la *Bula de Oro*; esta primitiva escuela de Bohe-

nia, no tuvo mas que una existencia efímera : dejó de existir casi al nacer ; pero á orillas del Rin, en Colonia, justamente entre Alemania y Flandes, se formó pronto otra escuela que, de un mismo tronco, echó las dos grandes ramas del arte del Norte. La mayor parte de los maestros que compusieron la de Colonia, en una época en que los artistas no eran mas que artesanos, han quedado ignorados : solo tres nombres se han salvado de este comun olvido ; el de Felipe Kalf, de quien no se cita obra alguna y que no representa ningun estilo, y los mucho mas célebres de meister Wilhelm (maestro Guillermo, hácia el 1380) y de meister Stephan (maestro Estéban, quizás Stephan Lotherner, hácia el 1410) : allí fué el punto de partida, al este, las escuelas alemanas, y al oeste, las escuelas flamenca-holandesa.

Pero ahora, despues de haber trazado la historia abreviada del arte en general, á través de los acontecimientos y de las revoluciones políticas, nos queda por trazar aun la historia particular de los diversos procedimientos materiales que forman la tradicion entre el arte antiguo y el moderno. Esta historia, escrita con la misma brevedad que la otra, pero que debe ofrecer mas interés y variedad, completará la demostracion que me he propuesto presentar.

Hay tres clases principales de pintura que han llegado hasta nosotros por la tradicion de los antiguos, y cuyo cultivo, interrumpido algunas veces, no ha sido nunca enteramente abandonado : el mosaíco, las miniaturas de los manuscritos y la pintura propiamente llamada al fresco, al temple y al óleo.

Pintura de mosaico. Tengo por seguro que el mosaico es el verdadero eslabon entre la pintura de las dos épocas; que este género ha sufrido menos alteracion é interrupcion; que llevado de Italia á Bizancio, fué practicado con mas éxito que cualquiera otro género de pintura, y que los griegos de Oriente á su vez abastecieron constantemente de modelos á los italianos, no solo en tiempos de su expulsion del Bósforo y de su vuelta á Oriente, sino tambien en las épocas intermedias.

El mosaico es muy antiguo, tanto como la pintura misma: fué cultivado por los griegos, quienes le enseñaron á los romanos. Estos extendieron de tal modo su uso que llegó á ser á la vez en sus habitaciones un objeto de arte y de uso doméstico: fué en un principio un simple pavimento llamado, segun la materia de que se componia y el dibujo, *opus tessellatum*, *opus sectile*, *opus vermiculatum*. Despues, en esta última especie, compuesta de pastas de vidrio delicadamente cortadas y pintadas, llegaron á imitar la pintura en sus diversas aplicaciones, hasta hacer copias de los cuadros y aun cuadros mismos. Los romanos, segun Plinio, adornaron de mosaicos los pisos, las bóvedas y los techos de sus casas, y César, por lo que cuenta Suetonio, llevaba mosaicos en sus campañas militares ¹. Eran el *opus tessellatum* y el *opus sectile*, lo que M. Quatremere llama *marqueterie de marbre*: algunos mosaicos de la antigüedad, encontrados en las escavaciones, y ocultas así en el seno de la tierra á las devastaciones del hombre y del tiempo,

1. In expeditionibus TESSELLATA et SECTILIA circumtulisse.

bastan para enseñarnos á qué punto llevaron los antiguos este ramo del arte. Tales son el mosaico de *Hércules* en la villa de Albani, el de *Perseo y Andrómeda* en el museo del Capitolio, el de las *Nueve Musas*, hallado en Santi Ponci, en España (la antigua Itálica, fundada por los Escipiones); por último, aquella que hemos descrito de la *Batalla de Issus*, en Pompeya.

Los artistas griegos del Bajo-Imperio hicieron del mosaico su principal estudio: en su tiempo y en sus manos llegó á ser la primera manera de pintar; trajeron como era natural el mal gusto de su época, que tomaba lo rico por lo bello y mezclaba en todo la platería: se hicieron mosaicos en Constantinopla pasando debajo de los pedacitos de vidrio hojas de oro y plata, esmaltes y pedrerías¹.

En cuanto al cultivo del mosaico en Italia, desde la destruccion del imperio romano, los monumentos de todas las edades prueban que no fué nunca abandonado y jamás interrumpido. En las primitivas iglesias de Roma y Rávena se encuentran aun mosaicos del cuarto y quinto siglo, entre otros, el de Santa María la Mayor, en Roma, que representan la *Clemencia de Isaias*, el *Sitio de Jericó*, y otros pasajes del Antiguo Testamento. Los mosaicos de San Pablo extramuros, de los cuales el principal es el *Triunfo de Jesus*, son del sexto siglo, así como los mosaicos de las iglesias de Torcello, en el Estado veneciano, y de Grado, en Iliria, á donde el patriarca de Aquilea transportó su residencia hácia el año 565. Hay que ir á los siglos VII y VIII á buscar el origen de muchas *Madonas*, *Santa Inés*, *Santa Eufemia*, una *Natividad*,

1. Aurea concisis surgit pictura metallis.

una *Transfiguracion*; por último, pertenece al noveno el famoso mosaico del *Triclinium* que hizo añadir san Leon en el palacio de Letran para la celebracion de las agapeas. Esta representa á Carlomagno, en medio de su córte, recibiendo un estandarte de manos de san Pedro : es el emperador consagrado por el papa y recibiendo de él como una investidura : hasta esta época es muy difícil discernir bien con claridad la parte de los artistas italianos y la de los griegos. No hay duda que en las obras del tiempo comprendido entre la invasion de los bárbaros y el siglo décimo, se encuentran muchas ejecutadas en Italia por italianos, pero tampoco es dudoso que hay gran número de ellas hechas por los griegos. Citaré un ejemplo entre mil, porque es sorprendente y no puede ser dudoso. Todos los extranjeros que van á admirar el sublime Moises de Miguel Angel en San Pedro ad Víncula, han podido ver en esta antigua iglesia, una exacta copia de una basilica ó sala de justicia de los romanos, curioso cuadro de mosaico. La tradicion, acorde con las indicaciones sacadas de la misma obra, la atribuye al siglo séptimo. Es á no dudarlo un *San Sebastian*, puesto que el nombre del bienaventurado está escrito á los lados con letras sobrepuestas : así es que está vestido lo mismo que las vírgenes bizantinas, con un traje largo que le ciñe el cuello y le cae hasta los piés, mientras que, por la leyenda de los occidentales, á san Sebastian se le presenta siempre como un hombre jóven y desnudo y acribillado de flechas. Sin duda los pintores han escogido este asunto para tener una ocasion propicia de pintar una figura aca-

démica: la de San Pedro ad Víncula, es á no dudar obra bizantina.

Despues del siglo x, despues de esa época sombría y tenebrosa de la edad media, la intervencion de los griegos en el arte italiano no es ya una conjetura, es un hecho histórico. En el siglo oncenno, bajo el gobierno del dux Selvo, fué cuando los venecianos llevaron mosaistas griegos encargados de decorar su San Márcos, cuya construccion se principi6 á fines del siglo anterior por el dux Orseolo. Sus obras principales fueron el *Bautismo de Cristo* y la célebre *Pala de oro*, que forma una especie de ábside encima del altar mayor y ofrece un bello ejemplo del arte *rico* de los bizantinos. Hecho en Constantinopla, aumentado en Venecia, es uno de esos mosaicos de que hemos hablado ya, compuestos de chapas de oro y plata bajo esmalte lúcido: este encierra tambien, encajonados en una porcion de adornos simétricos, diversos rasgos de las Escrituras y de la leyenda de san Márcos, mezclados con inscripciones griegas y latinas semi bárbaras. Se halla en la misma basílica, dentro y fuera, una porcion de mosaicos del mismo tiempo y de los mismos autores. Tal es en la gran pared de la derecha, la historia del Cristo en los Olivares, en la cual se ve á Jesús, mayor que los árboles y la montaña, representado en tres actitudes sucesivas para explicar mejor su movimiento, primero derecho, despues medio inclinado, y por último prosternado el rostro contra el suelo. Despues de la toma de Constantinopla por los cruzados (1204), los mosaistas griegos de Venecia fundaron en esta ciudad una gran corporacion y una gran escuela

que se extendió pronto á Florencia, en donde subsistió hasta despues de Giotto, y que abasteció de artistas á toda Italia.

Al siglo xi pertenecen tambien los dos grandes mosaicos de la antigua iglesia de San Ambrosio en Milan: el uno representa el Salvador sobre un trono de oro, teniendo á su lado á san Gervasio y san Protasio; el otro á san Ambrosio, que se duerme diciendo la misa y á quien viene á despertar un diácono: en la misma época (hácia 1066), Didier, abate del Monte Casino, cerca de Nápoles, llamó mosaistas griegos para ejecutar los adornos de ese célebre monasterio, conservado en parte hasta nosotros. Cuando, cien años despues, el normando Guillermo el Bueno (llamado así para distinguirle de su padre Guillermo el Malo) erigió en Sicilia su famosa iglesia de Monreale, llamó tambien, ó al menos empleó en las decoraciones interiores mosaistas griegos que pudo encontrar en Palermo, sin tener necesidad de hacerlos venir de Oriente. En efecto, cuando los normandos se apoderaron de la Sicilia en tiempo de Tancredo de Hauteville, á fines del siglo x, encontraron allí una multitud de griegos establecidos en aquella comarca, despues de la conquista que habia hecho Belisario bajo el imperio de Justiniano.

En cuanto á los arabescos mezclados, en las iglesias sículo-normandas, á las pinturas bizantinas, son evidentemente una imitacion de los árabes, que quedaron dueños de la Sicilia durante doscientos treinta años, hasta la conquista normanda, y que dejaron en aquel pais muchos monumentos.

Durante el mismo siglo xii y el siguiente, todos

los mosaicos ejecutados en Roma, fueron obra de los florentinos, discípulos de los griegos de Venecia; se pueden citar entre los mas notables de ese tiempo y de esos artistas, los de Santa María la Mayor y Santa María in Trastévere; ambas representan la *Exaltacion de la Virgen*. En los primeros años del décimo cuarto siglo, despues de Andrea Tafi y fray Mino de Turrita, el pintor de Siena Duccio, empezó á dar estimacion y boga á los pisos de mosaico: de ahí viene el que Vasari le llame el inventor de la *pintura de mármol*: la continuó su discípulo Domenico Beccafumi, que fué además pintor y fundidor. En la misma época, las decoraciones de la antigua fachada de Santa María la Mayor, fueron ejecutadas por el florentino Gaddo Gaddi, discípulo de Cimabüe, discípulo á su vez de los griegos, á quienes vió pintar en Santa María Novella. Por último, Giotto se hizo el restaurador de aquel género de pintura, componiendo el famoso mosaico de la *Pesca milagrosa*, llamada comunmente la *Barca de Giotto*, en donde se admira, además de la variedad de los colores y la armonía entre el claro-oscuro y la sombra, el movimiento, un sentimiento de vida y de accion desconocidos de los mosaistas griegos ¹. Despues de Giotto y de su discípulo Pedro Cavallini, el mosaico se alejó del tipo convencional de los bizantinos, que limitándose á plantar figuras en un fondo desprovisto de perspectiva, no hacian así mas que unas meras decoraciones de arquitectura: siguió paso á paso todos los progresos de la pintura. Se hicieron

1. Es lástima que las restauraciones modernas hayan alterado tanto en este mosaico los caractéres de su tiempo y de su autor.

muchas obras preciosas, hasta en pequeñas ciudades, como Siena y Orvieto, en el décimo quinto siglo, en tiempo de los papas Martin V, Nicolás V y Sixto IV, y á fines de ese siglo, los hermanos Francisco y Valerio Zuccati de Trevisa, empezaron en Venecia las magníficas decoraciones modernas de San Márcos: estas no son ya las imágenes tiesas, inmóviles y convencionales de los bizantinos; son la verdadera pintura con todas sus cualidades y defectos. Los Zuccati hicieron sus mosaicos de la misma manera que se hacian entonces las pinturas al fresco, por medio de cartones pintados é iluminados que les suministraban los mejores artistas. El mismo Ticiano, así como Giorgione, Tintoreto y Palma, no desdeñaron el darles algunos.

Despues de ellos, en la época que sigue, nos queda por citar á Giuliano y Benedetto, de Maiano, tío y sobrino, ambos arquitectos, los cuales pusieron en boga y llevaron el arte de la taracea al mas alto grado, pues siguió al mosaico; Alesso Baldovinotti, pintor mosaicista que enseñó su arte á Domenico Ghirlandajo, maestro de Miguel Angel; Muriani, autor de la capilla Gregoriana; los Cristófori, que se vanagloriaban de poder ejecutar con pedacitos de vidrio quince mil tintas diversas divididas cada una de ellas en cincuenta grados, desde el claro mas vivo, hasta el tono mas oscuro; por último, el Provenzal, que hizo entrar en el rostro del retrato de Paulo V un millon setecientos mil pedacitos de los cuales el mayor no llegaba á un grano de mijo. (*Anotaciones sobre Vasari*, por MM. Jeanron y Léclanché).

Debemos citar tambien las famosas copias de la *Transfiguracion*, copia de Rafael, del *San Gerónimo*, copia del Dominiquino, de *Santa Petronila*, del Guerchino, etc., obras del décimo sexto y décimo séptimo siglo, que hoy ocupan en San Pedro de Roma, los sitios que ocuparon los cuadros originales, transportados al museo del Vaticano. Los autores de estos mosaicos tan conocidos, llevaron la perfeccion de su arte hasta el punto de hacer con esmaltes reducidos á pedacitos largos y tenues de cualquier forma y cualquier color, todo lo que un pintor puede hacer con los colores de su paleta, hasta imitar admirablemente la transparencia del agua y los cielos, la suavidad de las barbas y cabellos del hombre, del pelo y pluma de los animales, los tejidos y colores de los trajes, y aun la expresion de las caras; por último, reproducian toda la delicadeza del dibujo y todo el encanto del colorido.

Si, en los tiempos venideros, y entre las calamidades de otra invasion de bárbaros, los lienzos originales llegasen á perecer, esos admirables mosaicos, tan sólidos como el edificio que los encierra, bastarian por sí solos á enseñar á las generaciones futuras lo que fué la pintura en la época mas grande del arte moderno, lo que fueron las obras maestras de las cuales son copia fiel y completa.

Pintura de miniatura en manuscritos. — Si es verdad que la pintura, quiero decir, la representacion de los seres y objetos, ha precedido á las lenguas escritas, y quizás á las habladas, se podria hacer remontar á un origen muy lejano el empleo de los

adornos pintados en los manuscritos, puesto que los primeros de estos no fueron, así como los geroglíficos, mas que una serie de objetos representados. No vayamos á perdernos tan lejos, y tomemos nuestra tarea solo desde la época en que se reemplazó el brillo y coordinacion de los colores á los adornos de simple contorno que primero trazaban, bien fuese con pinzon sobre tablillas enceradas, ó bien sobre el papyrus y el pergamino con el junco mojado en tinta.

Para encontrar despues de la escritura hierática y simbólica de los egipcios, el origen de esa mezcla de pintura y de manuscrito, hay que buscarla entre los antiguos griegos. Plinio dice á este propósito, que Parrhasio pintaba sobre pergaminos, *in membranis*. La *Historia natural* de Aristóteles, á la que Alejandro concedió tan liberal proteccion, sin duda ofrecia reunidos figuras y texto : debieron encontrarse libros de esta especie en la biblioteca de los Ptolomeos, en Alejandria, puesto que bajo el séptimo de aquellos príncipes (al que llaman Evergetes II), un pintor estaba agregado á aquella biblioteca.

Por último, los *volumina* escogidos, que Paulo Emilio y Sila hicieron les precediesen en triunfo, entre los despojos de la Grecia, no podian ser sino esos ricos manuscritos. En Roma, donde se imitó el ejemplo de los griegos, se encuentran monumentos positivos de la mezcla de la pintura y la escritura. Se hace mencion de ellos en los *Tristes* de Ovidio (eleg. I), así como en Plinio en el capítulo VII del libro XXXIII. Tambien se sabe que Farron unió retratos á las vidas de setecientos personajes ilustres

que escribió¹. Vitruvio añadió dibujos á las descripciones contenidas en su tratado de *Arquitectura*, dibujos que desgraciadamente no han llegado hasta nosotros. Séneca dice por último que gustaban ver los retratos de los autores con sus escritos, y Marcial parece hacer alusion á aquel uso cuando daba gracias á Stertino « que ha querido colocar mi retrato en su biblioteca » (*qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit*), (lib. IX, præf.).

Se sabe que por un privilegio especial, los rescriptos de los emperadores estaban hechos en hojas de color de púrpura con letras de oro ó plata : de ahí vino que los escribas recibiesen el nombre de *crisógrafos*; emplearon el mismo procedimiento para los libros santos y para algunas obras profanas, á las que la veneracion pública rodeaba de una especie de homenaje religioso : así es que la emperatriz Plautina dió á su jóven hijo Máximo, cuando supo leer el griego de corrido, un Homero escrito con letras de oro, como los decretos de los emperadores. Esta costumbre venia de muy antiguo. Mas adelante, despues de emplear sencillos embellecimientos, quiero decir, letras mayúsculas adornadas, las márgenes decoradas de dibujos y arabescos, en los cuales el texto se hallaba como rodeado de un marco, concluyendo por mezclar la pintura á los manuscritos, entonces hubo, como lo explica Montfaucon (*Palæog. græca*, lib. I, cap. VIII), una clase de copistas que llegaron á ser unos verdaderos artistas. Se

1. Plinio ha dicho de ese libro perdido : « *Immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut præsentibus esse ubique et claudere possint.* » (Lib. XXXV, cap. II.)

llamó en un principio γραμματεύς, despues γραφεύς ó bien καλλιγράφος. Comunmente trabajaban en el mismo manuscrito dos artistas, el escriba y el pintor, pues tal nombre puede dársele á este último, puesto que así se lo daba el mismo, testigo uno de los que cita Montfaucon, el cual firmaba *Georgius Staphinus pictor*.

Despues que se estableció la religion cristiana, sobre todo despues de su triunfo definitivo, bajo Constantino, ese arte de la miniatura sobre los manuscritos, parece se unió exclusivamente á las Escrituras, á las obras de los Santos Padres y á los libros de liturgia. Podemos seguirlos como lo hemos hecho con el mosaico, primero empezando en el Bajo-Imperio, despues en Italia.

La miniatura en los manuscritos llegó á ser la ocupacion frecuente de aquellos numerosos anacoretas, que pronto llenaron el pais cristiano del Oriente y que dieron al Occidente el ejemplo y los preceptos de la vida monástica. Se vió en el siglo quinto un emperador denominado el *Caligrafo*, por su aficion á los manuscritos adornados; era Teodosio el Joven, nieto del gran Teodosio. Despues se vió á Teodosio III, destronado en 717, cuando solo era simple sacerdote en Efeso, ocuparse en sus ratos perdidos en escribir con letras de oro los Evangelios, los cuales adornaba tambien con pinturas decorativas.

Durante el triunfo de los iconoclastas, hubo un momento en que la pintura en los manuscritos no se ejecutó mas que en secreto, y los emperadores herejes hicieron quemar una multitud de aquellos libros decorados, comprendidos en la persecucion

de las imágenes; pero después de la herejía, el gusto volvió más vivo aun y tomó todo el ardor de un sentimiento religioso, reprimido por largo tiempo. En el noveno siglo, Basilio el Macedonio y Leon el Sábio se dedicaron á reanimar su cultivo, á favorecer el progreso de la pintura en los manuscritos: en ese mismo siglo fué cuando el emperador Miguel envió al papa Benedicto III un magnífico Evangelio adornado de oro y piedras preciosas, así como de admirables miniaturas debidas al célebre pincel del monge Lázaro. En el siglo x, el Oriente hizo al Occidente un don mucho mayor aun: me refiero al famoso *Menologio* del emperador Basilio II, que vino mucho después á manos del duque de Milan, Ludovico Sforza, después á las del cardenal Pablo Sfondrati, el cual lo regaló á la biblioteca del Vaticano, de donde lo sacó Benedicto XIII para publicarlo en *facsimile*. Este *Menologio* era como un misal que contenía diversas oraciones para todos los días de los primeros seis meses del año, y además hasta cuatrocientas treinta composiciones que representaban una porción de figuras, animales, templos, casas, muebles, armas, instrumentos y adornos de arquitectura: la mayor parte de esos cuadros muy interesantes para la historia de la pintura, así como por el conocimiento de los usos y trajes de la época, están firmados por sus autores Pantaleo, Simeon, Miguel Blanchernita, Georgios, Menas, Simeon Blanchernita, Miguel Micros y Nestor.

La moda de las miniaturas en los libros duró en Oriente sin interrupción hasta los últimos emperadores, los Paleólogos; desde el *Menologio*, existen magní-

ficos manuscritos adornados de todas las épocas, inclusa de la que precedió á la toma de Constantinopla por los turcos. Hay uno del siglo xi, en la biblioteca del Vaticano, que encierra dibujos de operaciones quirúrgicas: este recuerda los manuscritos de los árabes, quienes no pudiendo adornarlos con verdaderas pinturas, y viéndose reducidos, como en las mezquitas, á los simples adornos, añadian algunas veces dibujos á los textos de sus tratados científicos: por ejemplo, en los manuscritos del libro de Al-Faraby, titulado *Elementos de música*, del cual el maronita Miguel Casiri tradujo muchos trozos en su *Biblioteca árabe-escurialensis*, hay á lo menos las figuras de treinta instrumentos diferentes.

Hemos visto en Italia á los primeros reyes ostrogodos fomentar la pintura de los manuscritos, y Casiodoro, el ministro de Teodorico, hacerse calígrafo en Calabria; en el siglo ix un abate del Monte-Casino, el francés Bertaire, difundió por el mediodía de Italia el gusto de la miniatura, mientras que en Florencia, desde entonces y en todos los tiempos, varios religiosos se hicieron célebres en el arte de adornar los manuscritos. Vasari cita algunos en su libro. Muchos verdaderos pintores y de los mas célebres, no desdeñaban ejercitar en esto sus pinceles. Cimabüe y Giotto se ocuparon en su juventud en el ornato de los manuscritos. Dante menciona poco despues á Oderisi, de Gubbio, y Franco, de Bolonia,

. Onor di quell' arte
C' alluminare è chiamata in Parisi,

los cuales debian tener entonces una gran nombra-
día, puesto que los hace expiar en el *Purgatorio*, el

orgullo que aquella les inspiraba. Fué Simon Memmi, de Siena, el que pintó las miniaturas del *Virgilio* del Petrarca, conservado en la biblioteca Ambrosiana de Milan; y en el décimo quinto siglo, época en que este arte de *iluminar* llegó á su perfeccion, habia en Nápoles el famoso Antonio Solario, denominado el *Zingaro* (el Gitano), y en Florencia Bartolomeo de la Gatta, que se ocupaban del mismo trabajo. Bajo la direccion de estos dos maestros, fué cuando Renato de Anjou, conde de Provenza, al mismo tiempo que disputaba el reino de Nápoles á los príncipes de Aragon, aprendió la pintura de los manuscritos; por último, fray Angélico, de Fiésola, dejó en Santa María del Fiore dos enormes volúmenes llenos de miniaturas pintadas de su mano, y puede decirse de él y aun delante de sus admirables cuadros y sus frescos monumentales, que es mucho mas que un miniaturista. Sucesivamente y hasta fines del siglo xv, muchos preciosos manuscritos adornados, fueron hechos por los Sforza, los Gonzaga, los príncipes sicilianos de la casa de Anjou, los del rey de Aragon, que era tambien rey de Nápoles, por los duques de Urbino, de Ferrara, de Módena, por Matías Corvino, rey de Hungría, Enrique V de Inglaterra, Renato de Provenza, por los Médicis y los papas. Distínguense, entre otros, las miniaturas de un cierto Attavante, de quien no quedan noticias, las de Libérale, de Verona, y sobre todo las de un célebre dálmata, D. Julio Clovio, enterrado con pompa en San Pedro *ad Vincula*.

Si se quieren tener sobre esto detalles mas extensos y detallados, se puede consultar la *Histoire de*

l'art par les monuments, de Seroux de Agincourt. Dá á conocer, por medio de descripciones y láminas, los mas célebres manuscritos de las diversas épocas que posee la biblioteca del Vaticano, la cual hoy dia reúne la biblioteca de los papas, las de los electores palatinos, la de los duques de Urbino y la de la reina Cristina de Suecia. Con esto se quedará convencido de que si bien estas pinturas en los manuscritos, no son de una importancia igual á las que componen los frescos y los cuadros, han estado por lo menos mejor conservadas, y que siendo, así como los mosaicos, monumentos de una época en que toda otra pintura habia desaparecido, son de una grande utilidad para marcar y probar la sucesion tradicional del arte.

Pintura al fresco, al temple y al óleo. Ignoramos cuáles fueron los procedimientos materiales de la pintura entre los antiguos; ninguno de sus cuadros propiamente dichos, ha llegado hasta nosotros, como tampoco hemos podido ver los tratados de Parrasio y de Apeles sobre la teoría de la pintura; y las descripciones escritas son muy incompletas ó de un sentido demasiado incierto para que podamos guiarnos por ellas á falta de monumentos destruidos. Plinio nos cuenta que habia dos escuelas, la *griega* y la *asiática*, y que la griega se dividió en *jónica*, *ática* y *siciónica*; tambien habla de un barniz negro muy fino que Apeles aplicaba sobre sus obras concluidas, y que al mismo tiempo que daba brillo á los colores, los preservaba del polvo y la humedad; por último, que se preguntaba sin poderse contestar, quién es el

inventor del encausto, de la pintura por la cera y el fuego: todo esto no nos hace adelantar gran cosa respecto á los procedimientos de los pintores de la antigüedad. Los mosaicos, aunque pueden ser copias de los cuadros, no nos enseñan nada de nuevo sobre esta materia; estamos pues reducidos á las pinturas de las paredes encontradas en las escavaciones, llamadas impropriamente frescos, y que lo mismo pueden diferenciarse de las pinturas en lienzo ó en tabla, como en nuestra época moderna difieren los frescos de los cuadros.

Los fragmentos de pintura egipcia conservados en los hipogeos de Tebas y de Samoun, los de pintura asiria que adornaban las tablas esculpidas de Nimroud y de Khorsabad, y por último, los fragmentos de pintura griega ó romana encontrados en las catacumbas, en las termas, en las ruinas de Herculano y de Pompeya, son justamente pinturas al temple, especie de *aguazos*, ejecutados sobre una capa con que estaban preparadas las paredes. Fácil es comprender en efecto que la pintura no hace amalgama con una capa de cal, yeso ó alabastro que la sostiene, como el verdadero fresco, y que puede quitarse, bien sea raspándola, ya lavándola, sin que por eso se altere la preparacion sobre la cuál el pincel la ha simplemente extendido. Es un experimento que he visto hacer y he hecho yo mismo en Pompeya; pero haya sido lo que quiera la pintura de los antiguos, lo que hay de cierto es, que hasta que se empleó la pintura al óleo y durante todo el tiempo intermedio, no se ha hecho mas uso que del fresco y del temple y alguna vez del encausto. La pintura

al fresco, empleada para la decoracion de los edificios y para que esté unida á estos como los mismos adornos de la arquitectura, es la que se hace sobre una sola mano de cal aun fresca, húmeda, de modo que los colores de que esta capa queda impregnada se seque á un mismo tiempo y hagan cuerpo con el revocado de la pared. Vasari llama esta manera de pintar « la mas *magistral* y mas bella, porque segun él, consiste en hacer en un solo dia lo que en los otros procedimientos se puede retocar cuantas veces se quiere. » ¿No es esto tomar como una ventaja la dificultad vencida? La pintura al temple (*a tempera*) se hace sobre un bastidor móvil, de tabla ó lienzo, que forma el cuadro, con colores desleidos en una preparacion pegajosa, como la goma ó la clara de huevo batida; la pintura al encausto (*a fuoco*) es sobre una capa de cera en que se cubre el lienzo ó la tabla. Dadas todas estas explicaciones, conste para evitar toda equivocacion, que hasta llegar á la pintura al óleo, lo que llamaré pintura ó cuadro, será simplemente una obra al temple ó algunas veces al encausto.

Habiendo sido destruidos todos los monumentos de la verdadera pintura antigua, no debemos por esto extrañar que una gran parte de los monumentos de la pintura en los tiempos intermedios hayan tenido el mismo fin, y que tengamos que recurrir á los mosaicos y miniaturas de los manuscritos, para marcar con claridad y justificar la marcha tradicional del arte. En caso de necesidad se probaria esto con solo las producciones de la pintura propiamente dicha, y de Agincourt tiene razon sobra-

da para añadir á una análoga reflexion: «..... La pintura en grande, al fresco ó al temple, nunca ha dejado de cultivarse en Italia, así como igualmente en Constantinopla..... » es lo que prueban sus propias indicaciones.

Ya hemos visto que despues de la victoria de la religion cristiana sobre el paganismo, la pintura llenó de imágenes las nuevas iglesias; entre Constantino y el siglo VIII, hubo un verdadero exceso en la moda de las pinturas; se cubrian las paredes de los templos y palacios, tanto fuera como dentro, y hasta las fachadas de las casas particulares. El San Marcos de Venecia puede aun hoy darnos una idea de la profusion bizantina; fué un exceso deplorable, en donde la heregía de los iconoclastas encontró una de sus causas y en algun modo su justificacion. El triunfo de la ortodoxia volvió á poner en auge á la pintura; aun mas, la hizo de moda. Todos los emperadores del noveno al duodécimo siglo continuaron haciendo pintar, no solo sus victorias, sino hasta sus cacerías, y Constantino Porfirogeneta, pintor de aficion, halló en este arte, despues de su caida del trono, un recurso contra la pobreza. Esta costumbre de la historia en accion, en cuadros, era imitada por los mismos cortesanos, los cuales decoraban sus casas con asuntos tomados de las proezas del príncipe. Se cita á un pariente de Manuel Comnena, el cual cayó en desgracia por no haberle adulado de esa manera, y el padre de Manuel, Juan Comnena, le decia en su hora postrera delante de los grandes reunidos allí (1143): «En el crítico estado en que se encuentra el imperio, no os hace falta un príncipe seden-

tario apegado á sus palacios *como los mosaicos y las pinturas que cubren sus paredes*, sino uno activo, emprendedor, etc. » En el siglo XIII, el emperador Miguel tuvo igualmente cuidado de hacer retratar los actos de un reinado bastante floreciente, y sobre todo el *triunfo*, á manera de los cónsules romanos, con que se recompensó á sí mismo en 1221. Los turcos, por desgracia, grandes destructores de las imágenes, segun la prescripcion del Coran, pronto dieron cuenta de ellas borrando de su Stamboul todas las decoraciones de Constantinopla, y no conocemos mas obras griegas del Bajo Imperio que los fragmentos recogidos en la Europa occidental.

Debemos reconocer que el mal producido por la heregía de los iconoclastas, se extendió mucho mas allá que la duracion de su reinado (de 726 á 867) en el sentido de que, desde entonces, por un espíritu exagerado de severidad religiosa, no se pintó ya mas en Oriente que figuras vestidas desde los piés á la cabeza y que el desnudo fué absolutamente prohibido. Esto era suprimir los estudios anatómicos y los modelos vivos : era suprimir el dibujo y hacer caer el arte...

Por lo que respecta á Italia, por el contrario, los iconoclastas le fueron útiles en cuanto á que, desde su origen, y sobre todo durante el triunfo de la heregía, una multitud de artistas griegos, privados de todo recurso por la persecucion de las imágenes, emigraron á Italia, sobre todo en la parte que llamaban antiguamente la Gran Grecia : allí fueron acogidos con mucha solicitud, ya por los compatriotas que tenian en Sicilia y en el reino de Nápoles desde

las campañas de Belisario y de Narsés, ya en los monasterios, tales como el Monte Casino, en donde el célebre abate Didier les ofreció un asilo, ya por último, en las diversas ciudades, en donde fundaron escuelas de mosaico y pintura. Por otra parte los establecimientos marítimos de los venecianos, pisanos y genoveses, en las islas del archipiélago griego y en las orillas del Bósforo, entretuvieron continuas relaciones entre la Italia y la Grecia. Los objetos de arte, sobre todo los cuadros, llegaron á ser uno de los ramos de su comercio: despues, en la época de las cruzadas, los señores de bandera y los monges que condujeron á Tierra Santa, trajeron esas pinturas griegas, recuerdos de las conquistas, objetos de lujo y devocion. Entonces fué cuando se vió esparcirse por Europa esas imágenes de Cristo llamadas caprichosamente *achéiropoïetas*, porque pasaban por no haberlas hecho la mano del hombre, y esas vírgenes bizantinas, que llaman *Virgenes de san Lucas*, negras ó morenas la mayor parte, á causa del dicho de Salomon, *nigra sum sed formosa* (soy negra, pero hermosa), imágenes que los generales griegos llevaban á la cabeza de los ejércitos imperiales contra los musulmanes, para que la vírgen María fuese su *conductora*.

De esas fundaciones de escuelas griegas en Italia nació una escuela mixta ó de imitacion mútua, en la cual se mezclaron los dos estilos, que reemplazó á la escuela italiana primitiva, la cual á su vez fué reemplazada por la escuela del Renacimiento, vuelta á ser italiana pura. Hubo pues, en la historia general del arte, tres principales épocas intermedias,

desde los antiguos hasta los modernos : la una griega en Grecia é italiana en Italia ; la segunda greco-italiana, tiempo de la pintura mixta ; la tercera toda italiana. Se han conservado en diversos paises curiosas muestras de la pintura puramente griega ; en Italia, por ejemplo, algunas *madonas* con el Bambino, de Andrea Rico, de Candía, que floreció en el siglo XI, y una gran composicion que representa las *Exequias de san Ephren*, ó dicho segun la expresion bizantina, el *Sueño de san Ephren*. Este cuadro, al temple y sobre tabla, fué pintado en Constantinopla, hácia la misma época, por Manuel Transfurnari, llevado á Italia por Francisco Squarcione, aquel antiguo maestro que fundó en Pádua la escuela de donde salió Andrea Mantegna ; está en el *Museum christianum* de la biblioteca del Vaticano, y pasa por una de las mejores muestras de la pintura puramente griega ; sus colores, animados sin duda por alguna mano *a fuoco*, son tan vivos y tan brillantes que muchos lo han creído al óleo : error manifiesto. Las pinturas griegas posteriores, hasta el siglo XIII, muestran una decadencia muy sensible hasta en la forma : no se encuentran mas que *tripticos*, cuadros cortados en tres partes, una principal en el medio, las otras dos, accesorias, replegándose sobre la primera. Esta forma no solo se ha conservado en boga entre los rusos que han abrazado el cisma griego, sino tambien en los paises católicos, y sobre todo en Flandes.

En Italia, desde que se llega al siglo XIII, en donde monumentos auténticos permiten escribir con exactitud la historia del arte, se ve la imitacion servil practicada por los artistas italianos ; ella se impone,

lo mismo en los adornos de los manuscritos y bordados de las vestiduras de iglesia, que en los mosaicos y la pintura. Se muestra en el orden de las composiciones, en las actitudes de las figuras, en el dibujo de cada objeto, y por último, en el color y manera de emplearlo. Los italianos, que no sabian aun el modo de unir los tonos, de componer las tintas, que no tenian ninguna idea del claro oscuro, se contentaban con dar pinceladas, siguiendo el procedimiento que llaman *trattegiare*, que consiste en poner simplemente líneas, las unas al lado de las otras.

Los tres jefes, ó si se quiere, los tres primeros artistas bien conocidos en las tres escuelas mas antiguas, — Giunta, de Pisa; Guido, de Siena, y Cimabüe, de Florencia — eran meros imitadores de los griegos. Ya hemos hecho mencion de los frescos pintados en la iglesia de *Asis* por el pisano Giunta, en 1210. Tomemos uno de ellos, el mas importante, la *Crucifixion*, para demostrar que no fueron mas que imitadores: es una vasta composicion, hermosa y noblemente ordenada, pero en donde las figuras están simétricamente dispuestas, graves é inmóviles como en las composiciones griegas, siempre sometidas á las fórmulas hieráticas: el colorido muy inferior al de los modelos, no se compone mas que de tonos amarillentos y rojizos, que destacándose sobre un fondo oscuro, deben indicar las carnes y los paños. Por otra parte mil circunstancias de los detalles revelan el origen griego de esta pintura; así es que el Cristo está sujeto en la cruz por cuatro clavos, y sus piés están apoyados en una tablilla que sirve de sosten, segun el uso constante de los griegos: así los

ángeles están vestidos con unas largas dalmáticas y sus cuerpos rematan en vestiduras vacías, debajo de las cuales nada indica que hay piernas y piés; acaban *in aria*, como dice Vasari; otro carácter enteramente bizantino.

Después de Giunta, de Pisa, vino Guido, de Siena: este mejora la pintura imitada de los griegos, pero siempre continuando la imitación: basta para esto citar su gran cuadro de la iglesia de Santo Domingo, en Siena, que lleva la fecha de 1221. En la Virgen, el Niño y el coro de ángeles agrupados sobre un fondo de oro, es imposible no reconocer el estilo, las formas y todos los hábitos de los pintores de Bizancio.

Después de Giunta y Guido vino Cimabüe, de Florencia, otro imitador de los griegos, mas inteligente y mas hábil que sus antepasados, sin duda alguna, pero que no por eso se separa de las lecciones de sus maestros, que no tiene ni la independencia ni la originalidad; examínese su famosa *Madona*, religiosamente conservada en Santa María Novella, de Florencia; ese cuadro que Cárlos I de Anjou fué á visitar en el estudio del pintor; aquel cuadro en cuyo honor se celebró una fiesta pública, como si se hubiese saludado en él el renacimiento del arte: examínense tambien los frescos de Cimabuë en la iglesia de San Francisco, en Asís, ó la *Virgen de los Angeles*, que tenemos en el museo del Louvre, y nos convenceremos de que, superior á Guido, de Siena, y mas aun á Giunta, de Pisa, Cimabüe, á pesar de todo, no es el primero de los pintores italianos, como lo pretende Vasari, sino, siguiendo la opinion de Agincourt y de Laüzi, el último de los pintores griegos.

A Giotto (Angiolo, Angiolotto, Giotto), hijo de Bondone, nacido en la aldea de Vespignano en 1276; á aquel pastorcillo á quien encontró Cimabue dibujando sus ovejas en la arena con una piedra puntiaguda, y á quien tomó por caridad como discípulo; á Giotto es á quien se debe en realidad el honor de haber fundado la escuela italiana moderna; aun mas, el haber sido en todas las artes el verdadero promovedor del Renacimiento. Pintor, escultor, arquitecto, ingeniero, mosaista y miniaturista, abarcando por último todas las artes conocidas en su tiempo, Giotto fué el comun y general modelo de toda Italia, que recorrió sucesivamente, desde Avignon, en donde siguió al papa Clemente V, hasta Nápoles, donde trabajó mucho tiempo para el rey Roberto de Anjou, llamado el Sabio. En Luca hizo el plano de la fortaleza inexpugnable de la Giusta; en Florencia elevó el Campanile; en Roma compuso el célebre mosaico llamado *Navicella di San Pietro*; pero la pintura sobre todo le debe los mas señalados servicios: llamado de Padua á Roma por el papa Bonifacio VIII, Giotto, á quien inspiraba una especie de revelacion divina (*perdono di Dio*, como dice Vasari), Giotto se emancipó completamente de la imitacion de los griegos y no se sometió mas que á la de la naturaleza. Sin ser menos digno, el arreglo de sus composiciones fué mas variado, mas animado, mas apropiado al asunto; su dibujo se hizo sencillo y natural, sin formas de convencion, sin tipos fijados de antemano y siempre inexorablemente reproducidos; su colorido tambien hizo progresos, ofreció á la vez tintas mas verdaderas, mas variadas, más profundas: resucitó el arte

olvidado ya de hacer retratos ; fué el primero que se atrevió á emplear los escorzos y la perspectiva ; llevó los ropajes á una perfeccion á la que ninguno pudo llegar ; por último, « renovando el arte, añade Vasari, porque puso mas *bondad* en los rostros, » halló la *expresion*, gran motivo de asombro para sus contemporáneos, que pudieron decir como Plinio del griego Arístides : « pintó el alma y expresó los sentimientos humanos ¹. » Esta pintura, que los hombres de su tiempo llamaban *milagrosa*, era realmente la verdadera pintura, el arte libre ya de la servidumbre del dogma. Hasta los procedimientos materiales mejoró Giotto, tales como la preparacion de los colores ó la de los tableros y los lienzos que encolaban encima para reunir muchas tablas, si el asunto era vasto y el cuadro de grandes dimensiones. A la vista de las principales obras de Giotto, esparcidas por toda Italia, por ejemplo, de la série histórica de cuadros llamada la *Vida y la muerte de san Francisco de Asis*, ó de la otra série que forma la *Vida de Maria* y la *Vida de Jesus* que Padua ha conservado en su antigua capilla de *la Arena*, — se ve la gran distancia que le separa de sus inmediatos antepasados, se halla en él el extremo-límite del arte italiano saliendo del arte griego ; se comprenden é involuntariamente se repiten los grandes elogios con que fué colmado por el Dante, Petrarca, Pio II, y por último, por Policiano, que le hace decir :

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.

(Yo soy el que ha hecho renacer la pintura muerta.)

Los progresos del arte á favor de la independen-

1. Animum pinxit, et sensus hominis expressit.

GIOTTO.



GIOTTO

FAQUÉL R. CAL.

Jesus despojado de sus vestiduras.

cia no cesan de aumentar bajo los numerosos discípulos que dejó Giotto: Tadeo Gaddi, su discípulo predilecto, Stefano, de Florencia, que se aproximó mas á la verdad, á lo real, de donde le vino el nombre singular, pero significativo de *Mono de la naturaleza*; Simon Memmi, de Siena, cantado por Petrarca, por el cual hizo el retrato de *Madona Lanza*; Pedro Laurati, Ugolino, Puccio, Capanna, Pietro Cavallini, Buonamico Buffalmacco, etc. El progreso fué aun mas sensible, y la separacion con los bizantinos mas completa, cuando Andrea Orcagna pintó su gran fresco del *Infierno* en Santa María Novella, de Florencia, y en el Campo Santo de Pisa, su célebre y extraño *Juicio final*, en donde se hallan reunidas las ideas y descripciones del Dante. El movimiento italiano se propagó y aumentó con los frescos de Gherardo Starina, con las obras de los diferentes maestros que todas las ciudades de Italia produjeron entonces, como santa emulacion favorable al desarrollo del arte regenerado. Eran á la vez Franco y Vitale, de Bolonia; Giovanni, de Pisa; Coll'Antonio del Fiore, de Nápoles; Tommaso y Bernabeo, de Módena; Lorenzo, de Viterbo; Carlos Crivelli, Marcos Basaiti y los dos Vivarini, de Venecia; Squarcione, de Padua; Mefozzo, de Forli, el que fué llamado inventor del escorzo; el gran frai Giovanni, de Fiésolo, á quien la voz pública llamó *fra Angélico*; Pablo Ucello, de Florencia, creador de la perspectiva; Pietro della Francesca, que mejoró esta ciencia por la aplicacion de la geometría, etc. Llegamos así á Masaccio á fines del siglo xv ó *siglo de oro*.

Hasta ahora no hemos hablado mas que de la pin-

tura al fresco ó al temple; tocamos ya el último término de la tradicion y el verdadero arte moderno, la pintura al óleo.

Absolutamente se ignora si fué conocida de los antiguos. Nada autoriza á creer que la practicaran y que el empleo del aceite en la preparacion de los colores, abandonado durante el periodo mas deplorable de la edad media, y desde entonces olvidado por la ruptura de la tradicion, como el fuego griego y la pintura en el vidrio, deba incluirse en los descubrimientos del Renacimiento. Ateniéndonos á la opinion mas acreditada, parece que los hermanos Huberto y Juan Van Eyk, de Brujas, fueron quienes en los primeros años del décimo quinto siglo, encontraron el secreto de la pintura al óleo, y ninguno les disputa formalmente ese mérito: los mismos italianos, entre ellos Vasari y Lanzi, confiesan que los pintores de su país recibieron la comunicacion de aquel procedimiento, del flamenco Juan de Brujas; sin que esto quiera decir que fuese un inventor tan completo que nadie le haya precedido ni preparado, con tentativas anteriores, el descubrimiento que debe honrar justamente su nombre. Ya he probado en otra parte ¹, apoyándome en textos y testimonios autorizados, entre otros los tratados especiales del monge pintor Heraclio en el siglo x, del fraile aleman Roger, que asimismo se denominaba Theophilos, en el xii, y del italiano Cennino de Andrea Cennini, en el xiii, que á los hermanos Van Eyk permanece mas bien

1. Véase en la Introduccion de los *Museos de Italia* (pág. 61 y siguientes de la 3ª edicion, libreria de Hachette y Comp.) una disertacion sobre este interesante asunto.

el mérito de la buena aplicacion del procedimiento, que el de la invencion propia.

Lanzi me parece haber explicado perfectamente cuál fué en realidad la invencion del ilustre pintor flamenco. No cabe ninguna duda de que mucho antes que él, se conoció el empleo del aceite en la pintura; pero la manera de emplearlo era imperfecta, de uso muy lento y muy difícil. Segun el método antiguo, no se podia poner á la vez mas que un solo color sobre el lienzo ó la tabla, y para añadir un segundo color, era preciso que el primero se secase al sol, lo que fué, segun dice el mismo Theophilos, « demasiado largo y fastidioso para las figuras¹. » Así se comprende por qué el temple y el encausto fueron preferidos. Juan de Brujas, que hizo en un principio como los demás, habiendo un dia, dice la leyenda, puesto á secar al sol uno de sus cuadros con un calor excesivo, la tabla se abrió. Este accidente le condujo á buscar con la ayuda de su hermano mayor, algun medio de hacer secar los colores por sí solos y sin recurrir á medios artificiales. Volvió á emplear el aceite de linaza, lo estudió, perfeccionó y llegó á componer el barniz, que, siguiendo la expression de Vasari, « una vez seco, no teme el agua, aviva los colores, les da mas brillo y los une admirablemente. »

Segun la fecha de las antiguas obras de Juan Van Eyk, conservadas en Brujas, Gante y Amberes, se puede conjeturar que verificó y completó su descubrimiento entre 1410 y 1420. Mas en este tiempo

1. Quod in imaginibus diuturnum et tædosium nimis est.

las relaciones eran difíciles, sobre todo entre los Estados del Norte y los del Mediodía. Fué solo hácia el año 1442, cuando el rey de Nápoles, Alfonso V, recibió un cuadro de Juan de Brujas, perdido después, pero que se cree que fuese una *Adoracion de los reyes Magos*. Se sabe que otro cuadro de Van Eyk llegó á manos del duque de Urbino, Federico II, y otro — un *San Gerónimo* — á las de Lorenzo de Médicis. Su vista causó admiracion general. Un cierto Antonello, de Messina, habiendo visto el cuadro de Nápoles, partió para Flandes con el propósito de descubrir el secreto de aquellos nuevos procedimientos. Así fué en efecto, y en cambio de un gran número de dibujos italianos, obtuvo el conocimiento, no del mismo Van Eyk, como se creyó mucho tiempo, pues ahora se sabe que murió en 1441, sino sin duda de uno de sus discípulos, por ejemplo de Rogier Van der Weyden, á quien llaman Rogier, de Brujas, y cuyo nombre ha podido prestarse á un equívoco. De regreso á Italia y ya con celebridad, Antonello, de Messina, comunicó su secreto á su amigo íntimo Domenico de Venecia, el cual después de algunos trabajos hechos en su país, en Loreto y Perugia, fué á fijarse en Florencia hácia el año 1460. Sin ser un grande artista, Domenico hallaba en su secreto el medio de una superioridad incontestable: excitó el asombro del público y la envidia de sus rivales. De estos el mas temible fué Andrea del Castagno, á quien llamaban *Andrea degl'Impiccati* desde que habia pintado, colgados por los piés, á los Pazzi y sus cómplices, asesinos de Juliano de Médicis por orden del papa Sixto IV. Fué hombre de gran talento, pero de un

alma baja y feroz. Con las seducciones de una fingida amistad, obtuvo que Domenico le confiase su secreto; en seguida, para poseerle él solo, asesinó al desgraciado veneciano. Este crimen atroz que causó la persecucion de muchos inocentes, quedó impune. Andrea del Castagno no lo reveló hasta sus últimos momentos; pero como expiacion del modo infame que empleó para apoderarse del secreto de Domenico, no hizo misterio de ese secreto y lo divulgó en sus comunicaciones, al propio tiempo que lo acreditaba en sus obras ¹. Directamente por él se supieron los procedimientos de la pintura al óleo Pollajuolo, Ghirlandajo, el Perugino y sin duda alguna Andrea Verocchio: estos la transmitieron á sus ilustres discípulos, Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael de Urbino, que señalan mucho mas que el punto extrémo de la tradicion en el arte, puesto que marcan el punto extremo de la perfeccion.

Aquí, pues, debe terminar la demostracion que prometí y que creo completa: un lazo tradicional liga la pintura de los modernos con la pintura de los antiguos; pero preveo una objeccion justa. Me dirán: « Hablando de Giotto, hace poco, anunciásteis que halló la *expresion*, gran tema de admiracion para sus contemporáneos, y habeis añadido: era la verdadera pintura. Era necesario probarla tradicion no solo en

1. Tal es la historia referida con todos sus detalles por Vasari, que vivió un siglo despues en la misma ciudad. Sin embargo, no debe ser sino una leyenda fabulosa. Al probar en una reciente disertacion que Andrea del Castagno murió en 1457, y Domenico de Venise solamente en 1461, M. Gaetano Milanesi ha demostrado la inocencia de Andrea, cuya memoria fué durante mucho tiempo acusada de un horrible asesinato.

los procedimientos materiales del arte de pintar, en su cultura ó sencillamente en su existencia, sino aun en esa parte superior que llamais la *expresion*: ¿ha continuado tradicionalmente desde los antiguos griegos hasta nosotros? »

A esta pregunta respondo sin vacilar con la negativa. No, la cualidad mas grande de la pintura no se ha trasmitido de los artistas griegos á los del Renacimiento: muerta con los primeros, desapareció durante toda la época intermedia para *renacer* verdaderamente con los segundos; pero añado que esta cualidad puramente individual, propia del artista, no puede trasmitirse, y se sustrae de la tradicion, que no puede ejercerse en las artes, mas que en los procedimientos materiales y en algunas partes del estilo por donde se distinguen las escuelas. Esto es precisamente lo que forma la diferencia radical entre las ciencias y las artes. Las ciencias se trasmiten por entero, y el mas ínfimo matemático reúne sin trabajo todo el saber ¡amontonado desde Euclides hasta La Place. Las artes no se comunican mas allá de las cualidades personales, y Rafael no pudo dar á sus discípulos mas que el conocimiento de su método.

Este asunto merece un detenido exámen.

La emancipacion del arte, despues de una larga sumision al dogma, que es la segunda creacion, el Renacimiento no era cosa nueva en el mundo: ya los antiguos griegos, discípulos del antiguo Egipto y de la antigua Asiria, habian tratado á sus maestros justamente como los italianos, desde Giotto á Rafael, trataron á los bizantinos. Cuando en medio del choque de las razas de Europa contra las razas del

Asia, el espíritu de exámen y la razon se hicieron dueños de ella, oponiéndose á la teocracia oriental, crearon á la vez la constitucion libre de la ciudad y la filosofía aun mas libre; cuando á la inmovilidad secular sucedió la perpétua agitacion de los hechos y de las ideas, el arte siguió esa marcha, abrióse camino y conquistó tambien su independenciam.

Oigamos á Ernesto Renan : « Allí está, dice, el encanto del mundo homérico; es el despertar de la vida profana, la libertad que se dilata en pleno sol, la humanidad saliendo de los hipogeos.... La misma revolucion se opera en el arte; el arte hierático, limitado en sus tipos, sacrificando la forma al sentido, lo bello á lo místico, hace sitio á un arte.... cuyo objeto es excitar el sentimiento de lo bello, no de la santidad. La India no cree poder hacer cosa mejor para enaltecer sus dioses, que amontonar signos sobre signos y símbolos sobre símbolos; la Grecia, mejor inspirada, los construye á imágen suya, como Elena, para honrar la Minerva de Lindos, la ofreció una copa de ámbar amarillo hecha sobre la medida de su pecho. » (*Las religiones de la antigüedad.*)

Primero se vió á Dédalo y á sus discípulos animar poco á poco por la accion de los miembros, las figuras sin vida de los geroglíficos de Egipto, hasta entonces meros símbolos, sencillos caractéres de la sagrada escritura. Las escuelas de Egina, de Sicione, de Corinto, de Atenas, continuaron esa obra de vida y libertad, acercándose cada dia mas y mas desde el símbolo hácia el ideal positivo; por último, el gran templo de Olimpia, en el centro de la Grecia, vió elevarse en su santuario, en vez del Anubis, con ca-

beza de perro, ó del Osiris con cabeza de alcon, el Júpiter Olímpico de Fidias, aquella estatua que parecia, segun Quintiliano, « haber añadido algo á la religion pública, » y cuyo rostro augusto, en donde resplandecia la bondad no menos que el poder, ofrecia el modelo acabado de la verdadera *hermosura*, de esa belleza tan admirablemente definida por san Augustin : *Splendor boni*.

Tampoco en la pintura se puede dudar que los antiguos conocieron la *expresion*. Cuando sus estatuarios hicieron la *Niobé y su familia*, el grupo del *Laoconte* y tantas obras maestras en donde el mármol sufre, llora, espira, ¿cómo habrían podido conceder el mas pequeño mérito á pintores que no hubiesen conseguido sobre el lienzo, con todos los recursos del color y planos diversos, la misma verdad y la misma fuerza de expresion? Lo repetimos, los monumentos de una de esas dos artes prueban la superioridad de la otra. Desde luego los frescos, los dibujos, los mosaicos conservados con las estatuas, están allí para atestiguar que en ese punto capital, la pintura no se deja sobrepajar por la estatuaria. Por ejemplo, cuando se ve en el mosaico de Pompeya (*la Batalla de Iso*), el movimiento de todas sus figuras, el espanto de Darío, la precipitacion de su auriga, la pena resignada del señor herido delante de su príncipe, dícese uno á sí mismo, sin dudarlo un instante, que la *Penélope* de Zeusis tenia la belleza modesta de una prudente matrona, mientras que *Elena* ejercia con orgullo el imperio de sus encantos, y que la *Calumnia* de Apeles, obra maestra tan decantada, debió su fama á que oseia las cua-

lidades de expresion tan forzosamente necesarias á una pintura alegórica.

¿Por qué esas cualidades desaparecieron en la decadencia para no volver hasta la nueva creacion del arte? ¿por qué no están en la tradicion? En mi concepto, hay para esto dos razones principales. En primer lugar, si se conviene por una parte en que la expresion es la cualidad superior de la pintura, y por otra en que ya habia decadencia, debemos convenir en que ambas cosas son incompatibles; que la una excluye á la otra; que llegada la decadencia debió alcanzar tambien á la cualidad superior y perecer antes que las demás. Busquemos una analogía: entre Virgilio y Racine, se encontrará fácilmente la tradicion de una poesía siempre subsistente, aun pasando de las lenguas muertas á las vivas, mas no la trasmision no interrumpida de las cualidades que les hacen asemejarse el uno al otro. La decadencia poética que los separa es la que precisamente ha destruido sus cualidades, sin destruir por eso el cultivo de la poesía. Hé ahí, pues, lo que ha pasado con Apeles el griego y Rafael el italiano.

La otra razon es menos general: consiste en las circunstancias particulares en las cuales se produjo y continuó la decadencia: no quiero hablar ni del abandono total del *desnudo*, despues de la heregia de los iconoclastas, ni de la pesada armadura del guerrero, ni del pesado traje de las mujeres, lo que quitaba toda gracia á las formas, ó mas bien toda forma al cuerpo: prácticas bien funestas al arte. Quiero indicar una razon mas importante y desastrosa aun en sus efectos, pues es una razon moral.

Con el triunfo de la religion cristiana, sobre todo en el Bajo-Imperio, pais de estrecha supersticion, casi de *fetiquismo*, la pintura llegó á ser toda simbólica, como los ídolos de la India y los geroglíficos del Egipto. Cada objeto tenia una forma convencional, cada personaje un ser inmutable, un verdadero tipo que nadie debia variar, que se debia respetar como un artículo de fé. El pintor, de esta suerte, no era mas que el copiante del pensamiento admitido ya, mandado, consagrado por las creencias comunes, mas no el dueño de su propio pensamiento. Encadenado en el dogma, trabajaba como en un molde, molde comun á los antepasados y á sus sucesores, que recibió de los unos y trasmitió á los otros. Si en sus composiciones no ponia ni vida ni alma, era porque su misma vida no se esparcia, su alma quedaba muda, extraña á un trabajo puramente manual, á un simple calco, y ni tenia nada que hacer, ni podia revelarse á sí misma: si el artista no tenia originalidad, era porque estaba sin independenciancia y sin pasion; pintaba como el loco habla, repitiendo las palabras aprendidas, sin darles las inflexiones de voz que animan el lenguaje, los acentos que salen del alma, en una palabra la *expresion*. Oid de qué modo se explicaban sobre este punto los Padres del segundo concilio de Nicea (en 787), el mismo que lanzó el primer anatema sobre la heregía de los iconoclastas: « ¿Cómo se podrá acusar á los pintores de error? El artista no inventa nada; se le dirige por las antiguas tradiciones; su mano no hace mas que ejecutar. Es notorio que la invencion y composicion de los cuadros pertenece á los Padres que

los consagran, y hablando con mas propiedad, ellos son los que los hacen. » (Traduccion de Emerico David.) ¿Puede verse caracterizada mejor la esclavitud del arte bajo el dogma? ¿no es en cierto modo absolver á Mahoma que hácia la misma época proscribia, como lo hizo antes Moisés, la pintura y la estatuaria? Viendo sus vecinos los griegos de Bizancio adorar, no solo el Cristo y la Vírgen, sino tal imagen de Cristo y de la Vírgen, proscribian menos el arte que la supersticion y la idolatría.

Durante el gran movimiento del siglo XIII al XV, en aquel inmenso trabajo del entendimiento humano que se llama Renacimiento; cuando la ciencia de los antiguos resucitaba, primero por los árabes, luego por los griegos arrojados del Bósforo, hace nacer el espíritu de discusion y pone en tela de juicio, sobre todos los puntos, la ciencia católica; cuando se empieza á comprender las palabras de libre exámen, de libertad civil y de dignidad humana; entonces es cuando vuelven, por fin, la independendia y la personalidad del artista. Lo que Nicolás de Pisa hizo el primero en la estatuaria, Giotto lo hizo en la pintura. Ciudadano de una república, nacido en la pobreza y debiendo todo á su genio, Giotto podia ir mas allá de donde le llevaron las lecciones de Cimabüe. *Per dono di Dio*, como dice Vasari, abandonó la imitacion de los bizantinos para tomar decididamente sus modelos de la naturaleza. Dejó el símbolo, el dogma, la comun creencia por la creacion personal de su pensamiento y de su alma. Con él, el arte hizo la primera irrupcion victoriosa fuera de la fé; con sus sucesores fué agrandando su dominio sin

cesar, y desde Rafael, aun en los asuntos religiosos, llegó á ser el maestro todopoderoso. Que se compare á la madona bizantina aquella *Virgen de la Silla*, hermosa como debia ser la *Venus Anadiomena* de Apelles, ataviada con la elegancia de una hetaira de la Jonia, la cual atrae al espectador con su mirada cariñosa, mientras todas las demás bajan con humildad los ojos; recuérdese que se atrevió, en el palacio mismo de los papas, en Roma, á colocar la *Escuela de Atenas* en frente de la *Disputa del Santo Sacramento*, y se convendrá en que la muy santa inquisicion, guardiana y vengadora del dogma ortodoxo, hubiera podido pedir cuenta á Rafael de su impiedad, lo mismo que el excéptico que hubiese pretendido no ver en los dos Testamentos mas que unos libros de historia y moral. Leonardo, Miguel Angel, Ticiano, Corregio, todavía menos timoratos, entraron de lleno en la mitología y en la historia profana. Desde aquel instante la independendencia del arte fué completa; se pudo decir:

Camina con toda su fuerza y libertad.

CAPITULO IV.

LAS ESCUELAS ITALIANAS.

Cuando se bosqueja una historia del arte moderno, á Italia por todos conceptos pertenece el primer puesto; pero en tiempo del Renacimiento, á pesar de los deseos del Dante, renovados por Maquiavelo, Italia no se habia unificado: estaba dividida en una multitud de Estados, y cada Estado tenia su escuela y cada escuela exige una historia separada. Nos conformaremos con esta necesidad, al seguir la division comun, y empezaremos por Florencia, pues en una historia del arte italiano, á Florencia es, y tambien por todos conceptos, á quien corresponde el primer puesto.

ESCUELA FLORENTINA-ROYANA.

Acabamos de ver que el toscano Giotto (1276-1334) fué el gran promotor del Renacimiento para todas las artes. Despues del suyo, el nombre mas ilustre

que nos ofrece el arte de pintar en Toscana, es el del fraile Guido di Pietro, nacido en la aldea de Vecchio en 1387 (muerto en Roma en 1455), quien tomó el nombre de fray Giovanni de Fiésola cuando hizo sus votos en los dominicos de aquella ciudad y á quien la admiracion pública llamó durante su vida, *froy Beato Angélico*, lo mismo que Morales en España fué llamado el *Divino*, por haber expresado tan admirablemente sobre el lienzo el ardor de los sentimientos cristianos y los éxtasis de la beatitud. « Sus figuras no son mas que almas, » dice con propiedad M. Du Pays. Modesto, sencillo, piadoso, caritativo, sóbrio y casto, fray Angélico dió el ejemplo de las virtudes, así como del saber : rehusó el arzobispado de Florencia é hizo nombrar en lugar suyo por Nicolás V á un pobre fraile de su convento. Pintor muy laborioso y fecundo, de retablos, frescos, cuadros y miniaturas en manuscritos, no pintaba sin hacer antes una oracion especial, no empezaba ninguna obra sin el permiso de su superior y nunca retocaba ninguna, pues decia que las queria así. Despues de fray Angélico no hubo mas que su discípulo Benozzo Gozzoli, que continuase fiel al arte propiamente religioso y místico, sin mezcla de antigüedad pagana.

Las fechas del nacimiento y muerte de fray Angélico dicen bastante que pintó al temple, pues no pudo tener conocimiento de la pintura al óleo hasta fines de su vida, en esa edad en que el artista no cambia ya sus procedimientos : si se hubiese de hacer una eleccion entre las numerosas obras que ha dejado, podriamos designar en primer término el

Descendimiento de la cruz que se halla en Florencia, no en el museo de los Oficios ó en el del palacio Pitti, sino en la Academia de bellas artes, abierta

FRAY ANGÉLICO

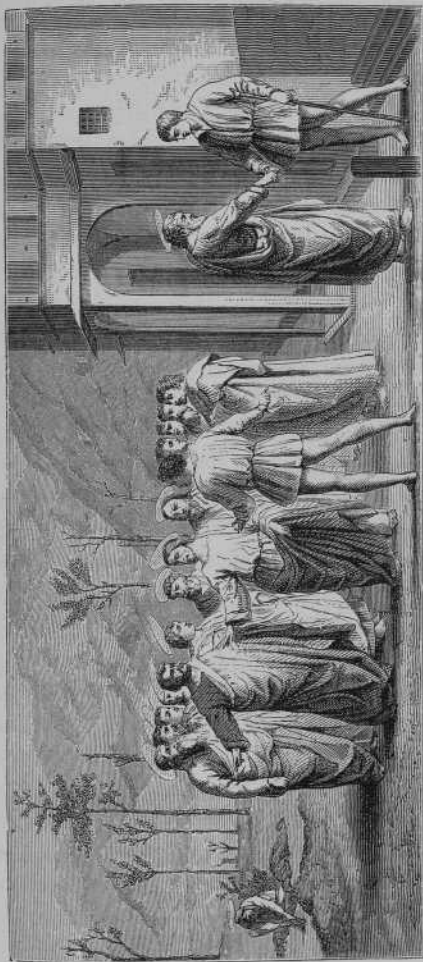


La coronacion de la Virgen (en el Louvre).

en 1784 por el gran duque Pedro Leopoldo, la cual encierra una rica y curiosa coleccion de los *incunables* del arte italiano, entre la infancia y la edad vi-

ril; pero en el mismo Paris, en el Louvre, tenemos una de las obras mas capitales del pintor *angélico*. La *Coronacion de la Virgen* es una vasta composicion que reúne mas de cincuenta figuras á las que además rodean siete pequeños medallones en donde están representados los *Milagros de santo Domingo*, patron del convento para donde fué hecho el cuadro. Con relacion á esta obra maestra decia Vasari: « Fray Giovanni se ha sobrepujado á sí mismo..... en un cuadro que Jesucristo corona á Nuestra Señora, en medio de un coro de ángeles y de una multitud de santos y santas..... tan variados por sus posturas y expresion, que siente uno al mirarlos una dulzura y un placer infinitos. Parece que los espíritus bienaventurados, si tuviesen un cuerpo, no podrian estar de otra manera en el cielo, pues no solo todos los santos y santas reunidos en ese cuadro están vivos y con una fisonomía dulcísima, sino hasta el colorido todo parece de mano de un santo ó de un ángel, igual á los que se hallan representados en él..... Puedo afirmar por mi parte que no veo jamás esta obra sin que me parezca siempre nueva, y cuando dejo de mirarla se me figura que nunca la he visto bastante. » Esta *Coronacion de la Virgen*, sobre la cual Augusto Schlegel ha escrito un tomo entero, y á la que M. Paul Mantz llama con razon una « *miniatura desmesurada*, » estuvo colocada mucho tiempo en la iglesia de Santo Domingo, en Fiésola, y en cierto modo adorada como una santa reliquia de su beatificado autor. Es necesario, decia Miguel Angel, que este buen fraile haya visitado el paraíso y obtenido el permiso de tomar allí sus modelos.

MASACCIO



Vocacion al apostolado de san Pedro y san Andrés.
(Iglesia del Cármen en Florencia).

Viene en seguida, entre los ilustres, el hijo de un pobre zapatero (1407-1443), Tomás Guidi de San Giovanni, á quien llaman Masaccio : este difiere en un todo del fraile de Fiésola ; sus figuras no son ya almas, sino cuerpos verdaderos, firmes y correctos en sus contornos y en sus movimientos. Masaccio dibuja á la manera de Miguel Angel, y con su misma fuerza. Por desgracia murió muy jóven y ha dejado pocas obras. Entre todos los museos de Europa, solo el de Munich posee de Masaccio una *Cabeza de fraile* al fresco, un *San Antonio de Padua* al temple y en tabla, y el retrato del pintor, con el birrete encarnado de los florentinos, como Dante y Petrarca. Aun en Florencia el museo *deg'Uffizi* no puede enseñar mas que una extraordinaria *Cabeza de anciano*, pintada por Masaccio en lienzo : en la iglesia *del Cármen* de esta ciudad es donde debe estudiársele y admirarle. Allí están sus grandes frescos, la *Resurreccion de un niño por san Pedro* y el *Martirio de este santo*. Tambien se encuentran algunos en la capilla de los Brancacci, cuyas pinturas murales han servido de estudio á todos los maestros nacidos en Florencia, desde fray Angélico hasta Leonardo, Miguel Angel, Rafael y Andrea del Sarto. ¿Qué mas elogio podriamos añadir á los nombres de tantos discípulos voluntarios ?

En el rápido resúmen que nos impone el título y la brevedad de este tomo, no podemos dar cabida mas que á los artistas superiores, conocidos y célebres en todas partes, á quienes se llama los dioses de la pintura. Cuando llegamos á mediados del siglo xv, en la época inmediatamente anterior á esos dioses del arte, y que fué de sus institutores, nos

vemos precisados á escoger entre esos maestros, grandes sobre todo por sus discípulos; y saludando con sentimiento á Paolo Ucello, quien no solo trazó las reglas de la perspectiva, sino que pintó batallas, á Filippo Lippi, Antonio Pollajuolo y Lorenzo da Credi, los cuales influyeron sobre toda la escuela, Andrea Verocchio, que formó á Leonardo, Domenico Ghirlandajo, que formó á Miguel Angel, hacemos alto en el Perugino, que formó á Rafael. Pietro Vanucci (1446-1524) de Perusa (Perugia), de donde tomó el apodo, vino muy jóven á Florencia y tan pobre que dormia en un arca á falta de cama; pero se dió á conocer y con tanto brillo que muy en breve se vió en situacion de abrir una escuela que pronto llegó á ser célebre, á donde el P. Rafael, Giovanni Sanzio, le llevó aquel niño de genio precoz, al cual como artista modesto y padre perspicaz no se creyó capaz de instruir ni digno de dirigirle. El Perugino contó aun entre sus discípulos al Pinturicchio, la Bacchiaca, el Spagna, Gerino de Pistoie, por último, á aquel Andrea Luigi, de Asis, denominado *l'Ingegno*, á quien llamaban á los diez y ocho años el rival de Rafael; pero cegó antes de la edad de las grandes obras ó mejor dicho que dejó el arte por la magistratura civil.

El Perugino fué de los primeros llamados á Roma por Sixto IV, que le confió en parte las pinturas de decoracion de la capilla que lleva el nombre de este pontífice (Sixtina). Dejó allí uno de sus mas vastos y hermosos frescos, *San Pedro recibiendo las llaves de Jesus*. Florencia recogió del Perugino, en el palacio Pitti, un magnífico *Enterramiento de Cristo*; Roma, en el

museo del Vaticano, una *Resurreccion de Cristo*, en donde, como en las *Cámaras*, como en todas partes, inseparable de su discípulo favorito le ha bosquejado, segun dicen, apenas adolescente, bajo las formas del soldado que duerme y tambien en el del soldado que huye espantado, y Nápoles, en el museo *Degli Studi*, un *Padre Eterno* entre cuatro querubines. Durante mucho tiempo no hemos tenido en el Louvre mas que un simple boceto del Perugino, el *Combate de la Castidad y el Amor*, pintado al temple, aunque con la fecha del año 1505, porque como dice el mismo Perugino en la carta de envio, un cuadro de Andrea Mantegna, con el cual el suyo debia de hacer juego, estaba pintado con los mismos procedimientos: prueba notable de la persistencia del temple mucho tiempo despues del conocimiento ya generalizado de la pintura al óleo; pero al cabo tenemos algunas obras mas dignas del pintor de Perugia, tales como una *Natividad*, una *Virgen gloriosa* adorada por santa Rosa, santa Catalina y dos ángeles; por último, una *Madona* con el Bambino, entre san José y santa Catalina, muy notable por la santidad del estilo, la gracia encantadora y el exquisito colorido.

Sin embargo, si se quiere conocer bien al Perugino fuera de Italia, se le debe buscar en Alemania é Inglaterra. Primeramente en Berlin, en donde están las dos *Madonas* sobre el fondo de un paisaje. A pesar de las medidas que se toman para fecharlas del primer tiempo de Rafael, cuando aun iba á la escuela de Perugino, me parece con todo fuera de duda que son tanto la una como la otra del mismo Perugino.

¿Cómo no reconocerlo al primer golpe de vista y por todos sus caractéres los mas distintivos? ¿no es su color firme, límpido, en donde domina el rojo dorado? ¿no es su dibujo su tipo habitual? ¿no se hallan en esos rostros de la Vírgen madre, los ojos un poco redondos, las barbas un poco gruesas, las bocas muy bonitas embellecidas por un *gestito* lleno de gracia y castidad? En Viena, en el Belvedere, el Perugino está en primer lugar en la sala romana; su *Virgen gloriosa* entre san Pedro y san Pablo, san Gerónimo y san Juan Bautista, que data de 1493, es una de sus composiciones mas vastas y mejores: no tiene mas falta que la de haber sido limpiada y repintada con exceso y poco tino; pero Munich es aun mas rico que Viena y Berlin. Posee una *Madona* que se ve hasta las rodillas, destacándose de un cielo sereno; la *Virgen adorando al Niño Dios*, arrodillada entre san Nicolás y san Juan Evangelista; por último, la *Aparicion de la Virgen á san Bernardo*: dos ángeles acompañan á la Madre de Jesus, y dos bienaventurados al santo que visita. Estas tres admirables obras, perfectamente conservadas, de gran dimension en la obra del Perugino para pinturas de caballete, parecen la última expresion de su modo de pintar tan dulce, tierno y tan eficaz para conmover y encantar. La *Aparicion de la Virgen á san Bernardo* es verdaderamente una página capital y el mismo Rafael, en el estilo sencillo y religioso, no ha hecho nada mas bello. Cuando se mira al Perugino se ve con claridad todo lo que el discípulo debe al maestro, conociéndose una vez mas esa verdad clara y tan demostrada en las artes, de que los ma-

yores ingenios no son mas que el resúmen completo, superior, de sus antepasados y de sus contemporáneos. En Lóndres, la *National Gallery* puede mostrar con orgullo una página que Vasari proclama uno de los *capi d'opera* del anciano maestro de Perugia: es un tríptico; en el centro, la *Sacra Familia*; á la izquierda, el arcángel Miguel, con su completa armadura; á la derecha, el arcángel Rafael llevando al jóven Tobías de la mano. Vasari tiene razon; seria dificil hallar entre todas las obras del Perugino una mejor, pues reúne á todos los géneros de belleza, una conservacion perfecta. Algunos grupos de este triple cuadro, por ejemplo, el del jóven Tobías ó el de la Madona y del santo Niño, se parecen tanto á las primeras obras de Rafael, que seducidos por esta semejanza, suponen muchos que el maestro se hizo ayudar por su discípulo, que seria á medias el autor de esta obra maestra. Yo no lo creo y me parece que el Perugino es el único autor; solo que me parece tambien que este cuadro pertenece á una época de su vida bastante avanzada para que el Perugino, que sobrevivió cuatro años á su ilustre discípulo, haya aprovechado del ejemplo que recibia, y ensanchando bajo esta influencia soberana su manera primitiva. Vanucci dejó de ser maestro de Rafael para ser su discípulo; esos favores recíprocos, esas mútuas lecciones, produciendo reacciones en sus estilos, se han visto á menudo en la historia del arte; y en la misma época, el mismo fenómeno, si así puede llamársele, ocurría en Venecia entre Bellini y Giorgione.

Ahora llegamos al gran Leonardo (1452-1519), hijo

natural de un notario de Vinci. Pintor, dibujante y aun caricaturista, escultor ¹, arquitecto, ingeniero y mecánico, sábio en matemáticas, física, astronomía, anatomía y en historia natural, tambien sábio en la música, hacia versos con la facilidad de un improvisador, escribiendo con autoridad sobre todas las materias en que se ocupaba: hábil tambien era en todos los ejercicios de fuerza y agilidad; por último, hombre verdaderamente universal, y « todopoderoso en todas las cosas, » (Michelet) Leonardo no pudo dedicar á la pintura mas que una pequeña parte de su tiempo y de sus afanes: por otro lado, terminaba todas sus obras con el esmero, la paciencia y el amor de un artista modesto, casi tímido, de un artista que no está enteramente satisfecho de sí mismo, que cavila, comprende y busca con pasión la belleza suprema, que quiere por último, como dice Vasari, « poner lo excelente sobre lo excelente y la perfeccion sobre la perfeccion. » Leonardo trazó en este verso la regla de sus trabajos, así como la de su conducta:

Vogli sempre poter quel che tu debbi.

Estas dos razones serian muy suficientes para que las obras de su pincel sean tan raras como preciosas. Por desgracia, hay otra razon mas, y muy fatal, cual es que muchas de ellas han perecido por los estragos del tiempo.

Empecemos por buscarlas, primero en Paris: cinco páginas de su mano, es ya mucho, aunque Leonardo

1. Fué el autor de la estatua ecuestre de Francisco Sforza, que destruyeron en 1499 los franceses de Luis XII.

LEONARDO DE VINCI



A. MOUET del.

LEONARDO DE VINCI pinx.

L. GRAPON sc.

La Virgen de las Rocas.
(En el Louvre.)

haya pasado en Francia los cuatro últimos años de su vida y terminado en el castillo de Amboise, casi en los brazos de Francisco I, aquella larga existencia llena de tantos y tan diversos trabajos. El *San Juan Bautista*, de medio cuerpo, tiene la falta de parecerse mucho mas á una jóven delicada que al tosco predicador del desierto ó al fanático comedor de langostas : mas ese mismo defecto de juventud afeminada se encuentra en el *San Juan* de Rafael, que está en la *Tribuna* de Florencia ; es evidente que, para el precursor, los caractéres convencionales que hacia reconocer su imágen, no estaban éntonces acordes con la leyenda de la tradicion. — La madona llamada la *Virgen de las Rocas*, horriblemente degradada y *tirando al negro*, no será dentro de poco conocida mas que por los grabados y las copias ; aceptada solamente en parte por los inteligentes, hasta se niega por algunos que esta madona sea de Leonardo. — *Santa Ana*, con la *Virgen y Jesus*, es por el contrario una obra auténtica y verdaderamente capital, aunque solo bosquejada en algun punto y por todas partes maltratada ; pero lo confieso, mas preciosa por la delicadeza de su trabajo que por la elevacion y nobleza de su estilo. Se puede sin escrúpulo considerarla un poco deslucida, á causa de la extraña afectacion de la postura y el arreglo general. — Nos quedan dos retratos de mujer. El uno es conocido vulgarmente con el nombre de la *Belle Ferronnière*, porque se cree que representa la última querida de Francisco I, mujer de aquel ferretero de los mercados, que se vengó tan cruelmente del ultraje que le hizo el rey caballero. De este retrato viene el que las seño-

ras hayan dado el nombre de *ferronnière* á una joya que llevaban en medio de la frente, atada con una cinta detrás de la cabeza, pero fundándose en diferentes tradiciones; otros suponen que ese retrato es el de una duquesa de Mántua, ó el de la célebre querida de Ludovico Sforza, Lucrecia Crivelli: de todos modos no se puede admitir que sea la *Fer-ronnière*, primero porque Leonardo vino á Francia ya achacoso y enfermo, y no hizo una sola obra de pincel; segundo porque Francisco I no murió hasta el año 1547, es decir, veintiocho años despues que Leonardo. — Por último, el retrato ni contestado ni contestable de la *Bella Joconda* (Monna Lisa, mujer de Francisco del Giocondo), retrato en el cual Leonardo trabajó, segun dicen, cuatro años seguidos, sin haberlo concluido á su gusto, pasa y con razon por una de las obras maestras del artista y de su género. Se puede ver en Vasari la amorosa descripción y los elogios infinitos que hace de esta pintura, « mas divina que humana, viviendo á la par con la naturaleza..... y que no es una pintura, sino la desesperacion de los pintores. » « Este lienzo me encanta, añade M. Michelet (*la Renaissance*), me llama, me domina, me absorbe, me atrae á pesar mio, como el pájaro por la serpiente. » *La Joconda* es digna de representar entre nosotros aquel hombre prodigioso, que tomado solo como pintor, mezclando la ciencia anatómica á la del claro oscuro y el estudio de lo real al genio de lo ideal, precedió á Corregio en la gracia, á Miguel Angel en la fuerza y á Rafael en la belleza.

No hallo nada que citar de Leonardo en los mu-

LEONARDO DE VINCI



S. PAQUIER

LEONARDO DE VINCI.

L. CHAPON

La Joconda (en el Louvre).

seos de Alemania, como no sea una de las dos Madonas que posee la galería de los príncipes Esterhazy, en Pesth. Colocada entre santa Bárbara y santa Catalina, sostiene al Niño Jesús que toma un libro sobre una mesa: al borde de su vestido se leen las palabras: *Virginis mater*; no es sin embargo santa Ana, y el pintor ha querido decir *Virgo mater*. Se le puede echar en cara una falta mas grave aun, y es que las tres cabezas de las mujeres se parecen singularmente, y son el mismo tipo apenas variado: sin embargo, este grupo de medio cuerpo, que hace recordar por su disposicion la admirable *Sacra Familia* que vamos á buscar á Madrid, compite con él por la importancia y la belleza. Esta pintura se halla muy deteriorada, pero no tiene retoques; y vale mas los estragos del tiempo que no restauraciones desgraciadas y sacrílegas. No mas feliz que los museos de Alemania, el *Ermitage* de San Petersburgo no tuvo hasta ahora mas que débiles muestras y aun dudosas; pero acaba de adquirir, de la galería Litta, de Milan, una obra á quien la autenticidad histórica, unida á las cualidades pintorescas, da una importancia excepcional; aludimos á la *Madona dando de mamar*, verdadera hermana de nuestra *Joconda*, la que el doctor Waagen cita entre los diez cuadros de Leonardo que analiza en su libro sobre el maestro florentino, aquella á quien M. Rio al describir las maravillas del *arte cristiano*, prodiga todos los elogios que puede inspirar el entusiasmo y la fé.

Inglaterra en su *National Gallery*, no tiene mas que una obra de Leonardo, y esa muy dudosa; repre-

senta á *Cristo disputando con los doctores*, que dicen procede del palacio Aldobrandini, habiendo sido grabada para la coleccion llamada *Schola italica*. Recuerda en sus detalles el estilo y la manera del inmortal autor de la *Cena*; pero si bien es de Leonardo, no es ni una de sus mejores, ni aun una de sus buenas obras. Como generalmente sucede con los cuadros en que las figuras se ven hasta medio cuerpo, el asunto es confuso, oscuro y está mal dispuesto; presentado Jesus de frente y en medio de la escena, no parece dirigirse á los doctores colocados detrás. Si Leonardo ha querido representar el episodio de la infancia de Cristo, le ha hecho de demasiada edad, pues representa un hombre de veinte años. Si le ha querido pintar durante su mision evangélica y delante de los fariseos, le ha hecho demasiado jóven y demasiado rico; una vestimenta de seda y joyas no es propia del predicador de la igualdad, que escogia á sus apóstoles entre los pescadores.

España en su célebre *Museo* solo tiene de este hombre tan justamente ilustre, dos repeticiones de obras cuyos originales tenemos probablemente en el Louvre, ó mejor dicho, si es que puedo emplear esta frase, las ediciones primitivas, pues las otras no son precisamente las copias, puesto que son de mano del maestro, cambiadas por algunas variaciones. Tal es un segundo retrato de la Joconda, mejor conservado que el nuestro, y que tiene por fondo una cortina oscura en vez de un pais verde. Tal es la repeticion ó quizás el boceto, tocado tan delicadamente, pero aun mas deteriorado de esa singular *Sacra Familia*, en donde se ve á María sen-

tada al través sobre la rodilla de santa Ana que llama á sus brazos al Niño Dios que está á sus piés jugando con un cordero á quien sujeta las orejas ; pero el Escorial ha enviado recientemente al museo ofreciéndola á la vista del mundo otra *Sacra Familia*, que no ha reproducido aun ningun grabador, y que es seguramente una obra capital entre las mejores de su autor, una obra capital en la pintura. María y José, casi del tamaño natural, vense en busto como detrás de una mesa, sobre la cual el santo *Bambino* y su compañerito, sentados y desnudos confunden sus delicados miembros en fraternal abrazo : hermosa y sonriendo, llena de amor, de solicitud y de respeto, ataviada sin embargo con esmero y gracia, María rodea con sus brazos cariñosos el grupo infantil, al que san José colocado un poco mas atrás y con la cabeza apoyada en su mano, contempla con una mirada llena de ternura y serenidad. El rostro de la Virgen, algo parecido al de la Joconda, aunque de una belleza menos profana, sus manos delicadas, las telas finas y transparentes que rodean su frente y su seno de colores sabiamente combinados, la dulce y noble cabeza de José, bien puesta en relieve aunque en claro oscuro, son otras tantas perfecciones que señalan los límites del arte humano. En su conjunto, ese cuadro casi desconocido á pesar de sus casi cuatrocientos años, es una obra maravillosa, divina y de una solidez á toda prueba, pues felizmente en esto, muy diferente de tantas otras obras borradas y pronto totalmente destruidas por el tiempo, esta *Sacra Familia* parece salir de las manos de Leonardo, cuando satisfecho y triunfante, lo

mismo que el creador del Génesis, debió admirar tambien su creacion : *Et vidit quod erat bonum.*

Pero, despues de estos rodeos, volvamos á Italia, á Nápoles; el museo *degli Studi* muestra con orgullo una admirable *Madona* de Leonardo; en Roma la pequeña galería del palacio Sciarra muéstrase aun mas orgullosa con poseer la célebre alegoría en donde dos cabezas de expresion, explicándose una por otra, se llaman la *Modestia* y la *Vanidad*. Florencia, menos dichosa, no puede ofrecer en la galería Pitti mas que un retrato de persona desconocida y un retrato de mujer llamado la *Religiosa* (la Mónica), por tener la cabeza envuelta en una gorra; además de que antes que perteneciese á la coleccion del gran duque, se decia simplemente de esos retratos que eran de la escuela de Leonardo. En Milan fué donde Vinci, llamado por la generosidad y retenido por la amistad de Ludovico Sforza, pasó los mejores años de su vida de artista, debiendo dejar allí la mayor parte de sus obras. Sin embargo, — esto mismo prueba lo raras que son — la Ambrosiana y el museo Breza no tienen mas que dos bocetos del maestro : ambos son *Sacras Familias* y uno de ellos lo concluyó su discípulo y digno émulo Bernardino Luini; el resto de sus obras son simples estudios, y todo lo mas, simples retratos dibujados, entre ellos los de su protector el *Moro*, de Beatriz de Este, su esposa, y por último el suyo propio, de perfil y al lápiz rojo : hermosa y venerable figura.

Apresurémonos á penetrar en el refectorio del antiguo convento de *Santa Maria delle Grazie*. Allí podremos adorar piadosamente los restos — las reli-

quias debe decirse — de la célebre *Cena ó Cenáculo* (*il Cenacolo*) que pintó Leonardo á fines del décimoquinto siglo, por orden del príncipe cuyo servicio habia elegido, aquel duque Ludovico Sforza que siendo prisionero de los franceses fué á morir miserablemente en el castillo de Loches en la Turena, al cabo de diez años de cautiverio. Francisco I quería llevarse á Francia la *Cena* de Leonardo, y hacer de ella el mas hermoso trofeo de su victoria de Marignan que le entregó la Lombardia, aun cuando fuese preciso rodearla como una ciudadela de manteletes de madera y hierro; pero no supieron cómo separarla de la pared. Este prodigioso fresco, obra maestra de su autor — quizá de toda la pintura moderna ¹ — está hace ya mucho tiempo en el mas deplorable estado de deterioro. Ya en el décimo sexto siglo el cardenal Federico Borromeo echaba en cara á los dominicos el abandono culpable en que dejaban ese precioso monumento de su monasterio; y sin embargo, esos mismos dominicos fueron los que en 1652, para agrandar la parte de su refectorio, cortaron las piernas al Cristo y á sus discípulos mas cercanos.

Cuando á fines del último siglo, durante las guerras de Italia, el convento de Santa María fué convertido en cuartel de caballería y el refectorio en granero de heno, se comprende que los húsares no fuesen mas escrupulosos que los frailes. El general Bonaparte, en 1796, no dejó de escribir sobre su misma rodilla una orden del dia diciendo que aquel

1. Este cuadro es el primero del mundo y la joya de la pintura. (*Carta de Prud'hon.*)

sitio consagrado por el genio de Leonardo estaria exento de alojamientos militares; pero las necesidades de la guerra fueron mayores que su respeto por las artes. Mucho tiempo despues fué cuando el principe Eugenio, virey de Italia, hizo limpiar el refectorio de los dominicos y levantar delante del cuadro unos andamios de madera que permite examinarle mas de cerca, pero que tambien facilita las devas-taciones de los viajeros curiosos é ignorantes, ávidos de llevarse *algunos recuerdos*.

El convento de *Santa Maria delle Grazie*, cuya cúpula muy hermosa aunque de ladrillo, es obra de Bramante, era todavía un cuartel cuando visité la Italia. Para llegar al *Cenáculo*, tuve que pasar por montones de heno, sacos de avena, una porcion de estiércol y atravesar un largo patio en que varios pelotones de húsares húngaros, con los brazos al aire y el bigote encerado hacian el ejercicio del sable. La primera impresion que se experimenta al penetrar en ese santuario profanado, es la del despecho contra el destino, tan injusto con las obras de los hombres como con ellos mismos. Se ve, entrando á la izquierda de la puerta, un antiguo fresco de Montorfano, *el Calvario*, que realmente no tiene ningun mérito, ni siquiera el de la sencillez ú originalidad, brillante, conservado como si estuviese acabado de pintar, mientras que el de Leonardo profundamente deteriorado, ya casi invisible, se oscurece, se borra y cae hecho polvo y va á desaparecer pronto en la sombra, como el dia en la noche.

Se cree que Leonardo no pintó esa maravillosa composicion al fresco, quiero decir, al temple y en

la pared húmeda, sino al óleo, ó bien que cubrió el fresco con un barniz al óleo : en esto habrá consistido el gran deterioro. Todas las plagas se han reunido para la destruccion de esta grande obra. No han sido ya los siglos, ni la infiltracion de las aguas, la incuria de los frailes y los insultos de los soldados ; son mas que todo las restauraciones mal hechas que desnaturalizan lo que tocan y hacen aun mas frágil lo que han respetado. Sin embargo, se ve aun vagamente el conjunto de la composicion, las actitudes de las figuras y aun el efecto general de los tonos, y está basta para que el espectador mas frio y vano, diré mas, el mas ignorante en el lenguaje que hablan las artes, se incline con respeto, como Francisco I, delante de esa obra magnífica, sublime, inmortal, y para que rindiendo á Leonardo de Vinci el homenaje de una ardiente admiracion, repita el justo y bello elogio que hizo Vasari de aquel hombre prodigioso : «El cielo en su bondad reúne algunas veces en un solo mortal sus dones mas preciosos, y da un sello tal á todas las obras de ese ser privilegiado y feliz que parecen atestiguar no tanto el poder humano como el favor especial de Dios. »

La *Cena* es demasiado conocida para no dispensarme de hacer de ella un análisis detallado ¹. Hay una cosa digna de llamar la atencion y es el enorme número de copias que se han sacado ya con el pincel, el lápiz y el buril, sin contar los innumerables estu-

1. Se encontrará en el *Itinerario de Italia*, por A. J. Du PAYS; en la *Historia de la pintura en Italia*, por J. Coindet; en la *Historia de los pintores*, monografía de Leonardo, por Carlos Blanc, etc., etc.

dios de trozos separados que, desde Leonardo, todos los artistas han venido á hacer á porfía delante del fresco. He visto en Milan la copia del Vespino (Andrea Bianchi) que posee la Ambrosiana, y la de Bossi, en el museo Brera, ambas poco exactas y poco dignas del original; además, en ese mismo museo, la de Marco d'Ogionno, de proporciones reducidas, cuyo color y efecto está alterado, pero cuyo dibujo correcto hace que sea seguramente la mejor de las tres. Habia tambien en Milan, en el convento de *Santa Maria della Pace*, hoy dia manufactura, una cuarta copia hecha á la edad de veinte y dos años por Lomazzo, aquel interesante artista ciego desde su juventud, y que no pudiendo ya pintar dictó su *Tratado de la pintura*. Conocidas son además las copias del *caballero De' Rossi*, de Perdrice, de Marco Uglone, y la que hizo Gagua en 1827, para el palacio de Turin. En Francia hemos tenido la copia traída de Milan por Francisco I, la que estaba en San German l'Auxerrois; la del palacio *D'Ecouen*, de la misma época; y por último, la que se ha visto por largo tiempo en la galería de Apolo en el Louvre, que pasa por haber sido hecha en el estudio de Leonardo y en presencia del maestro. Dos mosaicos recientes, el uno hecho en 1809, que está en Viena; el otro posterior, obra del romano Rafaelli, han reproducido el *Cenáculo* con esmaltes inalterables. Por lo que hace al grabado no se ha quedado atrás en reproducir esa hermosa obra: ha sido grabada sucesivamente por Mantegna, Soutman, Rainaldi, Bonate, Frey, Thouvenet y otros, y por último por Rafael Morghen, el cual, ayudándose de un hermoso dibujo de Teodoro Matteini y consagrando

seis años á su copia, como Leonardo al original, sobrepusó á todos sus antepasados é hizo en su arte otra obra maestra ¹.

De Leonardo, que fué á fundar ó al menos á rejuvenecer la escuela lombarda en Milan, pasamos, para no salir aun de Florencia á fra Bartolommeo della Porta (1469-1517). Para evitar un nombre tan largo y no dar á ese maestro solamente su prenombre, lo que le confundiria con fra Bartolomeo della Gatta, pintor miniaturista, arquitecto y músico, en los primeros años del décimo quinto siglo, los italianos le llamaron comunmente il *Frate* (el Fraile). Un suceso novelesco de su juventud fué lo que le hizo abrazar la vida monástica. Siendo aun discípulo de Cosimo Rosselli, ó mas bien de las obras de Leonardo, su verdadero maestro, siguió con ardor los sermones del fogoso inno-

1. A falta del fresco de Leonardo, queda á lo menos una parte de los cartones que hizo para preparar aquella grande obra. Despues de haber pertenecido al rey de Holanda Guillermo II, aquellos cartones fueron recogidos por su hija, gran duquesa de Sajonia Weimar. Dos grandes marcos divididos cada uno en cuatro compartimentos, encierran diez ó doce cabezas de estudio, las del jóven San Juan, la de Judas, por último las principales, salvo sin embargo la de Jesus que falta por desgracia á esta reunion, de que formaria el centro y el lazo de union. Estas cabezas están mas que dibujadas; están pintadas al temple sobre el carton, exactamente como los famosos dibujos iluminados de Rafael, á los que llamaban los cartones de *Hampton-Court*, de los cuales hablaremos despues. La indicacion de los movimientos de las manos y de los brazos, que deben unir á los personajes en la accion comun, está ejecutada en simple claro-oscuro y continúa bajo esta forma desde el uno hasta el otro compartimento, de manera que las cabezas cesan de estar aisladas, y se deja entrever su sitio en la série de la composicion circular. Desde la desaparicion casi completa del fresco milanés, desde que no se le conoce mas que por los grabados, que no reproducen mas que el contorno reducido, aquellos cartones iluminados y del tamaño natural, son ahora el único original de Leonardo. Esto quiere decir en una palabra cuál es su méjito incomparable y su valor inapreciable.

vador fra Gerónimo Savonarola, y llegó á ser uno de sus mas fervientes discípulos : llegó hasta quemar sus estudios en la especie de auto de fé que hizo el pueblo el martes de carnaval del año 1489, en la plaza del convento de San Marcos. Cuando el Lutero italiano, despues de tres años de un verdadero reinado en Florencia, se vió obligado á encerrarse en un convento en donde era prior y sostener allí un sitio, Bartolomeo estuvo á su lado é hizo voto, en lo mas recio del combate, de entrar en las órdenes si escapaba de aquel peligro. En efecto, despues del suplicio de Savonarola, quemado por órden del infame Alejandro VI, tomó el hábito en aquel mismo convento de dominicos de San Marcos. De aquí el nombre de *il Frate*. Estuvo cuatro años sin tocar un pincel, y si al fin cedió á las instancias de sus amigos, de sus compañeros y de sus superiores, fué con la condicion de que el convento recibiria todo el producto de sus obras.

No podemos juzgarle en Paris ni por una *Sabuta-cion Evangélica* de figuritas, que formó parte del gabinete de Francisco I en Fontainebleau, ni por una *Virgen gloriosa*, dada á Luis XII por un embajador francés, el cual la habia recibido de la Señoría de Florencia. Estas son pruebas insuficientes; es necesario buscarlas en Florencia. Los *Officios* nos muestran otra *Virgen sobre el trono*, rodeada de su córte celestial, una de las mas grandes composiciones y la última que ejecutó su autor, que murió antes de los cincuenta años; y el palacio Pitti un magnífico *Cristo en el sepulcro*, la mas célebre de las obras del Frate. El San Marcos fué el que vino á

Paris durante las conquistas del primer imperio. Aquel colosal *San Marcos*, aquella figura gigantesca y terrible fué hecha por el *Frate* para la fachada de su convento, y porque se le acusaba de tener un estilo estrecho y mezquino. Es quizá á pesar del defecto de ser un poco inflada y exagerada, la expresion mas completa de fuerza y poderío que ha producido la pintura, así como lo es en la estatuaria el *Moisés* de Miguel Angel. Si el palacio Pitti hubiese podido recoger aun el *San Sebastian* del mismo maestro (cuadro que fué enviado á Francisco I por los frailes de San Marcos, porque las mujeres, segun decian, tenian demasiado placer al contemplar en su iglesia aquella hermosa figura de adolescente), habria reunido las dos obras maestras del *Frate*, la una por lo grandiosa é imponente, y la otra por la belleza graciosa; por lo demás se encuentra en todas sus obras la severidad y nobleza del estilo, la brillantez del colorido, con algun abuso sin embargo de los tonos rojizos, y por último la elegancia y la verdad de los ropajes, aunque algunas veces parecen huecos y vacíos, pues es un rasgo especial de su género, y nadie supo antes que él, como dice uno de sus biógrafos, acusar mejor el desnudo sin sequedad, y dar á los pliegues tanta suavidad y abandono. «Expresivo como Leonardo, gracioso como Rafael, importante como Miguel Angel, colorista casi igual al Ticiano, inspirado por la ciencia y el sentimiento de todos, pero sin servilismo, sin esfuerzo, sin afectacion y sin desvío» (los anotadores de Vasari), el *Frate* fué verdaderamente, con Andrea del Sarto, el resumen del arte florentino en su época. No debe olvidarse que fra

Bartolommeo precedió á Rafael algunos años, con el cual cambiaba lecciones útiles á ambos : tampoco debemos olvidar que los pintores segun dicen le deben la invencion del maniquí de resortes.

Acabo de decir que entre los puros florentinos que quedaron en Florencia, Andrea del Sarto fué juntamente con él el mas ilustre (1488-1530). En Florencia y solo allí es donde se puede conocer y admirar como lo merece aquel grande Andrea Vannucchi, que se denomina *del Sarto* por ser hijo de un sastre. En un principio aprendiz de platero, despues discípulo de un tal Juan Barile, pintor desconocido, y de Pedro Cosimo, aquel hombre extravagante, inculto, tan cínico como Diógenes y cuyas obras muestran que fué un regular colorista aunque dibujante incorrecto. — Andrea del Sarto, que no fué jamás ni á Roma ni á Venecia, estudió teniendo delante los frescos de Masaccio y Ghirlandajo, delante algunas pinturas de Leonardo y algunos dibujos de Miguel Angel ; y no habiéndose ausentado de su pais mas que para hacer una corta aparicion en Francia, á donde le llamaba Francisco I, terminó á los cuarenta y dos años, atacado de una enfermedad contagiosa, abandonado de su mujer y amigos, una vida que puede llamarse oscura y miserable considerando su vastísimo talento y su inmensa nombradía póstuma.

El palacio Pitti reúne hasta diez y seis páginas de Andrea del Sarto, la mayor parte de ellas muy importantes : empezando por su *Disputa sobre la Santísima Trinidad*, análogo asunto al de la *Disputa sobre la Eucaristia*, tratado por Rafael en las *Estanzas del Vaticano*. Sin querer establecer ninguna comparacion

entre esas dos obras, las que tampoco se parecen sino por la analogía del nombre, diré que la de Andrea me parece la obra que le ha dado mas celebridad ; en ella, como en todas las demás, no conozco nada que pueda dar una idea mas exacta de su composicion sencilla y sabia, de su estilo elevado y grandioso, de su vigorosa ejecucion, que hacen de él el primer colorista de la escuela florentina ; podemos citar aun, sin apartarnos del palacio Pitti, un *Cristo en el sepulcro*, llevado á Paris con las otras obras maestras italianas, dos *Sacras Familias*, tan estimada la una como la otra, dos *Asunciones*, muy parecidas á dos *Anunciaciones* : de estas la mayor se aleja mucho de las formas comunes y tradicionales : la escena no pasa en el oratorio de la Virgen y delante de su reclinatorio, sino al aire libre y delante de un palacio de caprichosa arquitectura. Gabriel no está solo para desempeñar su misteriosa mision ; otros dos ángeles forman su séquito, y María, á quien la visita de estos testigos contraría sin duda, toma mas bien un aire tímido y descontento que humilde y resignado. Parece querer decir : « ¿por quién me tomáis? Tambien es demasiado gruesa y hombruna para una jovencita ; este último defecto, mas ó menos comun en casi todas las figuras de *madonas* ó mujeres de Andrea del Sarto, proviene sin duda alguna de que tomaba por modelo ó por tipo á su propia mujer, aquella Lucrecia Fede, viuda hermosa y coqueta, con quien casó siendo aun jóven, y que le hizo cometer una gran falta, la de malgastar en locuras el dinero que le confió Francisco I para la compra de cuadros y estatuas, cosa que atormentó su vida y le hizo morir

en la miseria. Debe citarse tambien su propio retrato, hermosa y dulce fisonomía, un poco triste y padecida; y en fin la última de sus obras, *la Virgen y los cuatro santos*, que una muerte casi repentina le impidió terminar. Sus discípulos, entre los cuales se cuenta á Vasari, el Pontormo y el Sodoma, pusieron en él la última mano. Naturaleza tímida, modesta, inocente, sin ardor, sin vanidad, sin la conciencia de su mérito, pero «génio lleno de sencillez y cálculo, de flexibilidad y audacia, de encogimiento y arranque,» el *muy excelente* Andrea del Sarto, como le llama Vasari, recibió el hermoso nombre de *Senza errori*, por la pureza de su dibujo, la exactitud y brillantez de su color, la gracia de sus actitudes, y por último por la armonía y unidad de sus composiciones, que se abarcan fácilmente de una ojeada.

Los admiradores de Andrea no deben dejar á Florencia sin hacer una reverente visita á la antigua iglesia de la *Annunziata*, cuyo claustro encierra una preciosa série de frescos pintados por Poccetti, Rosselli y otros, aunque todos fueron eclipsados por la admirable y célebre *Madonna del Sacco* que pintó el hijo del sastre, encima de la puerta de entrada, para cumplir el voto de una buena mujer en el confesionario: por desgracia no puedo indicar en nuestro país ninguna obra importante de Andrea; y es necesario, al salir de Italia, pasar por encima de los Alpes y de los Pirineos, para acercarse por un lado á Munich y Berlin, y por otro á Madrid. En la pinacoteca de Munich se encuentran dos *Sacras Familias*, en donde, en la mayor, santa Isabel y dos ángeles completan la composicion; son dignas de sus mejores lienzos del

ANDREA DEL S



ANDREA DEL SARTO

ANCHE DEL SARTO

ANDREA DEL S

Cristo en el sepulcro. (En el Louvre.)

palacio Pitti, y encanta verdaderamente encontrar en medio de todos aquellos detestables *pasticci* de los imitadores del pobre Andrea del Sarto, las verdaderas obras de su pincel, en donde se ve al pensador inteligente, al compositor hábil, al dibujante correcto, al colorista valiente, y por último al *maestro* bajo todos los aspectos del arte.

Se encuentra en Berlin otra gran composicion, que no está menos concluida y cuidada en la ejecucion que en su concepcion, donde el ilustre hijo del sastre se revela tambien por entero : es igualmente una *Virgen gloriosa*, ese eterno asunto que han tratado todos los pintores de todas las escuelas, y en todas las épocas, y que parece haberseles dado para un concurso universal. Sobre un trono conducido por nubes y rodeado de querubines, María está sentada con el Niño Dios en brazos ; dos grupos de bienaventurados forman su córte celestial ; á la derecha san Pedro, san Benito y san Onofre ; á la izquierda san Marcos con el leon, san Antonio de Pádua y santa Catalina de Alejandría ; los dos primeros de cada grupo están de pié, el tercero arrodillado y el primer plano se termina por las figuras de medio cuerpo de San Celso y de Santa Julia. Se ve de qué importancia es una composicion de Andrea del Sarto que reúne doce personajes ; pero aun brilla mas por sus cualidades que por su extension. Pintada sobre tabla y frotada en algunas partes, esta página capital reúne sin embargo el colorido mas brillante al mas elevado estilo. No vacilo al decir que esta *Virgen gloriosa* de Andrea del Sarto, y doblemente gloriosa, es en Berlin la mas preciosa produccion de las artes del medio-

día : lleva la fecha de *Ann. Dom.* 1529. Andrea la pintó pues á su vuelta de Francia y dos años antes que la peste hubiese puesto término á su corta vida, envenenada ya por los celos, la miseria y los remordimientos.

Entre los seis lienzos de Andrea que posee el museo de Madrid, hay uno, el *Sacrificio de Abraham*, el cual pasa por ser uno de los cuadros que á su vuelta de Italia quiso enviar á Francisco I para implorar el perdon de su falta; si el otro igualaba á este, podian valer muy bien la suma que le confió aquel príncipe para comprar obras de arte, y que á pesar de su juramento hecho sobre los Evangelios, Andrea dejó gastar en fruslerías á la hermosa y caprichosa viuda con quien acababa de casarse. Aquel cuadro, lo mismo que la *Vision de Ezequiel*, lo mismo que los cuadros del Pusino, prueba que no son necesarias las grandes proporciones para elevarse al mas alto estilo. Es imposible disponer un asunto con mas gusto y claridad, darle mas vigor y efecto : se ha creido ver en la figura principal del cuadro, la del jóven Isaac, que baja la cabeza resignado bajo el cuchillo de su padre, una imitacion de uno de los hijos de *Niobe* en el famoso grupo antiguo del museo degli *Offizzi*. Lejos de dañar al mérito de Andrea, eso probaria mas bien que aunque era un gran colorista, no desdeñaba el dibujo comprendiendo hasta qué punto las artes, hechas para ayudarse unas á otras, pueden prestarse mutuamente excelentes modelos.

Pero la mas pasmosa, á mi modo de ver, de las obras llevadas á España, del pintor á quien sus con-

temporáneos, denominaron *Andrea senza errori*, á pesar de cometer el error irreparable de casarse con una coqueta, que atormentó y abrevió su vida, es un simple retrato de busto, el de su mujer, aquella Lucrecia de la Fede, cuyo mismo nombre parece como un epigrama. La han colocado al nivel de la *Joconda* de Leonardo; merece y justifica tal honor. La encuentro igual como obra del pincel y la hallo también, gracias sin duda á la imágen que representa, mas hermosa y hechicera; es el mejor retrato de mujer que recuerdo haber visto: la extraordinaria hermosura del modelo, quizás hermo­seada por el amor, la gracia encantadora de su postura, el exquisito gusto de su tocado, la prodigiosa ejecución de los detalles y del conjunto, todo concurre á la perfección de este retrato, interesante por dos conceptos para la historia de la pintura, por tener el tipo de todas las mujeres de Andrea y hasta el de las Madonas, y por ser una obra maestra, entre las suyas, como por ejemplo la *Virgen de la Silla*, entre las de Rafael; y verdaderamente estos dos cuadros, tan diferentes por el asunto, tienen sin embargo una singular semejanza entre sí: es la misma belleza modesta y picante, que con una mirada casta atrae los homenajes; es la misma mirada sensible y profunda, con la que no se encuentra impunemente ninguna mirada humana; es el mismo encanto potente y victorioso. Cuando el pobre Andrea estaba tan atormentado por el grito de su conciencia honrada, ¿por qué no envió como excusa á su real acreedor, en vez del Abraham y de algun otro asunto bíblico, el retrato de aquella tentadora, mas temible, mas irre-

sistible aun que nuestra madre Eva? Así se habria justificado y muerto sin remordimientos.

No podriamos terminar sin injusticia la revista de los florentinos ilustres, si no añadiésemos á ella la familia de los Allori : el mas antiguo, Angiolo Allori, mas conocido por el nombre del Bronzino (1502-1572) dejó en la galería de los Oficios una *Bajada al limbo*, que pasa por su obra maestra entre sus composiciones de historia sagrada, colocándola entre las producciones clásicas del arte. El palacio Pitti posee sobre todo retratos, género que el Bronzino cultivó con preferencia y con mas éxito que la historia. Todas sus obras prueban que fueron de un artista que en cuadros de caballete imitó los frescos y los cartones de Miguel Angel, que le imitó hasta en la poesía, en sus piezas de verso, ligeras y satíricas, llamadas *Capitoli*. Como pintor permaneció fiel al estilo de su maestro, del cual conservó la seguridad y el vigor del dibujo, formas menos violentas y un colorido mas verdadero y mas vivo. El segundo Bronzino, Alejandro Allori, sobrino y discípulo del anterior, se alejó mas del estilo severo de la escuela de Miguel Angel para dar á su colorido mas morbidez y vivacidad. En cuanto al tercer Allori, Cristóbal, hijo de Alejandro (1577-1621), que fué discípulo de Cigoli, imitador tambien de Corregio, abandonó completamente el estilo de su tio para seguir el del maestro de su agrado, lo que parece alejarle de la escuela de Florencia para traerle á la de Parma. En el palacio Pitti se hallan sus mas célebres cuadros, la *Hospitalidad de san Julian* y *Judith despues de la muerte de Holofernes*.

El primero, que se llevó á Paris, es una composicion magnífica, terminada con ese esmero minucioso y sediento de perfeccion que ponía Allori en sus obras: jamás estuvo contento de sí mismo y quizás llevaba demasiado lejos su severidad para consigo mismo, que le hizo varias veces echar á perder con retoques perjudiciales, hermosas obras terminadas ya. La *Judith* me parece todavía superior al *San Julian*: tiene desde luego una fama que nos dispensa de todo elogio, pero no puedo pasar en silencio la anécdota que dió segun dicen origen á este cuadro. Aquella magnífica Judith, tan imperiosa y altanera, es el retrato de una querida de Allori, que se llamaba Mazzafirra: la criada que lleva el saco es la madre de aquella mujer, y él mismo se retrató en el rostro de Holofernes decapitado: quiso representar en esta especie de alegoría bíblica, el suplicio que le hacia incesantemente experimentar la vanidad caprichosa de la hija y la avarienta rapacidad de la madre.

Tambien seriamos injustos si no hiciésemos mencion, al menos nombrándole, del historiador Jorge Vasari (1512-1574), mas conocido por su libro que por las obras de su pincel: si ha dejado muchos frescos en las iglesias y palacios, sus cuadros de caballete son muy raros. Vasari ha dicho él mismo, hablando de sus obras: « Los he hecho con una conciencia y amor tal que los hace dignos, si no de elogios, al menos de indulgencia. » Se le puede echar en cara el hábito de una evidente precipitacion, que los procedimientos del fresco hacian hasta cierto punto necesaria en las pinturas murales, pero que podian,

con una facilidad indefinida de retoques y correcciones, evitarse sobre el lienzo ó la pared : se echa de ver en Vasari el estilo florentino y la imitacion de Miguel Ángel, á quien conoció ya viejo en Roma y á quien amó como á un padre y admiró como á un maestro. Por sus caractéres se parece al primer Bronzino, aunque sin igualarle, y si como dicen los anotadores de su libro « no desluce sus obras ningun defecto notable » debemos añadir con ellos : « pero tampoco las recomienda ninguna gran cualidad. »

Concluiremos con un pintor florentino, muy fecundo durante una laboriosa vida de setenta años, y cuya fama sobrevivió á su mérito. Este es Cárlos Dolci, á quien los italianos llaman tambien Cariino (1616-1686). Se diria que Vasari le tenia presente cuando decia de un pintor anterior á aquel (Lorenzo da Credi) : « sus producciones están tan acabadas, que al lado de las suyas la de los otros pintores parecen toscos bocetos..... Esta conclusion extremada no es menos mala que una excesiva negligencia; en todas las cosas debemos preservarnos de las exageraciones que son igualmente viciosas. » Esta reflexion basta para juzgar la pintura de Cárlos Dolci por la parte material : si se busca el lado moral se hallará en él como principal carácter una devocion mas estrecha y mas sencilla que exaltada : no cultivó como fray Angélico ó Morales el arte místico, sino el devoto ; fué el último de los florentinos por la edad asi como por el estilo y el gusto ; perdió en las pequeñeces de la santurronería la grande escuela que habia ilustrado Giotto, Masaccio, Leonardo, Miguel An-

gel, *il Frate* y Andrea del Sarto; y á pesar de todo aun debemos sentir que Carlo Dolci no tenga en el Louvre ni una muestra suya. Aunque los pintores de las épocas de decadencia no deben jamás, así como los poetas, servir de modelos en los estudios, tienen, cuando están colocados cerca de los maestros clásicos, de los maestros verdaderamente tales, una incontestable utilidad: la de mostrar sus defectos — y los mas peligrosos de todos, los defectos agradables — al lado de las bellezas austeras, sólidas y eternas. El gusto se forma distinguiendo las unas de las otras, el talento se acrisola y huye de aquellas para buscar estas: Carlo Dolci es útil al lado de Miguel Angel y Rafael.

Llegamos á aquellos dos ilustres émulos que ha sido preciso dejar para el fin, por haber formado, digámoslo así, el puente colocado entre la escuela florentina y la escuela romana; ó mejor dicho, porque venidos de Florencia, han creado la escuela de Roma; esta, en efecto, á pesar de ser la morada de los papas, no tuvo escuela alguna hasta que vinieron estos, y tampoco la tuvo despues de ellos y de sus inmediatos discipulos. Si se preguntase cuáles eran á principios del décimo sexto siglo los dos grandes rivales cuya lucha contempló la Europa, los políticos contestarian: Francisco I y Cárlos V; pero los artistas dirian Rafael y Miguel Angel. « Fueron los únicos triunfadores del arte, dicen los anotadores de Vasari, y nada se puede comparar á las aclamaciones del pueblo entusiasta cuando vió salir de sus manos el *carton de la Guerra de Pisa*, las *Estanzas vaticanas*, la *Capilla Sixtina* y la *Transfiguracion*. No se alzó una sola voz

disputándoles su victoria; fué necesario mas de un siglo, para que la crítica envalentonada se atreviese á balbucear sus primeras objeciones..... Despues de vanos esfuerzos para hincar el diente en Rafael y Miguel Angel, aunque debatido esto durante tres siglos, no por eso han dejado de salir Rafael y Miguel Angel cada vez mas victoriosos. »

Montesquieu comparó á Rafael con Fenelon, y á Miguel Angel con Bossuet; despues de Montesquieu, se ha podido hallar y no en las letras sino en las artes, otra comparacion mas justa y mas semejante. En la música, Mozart nos ha dado á Rafael y Beethoven á Miguel Angel; tambien á estos los comparan entre sí, y este mismo paralelo los hace crecer á ambos; y esto mismo los engrandece aun mas.

Cuando Miguel Angel Buonarroti (1474-1564), que tuvo por nodriza á la mujer de un picapedrero, esculpia á los quince años, como por pasatiempo de muchacho que no tiene nada que hacer, aquella máscara del *Fauno* que fué causa de que le admitiesen muy luego en la Academia íntima de Lorenzo el Magnífico, nadie se figuraba, ni él tampoco, que despues de haber sido un gran estatuario, llegaria á ser un gran pintor y un gran arquitecto. No debemos hacer mencion aquí de las obras de su cincel, desde el *Baco ébrio* que está en los Oficios de Florencia, hasta el *Moisés* que está en la iglesia de San Pedro *ad Vincula* de Roma; se hará mencion de esto en el lugar que le corresponde en las MARAVILLAS DE LA ESCULTURA; pero podemos referir, como singularidad única en las artes, de qué modo le fué dado ejecutar aquel dicho altanero de: « Yo erigiré en los aires el Panteon de

Agripa. » En 1546 fué cuando el papa Pablo III, « inspirado por el mismo Dios » como dice Vasari, nombró á Miguel Angel, de edad de 72 años, arquitecto de San Pedro. Miguel Angel rehusó en un principio, pero por último hubo de ceder y empezar tarde su aprendizaje en este nuevo arte. Uraño, adusto, misántropo, duro en palabras sin ser por eso malo, lleno de probidad y rectitud, viviendo con sobriedad en una soledad completa, rehusando todo regalo como otras tantas trabas difíciles de romper, Miguel Angel cambió todos los planos, « que eran una verdadera viña » para todos los contratistas de las obras. Empezó las economías por sí, pues en el *motu proprio* de Paulo III, que le nombraba arquitecto en jefe con plenos poderes, hizo insertar la cláusula de que sus funciones serian gratuitas. Miguel Angel trabajó diez y ocho años hasta que murió, despues de haber sido elogiado y respetado por Julio II, Leon X, Clemente VII, Paulo III, Julio III, Paulo IV, Pio IV, Francisco I, Cárlos V, el sultan Soliman, la Señoría de Venecia, los Médicis y la república de Florencia.

Miguel Angel se vió obligado á hacerse pintor antes que arquitecto : En todo tiempo se mostró un dibujante incomparable ; se sabe que á los veintinueve años y en un concurso con Leonardo de Vinci, dibujó aquel famoso carton que llamaron la *Guerra de los pisanos*, porque representaba uno de los episodios de la lucha entre Florencia y Pisa ; tambien se sabe que esta maravilla del arte del dibujo llegó á ser la comun escuela de todos los artistas de Italia ; por último, se sabe que á favor de los disturbios

que agitaron á Florencia, á la caída del gonfaloniero republicano Soderini y á la vuelta de los Médicis, en 1512, el estatuario Baccio Bandinelli, rival arrogante, envidioso y cobarde, se introdujo en el edificio en donde guardaban esta obra maestra, y la hizo trizas. El grabado, que nos la ha conservado en partes, fué hecho por una copia reducida, dibujada antes de aquel crimen insensato contra el arte.

La capilla Sixtina en el Vaticano fué para Miguel Angel; ya pintor, lo que fueron las Estancias para Rafael, sus dominios, su reino y su triunfo. Doce grandes frescos, obras de maestros eminentes, Lucas Signorelli, Sandro Boticelli, Cosimo Rosselli, Guirlandajo y el Perugino, cubren enteramente sus dos paredes colaterales y muestran á la vez, por su conservacion y belleza, lo que se debia esperar de estos frescos, aunque todos están eclipsados por la superioridad de las obras de Miguel Angel, el techo y el *Juicio final*. El papa guerrero Julio II fué quien habiéndolo hecho llevar á Roma, le encargó el techo, es decir, la pintura de todos los compartimentos de una bóveda adornada que cubre la capilla entera. Miguel Angel no aceptó mas que por compromiso y á pesar suyo este vastísimo encargo, pues no conocia los procedimientos de la pintura al fresco, y la furiosa impaciencia de Julio II, que se sentia envejecer, no le permitió concluir su trabajo como hubiese deseado. El papa queria que decorase sus pinturas con pueriles adornos: « Santo Padre, le dijo, los hombres que he pintado no eran ricos, sino santos varones que despreciaban las riquezas. » Miguel Angel empezó en 1507 aquella grande obra, y la con-

MIGUEL ANGEL



APARQUEO 841.

MICHEL - ANGE P.

La creación del hombre. (Capilla Sixtina.)

L. GIAMPA. sc.

cluyó, cosa que parece increíble, al cabo de veinte meses, solo y sin ayuda alguna. Miguel Angel fabricaba él mismo los avíos de escultor, se hizo para trabajar de noche una especie de casco de carton, en la punta del cual colocaba una vela de sebo de cabra, teniendo de esta suerte las manos libres á pesar de alumbrarse con su luz. Se encerraba días enteros en la capilla, cuyas llaves le habian sido confiadas y no dejaba penetrar en ella ni á los moledores de sus colores; se cree, sin embargo, que Bramante dejó entrar á su sobrino Rafael, que pudo estudiar así la manera de Miguel Angel antes de empezar los frescos de las *Estanzas* y de las *Logias*, y que seguramente le imitó en la figura del profeta Isaías en la iglesia de San Agustin, como queriendo de antemano hacer desmentir el dicho de madame de Stael, que dice: « Miguel Angel es el pintor de la Biblia, y Rafael el pintor del Evangelio. »

El techo de la capilla Sixtina contiene, en sus numerosos compartimentos, de todas formas, diversos asuntos tomados del Antiguo Testamento, y en sus doce pechinas, diversos personajes aislados, tales como patriarcas, profetas y sibilas. Todas estas composiciones son conocidas por el grabado, y se sabe con qué maravillosa habilidad supo Miguel Angel ajustarlas en marcos tan mal dispuestos para la gran pintura. Cuando debió expresar, por ejemplo, la *Creacion del Mundo*, tuvo un espacio tan limitado que imaginó no mostrar del Eterno mas que la cabeza y las manos; mas esta vasta cabeza y estas grandes manos que llenan todo el cuadro, dan una clara idea del Dios creador que debemos suponer todo podero-

so é inteligente. En medio de estas figuras vigorosas, terribles y alguna vez grotescas de que están llenos los compartimentos caprichosos de la bóveda, la *Creacion de Eva* es un trozo de una gracia encantadora, y como nativa, que reposa al espectador. En cuanto á la *Creacion del hombre*, « es á mi modo de ver, dice M. Constantin, el punto mas sublime á que se ha elevado el arte moderno..... ¡Qué poderío en el gesto del Creador! Pasa, y sin dignarse parar, crea al hombre..... Este trozo lo reúne todo; lo sublime del pensamiento y lo sublime de la ejecucion. » Puede colocarse en la misma línea de lo sublime el *Pecado* y el *Castigo de Adan*, doble asunto en un mismo cuadro. que forma como la peripecia y el desenlace del drama del Paraiso. Entre los profetas, se ve á Isaías ensimismado en una meditacion tan profunda que parece volverse con lentitud á la voz del ángel que le llama. Las sibilas tienen un carácter medio entre la inspiracion de una santa y la demencia de una bruja, cosa que conviene mucho al papel equívoco, raro, que las hace representar la Iglesia. En toda esta grande obra, « hay, dice M. Charles Blanc, un singular contraste entre la fuerza de la invencion y la suavidad de la ejecucion. Los movimientos de cabeza son formidables, pero los colores están como velados : el pensamiento es soberbio, pero el toque del pincel peregrino. Estas terribles figuras hablan fuertemente al alma y dulcemente á los ojos. » Es lástima que no se pueda gozar los infinitos detalles de ese techo magnífico, en donde Miguel Angel parece haber comprendido lo bello como los antiguos, buscándolo en una grandiosidad — la verdadera — que

MIGUEL ANJEL.



FAQUIER. del.

MICHEL ANJEL.

La creacion de Eva.

ANSEAU. sc.

no excluye ni la sencillez ni la gracia; pero además de no ser fácil penetrar en ciertas partes de la capilla, que quedan con eso demasiado lejos de la vista, seria preciso para no romperse las vértebras del cuello, imitar á cierto viajero inglés que sin ceremonia alguna se echaba boca arriba, con un antejo de larga vista, llevando de sitio en sitio su observatorio vertical. Este es el inconveniente de todos los techos ¹.

El gran fresco del *Juicio final*, que ocupa toda la pared en frente de la entrada, es obra muy posterior á las pinturas de la bóveda y de un carácter tan diferente, como varió el del autor, á los treinta años de distancia. Despues de su desavenencia con Julio II y de la singular reconciliacion que la siguió — luego de su embajada á Bolonia — despues del largo sitio de Florencia, en 1530, cuando esta ciudad republicana luchó sola y valerosamente contra el papa, el emperador y los Médicis ligados para su ruina, y cuando Miguel Angel, nombrado por el consejo de los Diez *procuratore generale* de los trabajos de defensa, pasó seis meses enteros en el monte San Miniato; — despues, decia, de los actos principales de su vida política, fué cuando resolvió tratar un asunto tan bien apropiado á la índole de su inmenso y sombrío genio. Informado el papa Paulo III de los estudios á que se dedicaba, fué á casa del artista escoltado por diez cardenales, y con aquella solemnidad inusitada en las artes, le rogó que ejecutase en la gran pared de la capilla Sixtina el trabajo que tenia preparado en

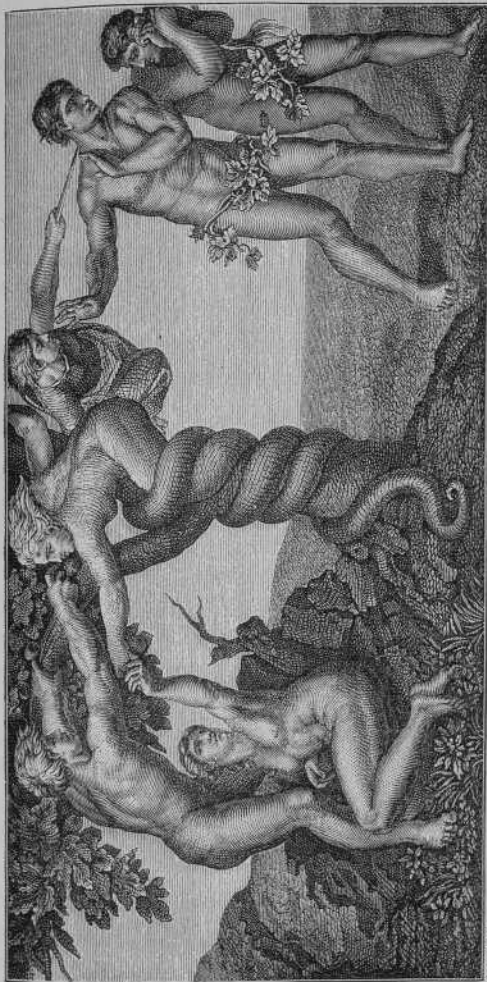
1. Puede conocerse ahora el de la Sixtina, por las hermosas fotografías debidas á las ingeniosas combinaciones de M. Braun.

cartones, bajo el pontificado de Clemente VII. Miguel Angel empezó su cuadro en 1532, y le descubrió nueve años despues, el dia de Navidad en 1541, contando ya la edad de sesenta y siete años.

Siempre solitario y consagrado á las austeridades de una vida sin placeres, sin diversiones, sin mas pasion que la del arte, la imaginacion herida aun por los horrores de que fué testigo y casi víctima, en la toma de Florencia por los Médicis expulsados, como en el saqueo de Roma por las tropas de Cárlos V, muy imbuido en la lectura del Dante y fiel discípulo del reformador mártir Savonarola, y llevando, por último, el nombre del ángel de la Gracia, Miguel Angel hizo resaltar en su composicion la melancolía adusta de que estaba llena su alma. Se diria que Bossuet tradujo á Miguel Angel cuando exclamaba en su sermon sobre el juicio final : « Sí, lo confieso, tambien Dios llegará á ser cruel é inclemente ; despues que su bondad ha sido despreciada llevará el rigor hasta mojar y lavar sus manos en la sangre de los pecadores. Todos los justos entrarán en este escarnio de Dios, y reirán sobre el impío y exclamarán : « Ved ahí el hombre que no ha puesto su esperanza en Dios. » Efectivamente, el Cristo de Miguel Angel es mas bien un Júpiter tonante que el dulce redentor de los hombres, que el Cordero y humilde Hijo de María ; y los ángeles, los santos, los elegidos, parecen tan furiosos como los demonios y los réprobos.

No tengo necesidad de volver á trazar aquel vasto poema, aquel cuadro inmenso en el cual se mueven trescientos personajes : basta recordar en dos

MIGUEL ANGEL.



CAVIER. del.

MIGUEL ANGEL. E.

L. ANSELM. sc.

El pecado de Adán.

palabras que Miguel Angel ha puesto en escena aquel versículo de san Mateo : «*Videbunt Filium hominis venientem in nubibus cæli cum virtute multa et majestate;*» en el centro de la parte superior ó celeste, está sentado Cristo, juez inexorable y terrible, que pesa en una justa balanza las acciones de los hombres, sin dejarse conmover ni aun por el llanto de su madre : que al rededor de él y de los profetas y bienaventurados que le rodean, un grupo de comparecientes esperan con ansiedad las sentencias de su boca ; que los ángeles ejecutores de sus mandatos se llevan los elegidos al cielo ó entregan en las manos de los demonios á los réprobos ; y que en la parte inferior ó terrestre, mientras que por un lado, los muertos resucitan al sonido de las trompetas eternas, por el otro un grupo de condenados, personificando los pecados y los vicios, están amontonados sobre la barca fatal pronta á precipitarse en una boca del infierno.

Si la multiplicidad y lo intrincado de los episodios exigen una atencion larga y continua, al menos sus rasgos principales resaltan claramente y dan una clave fácil á la composicion entera : en vez de entrar en ese detalle infinito, vale mas precaver á los que ven este fresco, en el original ó en las copias, contra las pretendidas faltas que cada cual cree descubrir al echarle la primera ojeada, y que ciertamente no se le han escapado menos al pintor mismo que á los miles de curiosos que hace mas de trescientos años se agolpan delante de la obra de Buonarrotti : si las ha cometido es porque le ha dado la gana.

La primera de sus faltas tantas veces descubiertas y tantas veces echadas en cara, es la desproporcion

de los personajes. Los unos, tales como el Cristo, su séquito y el grupo de los elegidos, son dos veces mayores que los otros, los de la parte inferior. Ofrecen además en un alto grado aquellas formas atléticas, señal de fuerzas desmesuradas de que tanto gustaba Miguel Angel, hasta el abuso. Esa desproporcion salta á la vista y por eso mismo debe buscarse otra explicacion que la de una ligereza imperdonable en el artista. Tampoco se la puede atribuir á un cálculo material, á un efecto exagerado de la perspectiva, pues si Miguel Angel hubiese puesto sus miras en ese resultado, cuando agrandaba sucesivamente sus figuras de abajo arriba, desde los condenados hasta el Cristo, no hubiera dejado de llevar la progresion aun mas lejos, pero por el contrario, los grupos mas elevados, por ejemplo el de los ángeles que llevan los instrumentos de la Pasion, se achican hasta bajar á la talla de los hombres del primer plano. Miguel Angel tenia pues otro motivo. No pudo tratar como una escena de la vida ordinaria, como un simple cuadro de historia, aquel desenlace final del drama de la humanidad; debió, para traducir de lleno su pensamiento, recurrir á las antiguas alegorías bizantinas, y con esta idea, la desproporcion de tamaño y fuerza entre los elegidos y los réprobos indicaba sencillamente la superioridad de los primeros sobre los segundos. Parece inútil buscar en comentarios mas ó menos ingeniosos otra razon á un hecho que se explica tan naturalmente.

La segunda falta, que le imputan hace tanto tiempo, no pertenece ya al órden físico sino al moral, — y es el haber puesto en el grupo de los condenados, á

la derecha del cuadro, figuras demasiado grotescas, para la santa grandeza del asunto, y pequeños detalles bastante triviales y cómicos, mas propios de alguna *Tentacion de san Antonio*, por Callot ó Téniers, que de una obra severa y bíblica. La crítica parece aquí mejor fundada, y no puede negarse que la parte del cuadro que la merece no tiene, en efecto, toda la elevacion, toda la belleza majestuosa del resto de la composicion ; pero ese defecto si no puede justificarse al menos se explica. Religioso y austero, especie de jansenista en Roma, y republicano fogoso en Florencia, Miguel Angel, poeta de varias maneras y de muchos estilos, escribió una viva sátira en una esquina de su cuadro; y se vengó por medio de indestructibles epigramas de aquellos á quienes no pudo ni reformar ni vencer. El Orgullo, la Ambicion, la Avaricia, la Lujuria, todos los vicios amontonados en ese rincon y llenos de burlescos atributos, son los dignatarios de la Iglesia que deshonran la púrpura romana, los miembros ó clientes de la poderosa familia que despojaba su patria de la libertad.

Yo preferiria, si absolutamente fuese necesario marcar un defecto en el *Juicio final*, uno en que no se hubiese fijado todo el mundo, preferiria, digo, asombrarme de que Miguel Angel, teniendo á su disposicion todos los símbolos religiosos, todas las creencias de la tradicion, no hubiese distinguido mejor las dos clases de seres que concurrieron al asunto de su cuadro, los seres del cielo y los de la tierra. Todos los ángeles, lo mismo los que tocan la trompeta para despertar á los muertos perezosos,

como los que ejecutan los mandatos de Cristo, y el Cristo mismo, no son mas que hombres, atletas combatiendo. Nada los distingue del comun de los mortales; ninguna aureola, ausencia total de las alas extendidas, ninguna de aquellas insignias admitidas por el arte y por la fé.

De aquí un poco de confusion, inseparable de un asunto tan vasto y tan complicado. En cuanto á las cualidades de la obra, la majestad de la composicion, la grandeza del conjunto, la variedad de los detalles y la belleza de los grupos, la perfeccion asombrosa del dibujo, lo atrevido de las posturas y de los escorzos, la ciencia de la anatomía muscular, seria verdaderamente pueril insistir sobre estos diversos puntos y añadir un solo elogio á las reiteradas aclamaciones de todos los artistas que de tres siglos acá proclaman á porfia el brillante mérito de esta gigantesca obra maestra. « Puede uno creerse dichoso, exclama Vasari, cuando ha visto un prodigio tal del arte y del genio. »

El fresco de Miguel Angel no se hallaba aun concluido cuando estuvo á pique de ser destruido. Sobre la denuncia de su ayuda de cámara, *messer Biagio de Cesena*, quien hallaba el cuadro mas propio para una sala de baño ó una taberna que para la capilla del papa, Paulo III tuvo un momento el deseo de hacerlo borrar. Para vengarse del denunciador, Miguel Angel condenó á Biagio al tormento de la inmortalidad: lo pintó en medio de los condenados, bajo la forma de Minos, y siguiendo la ficcion del Dante, en el canto V del Infierno.

Stravvi Minos orribilmente e ringia, etc.

quiere decir con las orejas de asno de Midas, y por cinturon una serpiente que recuerda los versos de un antiguo romance español sobre el rey Rodrigo, gritando desde el fondo de su tumba :

Ya me comen, ya me comen
Por do mas pecado habia.

Biagio se quejó al papa, pidiendo que á lo menos borrasen su cara. « ¿En qué parte de su cuadro te ha puesto? preguntó Paulo III. — En el infierno. — Si hubiese sido en el purgatorio, se te podría sacar de allí, pero en el infierno, *nulla est redemptio.* »

A su vez el timorato Paulo IV quiso hacer desaparecer todos los desnudos que un asunto semejante habian hecho inevitables; hizo pedir el sacrificio á Miguel Angel : « Idos y decid al papa, respondió friamente el artista, que se ocupe mas bien en reformar los hombres, lo que es menos fácil y mas útil que corregir á los pintores. » Poco despues, su discipulo Daniel de Valterra se encargó del cuidado ridiculo, y sacrilego respecto del arte, de tapar aquellas desnudeces bien inocentes, lo que le valió el apodo de *bracchettone* (del que hace bragas) y unos versos muy picantes de Salvator Rosa (Sat. III). El *Juicio final*, muy deteriorado por el tiempo, la humedad, el humo del incienso y de los cirios, muy descuidado por los conservadores del Vaticano, ha sido además ignominiosamente echado á perder por un reparo de arquitectura que ha quitado toda la parte superior central del fresco, aquella en que se halla el Padre

eterno y el Espíritu Santo, y que completaba así el sentido de la composición. Esa parte no es conocida mas que por las antiguas copias hechas antes del fin del décimo sexto siglo. No es esto solo, sino que durante muchos meses del año, y justamente en los de los viajes, colocan delante de la hermosa mitad del fresco un altar coronado por un *baldaquino*, y además, en el lado izquierdo, un dosel debajo del cual asiste el papa á los oficios. El espectador que ha ido allí mas bien para ver la obra de Miguel Angel que para oír los motetes de Palestrina ó de Alegri, saca lo que puede del resto de la composición, sin poder pasar de la puerta de entrada, en donde le detiene la alabarda de un impassible suizo vestido de cien colores : es el suplicio de Tántalo aplicado á los goces de la vista y á los del alma.

Se han hecho muchas copias del *Juicio final*; ninguna es tan grande y tan exacta, creo yo, al menos en el estado á que la han reducido las mutilaciones de los hombres y los estragos del tiempo, como la muy moderna de Sigalon, en la Escuela de Bellas Artes. Pero esta copia, como todas las demás que he visto (y deseo que esta comparación no sea tomada por una paradoja), me parece estar mas cerca del original por el dibujo que por el color. Así es que en Miguel Angel, el primer término, en la parte baja del fresco, es de un tono general muy sombrío, mientras que en el horizonte brillan la luz del día y la transparencia del aire. Así tambien, sobre las tintas de los fondos, unas veces castaño oscuro y otras azul claro, se destacan visiblemente los grupos y los personajes. Son estos felices contrastes que no apa-

recen en los copistas y que sin embargo se hacen sentir muy vivamente aun hoy.

Se sabe que Miguel Angel hacia alarde de no apreciar mas que la pintura al fresco y que despreciaba la del caballete. « Es una ocupacion de mujeres » decia, quizá aludiendo á Rafael; así es que los cuadros que dejó son extremadamente raros : además de su retrato del museo del Capitolio, que quizá es de su mano, no se conocen mas que dos en toda Italia y ambos están en Florencia. El de los Oficios pasa por reunir, en una forma redondeada, la Virgen arrodillada que presenta, por encima del hombro, el niño Jesús á san José, y, en los últimos planos, figuras desnudas como saliendo del baño. Se le llama por esta razon una *Sacra Familia*, pero creo que no es mas que una familia humana y la personificacion de las *Tres edades*; fué hecho para un caballero florentino llamado Agnolo Doni, el cual habiendo desde luego encontrado demasiado elevado el precio de 70 escudos fijado por Miguel Angel, se apresuró á dar el doble que exigió orgullosamente el artista, por temor de que este no aumentara el precio de su obra. Aunque Vasari cita este cuadro de la galería *degli Ofizzi* como uno de los mas bellos entre los de Miguel Angel, sin embargo no puede buscarse en él ni la sencillez de la composicion ni la expresion graciosa y robusta; es un asunto rebuscado, una confusion de cabezas y miembros, de un dibujo atrevido sin duda alguna, pero al cual la dureza de los contornos y su colorido seco, quitan todo agrado y encanto. El segundo cuadro de Miguel Angel está en la galería del palacio Pitti y representa las *Parcas*. Se en-

cuentran en él las cualidades y los defectos del primero: el mismo imperioso dibujo, la misma acabada ejecución, pero también la misma dureza de contornos, y la misma sequedad de colorido. Los antiguos, que buscaban, que exigían siempre lo bello, hacían de las Parcas tres hermosas jóvenes, lo mismo que de las Gracias. Miguel Angel hizo de ellas tres viejas que participan algo de la familia de las brujas, y quizá esa metamorfosis que ha pasado á la tradición, se debe á él; pero pudiera ser que además de las *Tres edades* y de las *Tres Parcas*, existiese también un cuadro de caballete de Miguel Angel. Cuando tuvo lugar la exposicion de las artes en Manchester, en 1857, los inteligentes convinieron en restituir al gran pintor de la Sixtina un cuadro no concluido y atribuido hasta esa época á su maestro Guirlandagio. Es una *Virgen* con los dos niños, rodeada de un grupo de cuatro ángeles. Se le cree superior á las dos únicas obras del mismo género, conocidas hasta ahora por auténticas.

«Miguel Angel, dicen los anotadores de Vasari, fué muy original, sin ser absolutamente el creador del dibujo y de la escultura. Estudió á Ghíberti y Donatello, á Masaccio y Orcagna, á Brunelleschi y Verocchio, hasta á Leonardo y Rafael. Saludaba reconocido á estos dos iniciadores, Dante y Giotto..... Su pincel no tuvo la suavidad lombarda del Corregio, la gracia romana de Rafael, la magia veneciana de Giorgione ó de Tintoreto, la riqueza y solidez españolas de Murillo ó de Ribera, el esplendor y la armonía flamenca de Rubens y de Rembrandt, la tranquilidad y la reflexion francesa de Lesueur ó del Pusino..... Era una natu-

raleza intrépida, fuerte, obstinada..... Tuvo el genio y el método : el genio por la naturaleza, el método por su patria, Florencia..... «De mi ciencia, dijo, saldrán maestros ignorantes.» En efecto, [la servil imitacion de Miguel Angel, el exceso de sus defectos, la ausencia de sus cualidades, llevaron el arte á locas exageraciones. Miguel Angel concluyó el ciclo del arte florentino, empezado por Giotto. Despues de él no quedó mas que Roma, muy decaida, Venecia, que estaba en el mismo caso, y Bolonia, la cual no podia reemplazar á Florencia, Roma y Venecia..... Miguel Angel es el siglo xvi todo entero, con sus melancólicos recuerdos y sus audaces esperanzas, su largo tormento y su gigantesco resultado..... Miguel Angel es la verdadera estatua de aquella época, su mas parecida y completa imágen... Él solo ha tenido un largo reinado, reconocido por todos, legítimo, omnipotente..... Cuando Miguel Angel moria en 1564, Galileo nacia y la ciencia iba á suceder al arte. »

«Este grande hombre, dice tambien Josuah Reynolds, es el que ha poseido en su mas alto grado el mecanismo y la poesia del dibujo ; el carácter grandioso, el aire, la actitud que ha dado á sus figuras, lo ha encontrado en su imaginación sublime, y la misma antigüedad no le habia dado modelo alguno. Homero de la pintura, sus sibilas y sus profetas despertaron las sensaciones que se experimentan á la lectura del poeta griego. » Esta composicion de Reynolds recuerda el dicho del escultor Bouchardon : «Cuando leo la *Iliada*, creo tener veinte piés de altura.» ¡Prodigio nunca visto ! diria yo á mi vez para concluir : Miguel Angel, que fué pintor y arquitecto

como Bramante, pintor y escultor como Alonso Cano, pintor y poeta como Orcagna, Bronzino, Céspedes, Salvator, pintor y hombre de estado como Rubens, y mas grande que todos ellos en cada género, Miguel Angel, ya viejo, hacia casi al mismo tiempo sus tres obras maestras en las tres artes que le inmortalizaron. Esculpia el *Moisés*, pintaba el *Juicio final* y construía el duomo de San Pedro : prueba clara que tanto en las artes como en la literatura, las mejores obras son comunmente la de un hombre de genio en su ocaso, cuando le es dado reunir al fuego de una imaginacion siempre jóven la experiencia y la seguridad de la edad madura.

Miguel Angel nos conduce á Rafael (1483-1520): como no hacemos aquí la historia de los pintores, y tratamos únicamente de trazar un breve resúmen de la historia de la pintura, nos ha bastado recordar anteriormente que el padre de Rafael — Giovanni de'Santi ó Sanzio, de Urbino — despues de haber dado á su hijo las primeras lecciones de un arte en el cual habia adquirido alguna nombradía, tuvo la modestia de encontrarse insuficiente para tal discípulo y el buen sentido de entregarle al Perugino¹.

Las primeras obras que Rafael hizo en Florencia no son mas que imitaciones de aquel ilustre maestro : tales son el *San Nicolás* de Tolentino y la *Sacra Familia* de Fermo, firmadas una y otra por *Rafael Sanctius Urbinas ætatis xviii pinxit*. El museo Brera, de Milan, es el que se enorgullece de poseer la primera página importante del *divino jóven* : he mencio-

1. Se sabe hoy que fué un tío de Rafael quien le condujo á Florencia, despues de la muerte de su padre.

nado al *Sposalizio*, que pintó á los veintiun años para el pueblecito de Città di Castello, cerca de Urbino. En aquel *Casamiento de la Virgen*, Rafael aparece todavía algo principiante. Quizá la disposicion demasiado simétrica de aquellos grupos iguales, que se hallan precisamente en medio de la fachada del templo, que á su vez ocupa tambien el centro del fondo, del cuadro, esos personajes generalmente largos y estrechos, por último, todos los detalles recuerdan mas el estilo del Perugino que el de Rafael, independiente y creador. Hay allí al menos un recuerdo del grande y bello fresco del Perugino en la capilla Sixtina, que representa la *Mision de san Pedro*; pero ¡qué estilo ya, hasta en la imitacion! ¡Qué gracia, desconocida hasta entonces, en las posturas, en las fisonomías y en los atavíos! ¡Qué variedad y qué feliz expresion en el pudor, en la alegría y en el despecho! ¡Qué perfeccion de contornos! ¡Qué delicadeza de pincel! El Perugino debió hallar en esa obra el complemento precoz de la profecía que hizo, cuando viendo los primeros ensayos de Rafael niño, que pedía entonces ser admitido en su estudio, exclamó lleno de entusiasmo: « Que sea mi discípulo, que pronto será mi maestro! »

Florençia, que fué la maestra de Rafael y por Rafael la de Roma, ha conservado numerosas obras de su ilustre discípulo, no solo de su juventud, sino de todas las épocas de su corta existencia. Se encuentran seis en la sola tribuna del museo *degli Uffizi*. Por una feliz coincidencia son de sus tres estilos (los cuales á decir verdad, no son mas que un progreso mas marcado en un solo y mismo estilo), y mues-

tran así el principio, el camino y la perfeccion de aquel incomparable genio, á quien solo la muerte impidió llegar á una perfeccion aun mayor. De su primer estilo es el retrato de una señora florentina, desconocida, sentada y de medio cuerpo, que está revelando el gusto de Leonardo, aunque con mas timidez; de su segundo estilo, hay dos *Sacras Familias*, compuestas ambas de la Vírgen y de dos niños, y las dos con fondos de paisaje. La una, conocida bajo el nombre de la *Virgen del pajarito* ó *del jilguero* (la *Madonna del cardellino*), fué hecha por su amigo Lorenzo Nasi, en 1504. Este cuadro estuvo á pique de perecer, en 1548, en un hundimiento del Monte Giorgio, que enterró la casa de los Nasi; pero se encontraron los fragmentos, los cuales fueron reunidos con sumo cuidado. Creo poder dispensarme de describir extensamente esta preciosa composicion, conocida por los grabados, en donde se ve á la Vírgen sentada, con un libro en la mano, mientras que Jesus, de pié entre sus rodillas y con el pié sobre el de su madre, presenta un pájaro á su amiguito san Juan con aquella mirada inefable de santo amor, que Rafael le ha dado algunas veces. La otra *Sacra Familia*, que no tiene, á lo que entiendo, ningun nombre particular, está mas estudiada quizá, y es de un conjunto mas animado; las cabezas de los dos niños son de una verdad y de una gracia perfectas; y sin embargo este cuadro tiene menos atractivos que el otro, que mas sencillo y mas modesto, es verdaderamente de un efecto encantador.

Los otros cuadros de la *Tribuna*, *San Juan* en el desierto y los retratos de *Julio II* y de la *Fornarina*

pertenecen al tercer estilo de Rafael. El *San Juan*, cuyo único defecto es su extremada juventud (la tradición lo quería entonces así) es muy conocido, porque se hicieron de él varias copias bajo la inspección de Rafael, y tan buenas, que durante mucho tiempo se

RAFAEL.



La Fornarina, Florencia.

ha puesto en duda cuál era el original; mas una circunstancia material, unida á su brillante hermosura, decide la cuestión en favor del *San Juan* de los Oficios, por estar sobre lienzo y todas las copias sobre tablas. Así se sabe que el *San Juan* primitivo, destinado al cardenal Colonna, quien á su vez se lo regaló

á su médico Giacomo di Carpi, de cuyas manos pasó á los Médicis, fué pintado sobre lienzo. Por otra parte todos los detalles del cuadro corroboran esa demostracion. En cuanto á los dos retratos, el de un papa y una cortesana, podrian sorprenderse de hallarse cara á cara, si no estuviesen aproximados ya por las costumbres de la córte romana, y como emparentados por el mérito igual de la ejecucion. El retrato de Julio II, del cual existen tambien varias copias — en el palacio Pitti, en el museo de Nápoles, en la *National-Gallery* de Lóndres — es de una conservacion y una vivacidad de colores que parece increíble al cabo de tres siglos y medio. En cuanto al retrato de la *Fornarina*, se siente algun disgusto al ver las facciones tan frescas y alegres, tan llenas de vida y de salud de aquella belleza funesta, cuyos celos y egoismo abreviaron, segun dicen, los preciosos dias del pintor mas famoso, y al que la medicina, mas ciega aun que el amor, acabó de llevar á la tumba ¹. La *Fornarina* está representada en un traje de capricho; vestida casi de bacante, lleva en el hombro izquierdo una piel de pantera, la misma que pintó Rafael en el *San Juan* y en la *Madonna dell'impennata*. En la época en que Vasari escribia su libro, el retrato de la *Fornarina* pertenecia á Matteo Botti, *guarda robba* del gran duque Cosme I, á quien se lo dejó en su testamento. Sin embargo, á pesar de este testimonio y á pesar de la tradicion, muchos inteligentes dudan que aquel retrato sea el de la hija de un panadero de

1. Rafael murió á consecuencia de una sangría inoportunamente recetada, de resultas de un enfriamiento. (Véase Quatremère de Quincy.)

Trastevere, por la que hizo Rafael la Campaspe moderna, y aun se duda que sea de Rafael. Suponen los unos que era el retrato de la célebre marquesa de Pescara, Victoria Colonna (la única mujer á quien amó Miguel Angel, como Dante á Beatriz y Petrarca á Laura), pintado por Sebastian del Piombo; los otros el retrato que hizo Giorgione de aquella querida tan idolatrada cuya infidelidad le costó la vida. *Adhuc sub iudice lis est.*

En el palacio Pitti, once cuadros llevan el nombre del divino jefe de la escuela: en aquel número hay que incluir, además de la repetición del de Julio II, cinco retratos: el de Angel y Magdalena Donni; — el del sábio latinista Tomás Fedra Inghirami, á quien llamaban el Ciceron florentino; — el del cardenal Bernardo Davizi de Bibbiena, que queria que Rafael se casase con su sobrina ¹; — y por último, el del papa Leon X, en pié y asistido por los cardenales Julio de Médicis y de Rossi. Ya se sabe lo que son los retratos de Rafael, sobre todo los que pertenecen como el último á su gran estilo. Todo elogio seria superfluo. Tenemos en el Louvre el del poeta Baldassare Castiglioni, cuya vista enseña mas sobre este punto que todo lo que la pluma pudiera escribir. Limitémonos, pues, á narrar la pequeña superchería á que debe el palacio Pitti la posesión del retrato de Leon X. Habia sido encargado al gran pintor por la familia de los Médicis para ofrecerlo como presente al duque de Mantua; pero Octaviano de Médicis halló el retrato

1. Rafael iba demorando su casamiento con la esperanza de una promoción de cardenales por Leon X, que le habia prometido el capelo. Su prematuro fin inutilizó la promoción y el casamiento.

tan bello que quiso quedarse con él, sin dejar por eso de hacer el regalo prometido. Encargó, pues, á Andrea del Sarto hacer una copia, la cual fué enviada á Mantua como obra de Rafael y que efectivamente

RAFAEL.



PLANCHER del

RAPHAEL p[er]

P. HILMARCK sculpsit

Retrato de Julio II.

hacia disculpable el error, mientras el original, que fué de Roma á Florencia, se quedó allí.

Una de las composiciones de Rafael que se pueden clasificar sin paradoja entre sus mas pequeñas al par

que grandes obras, es la *Vision de Ezequiel*. Hé aquí el asunto segun la Biblia: Durante la cautividad de Babilonia, el profeta Ezequiel tuvo una vision á orillas del Éufrates; divisó al Espiritu de Dios que tenia una cara de hombre, otra de leon, otra de buey y otra de águila. Encima vió al firmamento brillante como el cristal, atravesado por llamas y relámpagos: en su espanto, cayó de cara contra el suelo; entonces oyó una voz que le gritaba: « Levántate, hijo del hombre; ve á buscar á los hijos de Israel: diles que oigan por fin mis palabras y cesen de irritarme. » Hé ahí ciertamente un asunto vasto, complicado y grandioso. Rafael encontró el medio de incluirle sin rebajarlo, en una tabla de un pié cuadrado. Tomando la vision de Ezequiel, como la explicaban en aquel tiempo, por una aparicion de Jehovah hablando por boca de los cuatro evangelistas, agrupó maravillosamente los cuatro animales simbólicos al pié del Padre Eterno, quien noble y bello como en la *Creacion*, parece lanzar sobre su pueblo de *duro é indomable corazon* las centellas de sus irritados ojos. En esta pequeña obra, tan preciosamente concluida, Rafael ha probado invenciblemente, que no se debe acudir á la dimension de la tabla, sino á la elevacion del estilo, para juzgar de la *grandeza* de una composicion. Pusino tambien, despues de Rafael, hizo grandes cuadros en pequeños lienzos, mientras que algunos pintores, en nuestros dias, hacen en lienzos de veinte piés, cuadros de género, anecdóticos. Seria preciso mirar á los unos con cristales de aumento, y á los otros con cristales de disminucion.

Las otras composiciones de Rafael, que se hallan en el palacio Pitti, reúnen los tres géneros de *Madonas* que ha repetido tan á menudo y con tanta variedad. La primera es una de aquellas vírgenes gloriosas y triunfantes, que desde lo alto de su trono, reciben las adoraciones de los ángeles y bieaventurados. La segunda es una *Sacra Familia* completa, donde no falta ningun personaje de la leyenda. Las otras son simples *madonas*, quiero decir la Vírgen, recientemente madre, llevando al Niño Dios en sus brazos y algunas veces acompañada del precursor adolescente. Dan á la primera, que tiene muchos puntos de semejanza con la *Madona di Foligno*, del museo de Roma, y con la *Virgen del pez*, del museo de Madrid, el nombre de la *Madona del Baldacchino*, por estar el trono de María guarecido por un dosel. En cuanto á la *Sacra Familia*, lleva el nombre *dell'impannata* ó de la vidriera de papel, porque el cuarto del carpintero José no tiene mas que esa ventana económica de la gente pobre.

Una de las dos sencillas *Madonas* se llama del *gran duca* ó del *viaggio*. Al duque Fernando III, segun cuentan, le agradaba de tal manera que siempre y á todas partes la llevaba consigo y la dirigia sus oraciones por la mañana y por la noche. Es una de las mas sencillas *Madonas* que ha creado el pincel de Rafael. Vista solo hasta medio cuerpo y sobre un fondo de retrato, estrecha contra su regazo al *bambino* aun muy tierno y pequeño. Con sus ojos bajos, su postura humilde y ropaje severo es tan modesta, tan virginal, tan angélica, que bien podia en efecto Fernando III llevarla consigo, como hacian

los antiguos con sus penates, y colocarla en su oratorio particular entre las reliquias de sus santos patronos.

Dudo mucho que se le ocurriera ponerse á hacer oracion delante de la otra *Madona* de su palacio, mucho mas célebre sin embargo, y mas preciosa como obra de arte, á la cual llaman muchos, no sin justo motivo, *il capo d'opera* de Rafael: designándola así, podria dispensarme de añadir que se la llama la *Virgen de la silla* (*la Madonna della seggiola*). Tres personas están reunidas y apiñadas en un pequeño cuadro redondo, y á pesar de esta dificultad singular, que fué sin duda alguna impuesta á Rafael por el capricho del *comitente*, el arreglo es natural, tan gracioso, tan perfecto, que se le podria suponer escogido por el artista, que en vez de encontrar el menor estorbo, como en toda dificultad vencida, se siente la naturalidad de una creacion espontánea. San Juan, retirado un poco á la sombra, adora tímida y humildemente aquel á quien se glorificará de anunciar al mundo. El Niño Jesus, en quien brilla la inteligencia y la bondad, pero que parece un poco pálido y delicado, sonrie con tristeza. Ya es víctima resignada al sacrificio y á la ingratitud. En cuanto á la Virgen, inclinada sobre el cuerpo de su hijo, que estrecha entre sus brazos, pero separando de él la mirada para dirigirla al espectador, se aleja de un modo patente del tipo comun de las vírgenes de Rafael y de toda la escuela que le precedió. Es la única de sus sencillas *Madonas* que no baja los ojos, que los vuelve á su alrededor y los fija en otros ojos. Mas mundana que la *Virgen del gran du-*

que y que la *Virgen del pajarito*, pero aun mas bella, ataviada con ricos adornos de tejidos brillantes, es en su celeste coquetería, el modelo de la belleza ideal, no como la entienden los cristianos, sino á la manera de los griegos. De este modo me figuro aquella *Venus Anadiomena* de Apeles, que toda la Grecia iba á ver en su estudio, así como la Venus desnuda de Praxiteles en el templo de Cnido. Rafael pintó la Venus cristiana: es la mas viva y profunda irrupcion que por su medio hizo el arte fuera del dogma, tratado desde entonces con mas independencia y como una especie de mitología que el artista interpreta á su antojo.

Antes de haber visto la *Virgen de la silla*, quizá (lo confieso humildemente) habia yo admirado á Rafael, mas por lo que de él se habla y por su nombradía, que por mi propia aficion y convencimiento íntimo; pero me ha sucedido delante de este cuadro lo que suele acontecer con frecuencia en todas las artes: ha sido para mí la revelacion de su autor, que hasta entonces no habia comprendido sino de un modo imperfecto. Revelacion es la palabra adecuada, pues las obras de Rafael que habia visto antes, las de Paris, Milan y Bolonia, no me han parecido hasta mi vuelta tener realmente aquella belleza divina, aquella superioridad que yo les daba por autoridad agena, por hábito y por imitacion. He visitado el palacio Pitti, así como el resto de Italia y de Europa, en compañía de una persona cuya alma está formada para sentir lo bello en todas las artes y en todos los géneros; estábamos hacia mucho rato fijados en esta pintura, que devorábamos con nuestros ojos, y

cuando al fin volvimos la cabeza para interrogarnos sobre nuestras sensaciones, teníamos las dos mejillas inundadas de lágrimas; y es porque cuando la admiración llega á un punto tal, como sucede con la gran alegría, llega á causar las angustias del dolor.

La *Virgen de la Silla* es conocida por millares de copias, de dibujos y grabados que sirven para popularizar la obra del pintor; Garavaglia, Rafael, Morghen, y cien otros, en todos los países han luchado á quién la imitaria mejor con el buril; y la fotografía en estos momentos ensaya, reproduciéndola, uno de sus milagros. Afirmando sin embargo, que los que no la han visto en el original, no la conocen; hay mas, si yo fuese el rey de Italia, sucesor de los duques de Toscana, y esta divina obra maestra me perteneciese, no llegaría ciertamente mi egoísmo hasta el punto de privar de ella al resto del mundo, por el contrario, la haría ver á todo el que quisiese verla; pero prohibiría en lo sucesivo toda copia pintada ó grabada, pues son otras tantas profanaciones: diría mas; que todo el que quisiese conocer bien á Rafael, que fuese á Florencia. Si no me engaño, habría en eso otra ventaja y es, que aprendiendo á conocer á Rafael, el curioso, el artista ó aspirante á serlo, aprenderían á conocerse á sí mismos. Sería una prueba infalible. Todo el que pueda estar un cuarto de hora delante de ese cuadro sin experimentar emoción hasta verter lágrimas, y sin sentir en su pecho encenderse esa pasión noble y santa que se llama admiración, no ha nacido para las artes, ni jamás las comprenderá.

Entre las obras de Rafael no podemos omitir la

que es aun y será siempre la perla del museo de Bolonia, la *Santa Cecilia* rodeada del apostol san Pablo, del evangelista san Juan, san Agustin y María Magdalena. La ha representado en éxtasis, escuchando una música celestial, y dejando escapar de sus manos un órgano portátil en el cual habia comenzado el concierto que concluyen los ángeles. Pintada sobre tabla y trasladada al lienzo cuando estuvo en Paris, la *Santa Cecilia* le fué encargada á Rafael en 1515 por una señora de Bolonia llamada Elena dall'Olio Duglioli, de la familia Bentivoglio, que fué canonizada. Era sin duda muy rica, puesto que compró un cuadro de Rafael, y despues de su muerte la beatificaron : mas feliz que Federico Borromeo, hermano de san Cárlos, que debió ser tambien canonizado, aunque no lo fué porque despues de haber pagado los gastos de la primera ceremonia, sus herederos opinaron que tenian ya bastante con un santo en la familia. Hé aquí cómo vino á Bolonia la *Santa Cecilia*, donde se conserva aun. Es demasiado conocida por múltiples reproducciones, empezando por las copias del Carracci y de Guido, para que sea necesario hacer su descripcion. Haré solo una observacion que puede ser provechosa para los viajeros en Italia. Cuando se entra por la primera vez en la Pinacoteca y se encuentra uno enteramente deslumbrado por aquel colorido brillante y por sus efectos de claro oscuro, tan familiares á los boloñeses, el cuadro de Rafael, con su color un tanto sombrío y rojizo, no causa al principio toda la admiracion que debe inspirar : á la vuelta, cuando ya se han visto las galerías de Florencia y las Estanzas del Vaticano

y hecho conocimiento con todas las obras del *divino jóven*, entonces es cuando se le hace plena justicia y cuando se reconoce, aun entre las mas bellas obras de Guido, de Guerchino y del Dominiquino, toda la altura de su superioridad.

Mas aun que en Florencia, Bolonia y el resto del mundo, es en Roma donde Rafael reina y triunfa. Entremos, pues, en el Vaticano.

Arquitecto á la edad de treinta años, al mismo tiempo que superintendente de las excavaciones y de las esculturas antiguas, Rafael repartió los últimos siete años de su vida entre las dos artes que cultivaba simultáneamente. Esto quiso expresar el cardenal Bembo en la inscripcion que señala el sitio de su tumba, bajo la capilla de la Vírgen, en el Panteon :... *Julii II et Leonis X, picturæ et architecturæ operibus, gloriam auxit*. Uno de los trabajos hechos con este doble caracter fué la construccion de uno de los patios del Vaticano, el de San Dámaso, en donde erigió, como arquitecto, una especie de fachada de tres pisos ó galerías, y que decoró, como pintor, de adornos al fresco. El descubrimiento entonces reciente de las termas de Tito y de Livia, puso en boga los arabescos, que llamaban *grotteschi*, porque imitaban las pinturas halladas en las excavaciones (*grotte*), y Juan de Udina, discípulo del Giorgione antes de serlo de Rafael, habia facilitado su propagacion, componiendo con mármol molido, mezclado con cal y trementina blanca, un estuco artificial. A esta clase de ornamentacion fué á lo que Rafael dió la preferencia; pero los arabescos mitológicos no eran posibles en el palacio de los papas, é imaginó arabescos cristianos. Pintando el

espesor de los pilares, la superficie de los entrepaños y el muro de los fondos, halló el medio de empotrar en la bóveda de cada una de las crugías de sus galerías cuatro cuadros de cerca de seis piés de longitud por cuatro de anchura, y cuyas figuras, que tienen á lo sumo dos piés de alto, parecen aun mas pequeñas á la distancia á que se hallan colocadas. Una serie de mas de cincuenta y dos cuadros compuestos de esta manera contienen los principales asuntos de la historia sagrada, desde la primera edad del mundo, segun el Génesis, hasta la *Cena* de Cristo con sus apóstoles : es lo que llaman las *Logias* (*Loggie*) ó la *Biblia de Rafael*.

Esto no quiere decir que Rafael haya hecho solo ese gran trabajo, Como un patricio romano rodeado de sus clientes, no salia de su estudio sino á la cabeza de una pequeña hueste de pintores que le llamaban *maestro*, que tuvo el talento de hacer que viviesen en buena armonía, y que se contentasen con trabajar juntos bajo su direccion : eran Julio Romano, il *Fattore*, Juan de Udina, Perin del Vaga, Pellegrino de Módena, Polidoro de Caravaggio y otros muchos. En las *Logias* la eleccion de los asuntos le pertenece sin duda alguna, así como la direccion y correccion de toda la obra. Tambien algunas veces dibujó cuadros que pintaban sus discípulos ; pero no se conoce que sean de él en todo y por todo, composicion, dibujo, color, mas que dos ó tres cuadros : el *Padre Eterno separando la luz de las tinieblas* ; la *Creacion del firmamento* y quizá la *Creacion del hombre y de la mujer*. Tambien son los mas célebres y los mejores de toda la serie : su *Padre Eterno*, tan

bello como puede ser un anciano vestido con un traje morado, reúne en sus pequeñas proporciones, tanta grandeza como en las figuras gigantescas de Miguel Angel. Aquel viejo siempre jóven que despeja el caos, que fija en el cielo con una mano el sol y con la otra la luna, parece que llena el mundo. Seria tambien posible que despues de haber empezado la serie, Rafael la hubiese concluido tambien, y que el último cuadro de la *Cena*, de tan sabia ejecucion y de colorido tan vigoroso, fuese tambien de su pincel. Despues de las composiciones que se le atribuyen, se citan con justicia como las mejores, la de *Abraham visitado por los tres Angeles*, *Loth y sus hijas huyendo de Sodoma*, el *Encuentro de Jacob y Raquel*, por Pellegrino de Módena, quien en la expresion de las cabezas, recuerda en verdad su divino modelo; la *Historia de José*, en cuatro cuadros, la *Construccion del Arca*, el *Diluvio*, el *Sacrificio de Abraham* y el *Moisés salvado de las aguas*, de Julio Romano. Este último fresco es muy notable por el paisaje, en el cual se ve ya una perspectiva, un fondo natural y verdadero, cosa desconocida en Italia hasta los dias de Rafael. En cuanto al *Juicio de Salomon*, tan estimado como los que acabo de citar, me parece muy inferior á la obra maestra del Pusino, quien sin embargo nada ha tomado de él, ni siquiera la enérgica pantomima de las madres, y quien venció tambien á Julio Romano en la sombría escena del *Diluvio*.

Al dejar las *Logias*, que están pintadas en las galerías exteriores, cerradas por unas sencillas vidrieras, las cuales han tenido que sufrir muchas injurias, ya del tiempo, ya de los soldados de Cárlos Quinto,

ya por último de las diversas restauraciones, se entra en el palacio y se hallan las *Estanzas* (Camere ó Stanze). Aquí ya no hay adornos, ni arabescos, ni figuritas, pero sí vastas y extensas composiciones, la mayor parte de mano del maestro. Aquellas cuatro salas, que por cierto designan con el nombre bien trivial de *cámaras* y en las que ni el mismo Miguel Angel, el austero y áspero Miguel Angel, habria podido hallar motivo de crítica, pues no hay mas que frescos y no se encuentran en ellas ni un solo cuadro de caballete, son el triunfo del arte, que en ninguna parte se muestra tan grande y victorioso. En las *Estanzas* es donde debe juzgarse la pintura de Rafael.

Digamos ahora algo acerca de la historia de aquel inmenso trabajo.

Las *Estanzas* estaban ya en parte pintadas por Bramantino, Pietro del Borgo, Pietro della Francesca, Luca Signorelli y el Perugino, cuando Julio II, á excitacion de Bramante, llamó desde Florencia á Roma al jóven Rafael, de edad entonces de veinticinco años (en 1508) y le confió uno de los principales lienzos de la gran sala. Rafael pintó la *Disputa del Santo Sacramento*, y el papa lleno de admiracion ante la obra de aquel que llamaron desde entonces el *divino jóven*, hizo borrar todos los demás frescos, ya empezados ó concluidos, queriendo que él se hiciese cargo de la obra entera. Rafael no pudo conseguir favor mas que para una bóveda que habia pintado su maestro el Perugino en la sala de entrada. Trabajó en las *Estanzas* todo el resto de su vida, aunque continuamente separado de la obra por los

nuevos encargos de los papas y de los reyes; y así no pudo dejarla terminada antes de su fin prematuro.

Ya una vez en Roma y encargado de pintar las *Estanzas*, Rafael creció á la par con su mision. Desechó todo lo que hasta entonces habia conservado de local, ya en Perugia, ya en Florencia, del Perugino, de Leonardo y del *Frate*; se hizo *católico*, universal, y, en su universalidad, representó maravillosamente á la escuela de Roma, centro de la unidad italiana y del mundo cristiano. «Reanudó la cadena de los tiempos, de las creencias de las naciones; llevó y mezcló en sus inmensas composiciones toda la antigüedad pagana y toda la cristiandad; puso á la vista, sin herir los ojos, ni el espíritu, ni el gusto, ni el decoro, á los doctores de la Iglesia y á los sabios del paganismo» (los anotadores de Vasari). «En los frescos del Vaticano, dice M. P. A. Gruyer, Rafael resumió las conquistas del Renacimiento, al mismo tiempo que exaltó el triunfo de la Iglesia y la independenciam de Italia. Toca con una mano igualmente segura las cúspides opuestas de la religion y de la ciencia, de la historia y de la poesía. Despues de haberse elevado hasta las abstracciones mas sublimes, mostró las cosas humanas bajo un prisma que las agranda sin desfigurarlas, puso á disposicion de las ideas mas generosas el genio mas fecundo y el talento mas completo que ha conocido el mundo.» En una palabra, segun el dicho de un poeta, hizo de la Italia la *Grecia del Evangelio*.

La primera de las *Estanzas* se llama *Camera dell'incendio del Borgo Vecchio*, porque el gran fresco tiene por asunto el incendio del Burgo Viejo, ó del Espí-

ritu Santo, bajo el pontificado de san Leon en el año 847. Hállase este burgo en uno de los barrios de Roma situado allende el Tiber (*Trastevere*) que encierra San Pedro y el Vaticano. En aquella vasta composicion, Rafael parece haber querido poner en escena no ya el hecho mismo del cual sin duda no queda cita ni tradicion, pero sí el incendio de Troya como lo refiere el segundo canto de la *Eneida*. El hermoso grupo donde se puede reconocer á Eneas llevando á su padre Anquises, y seguido de su mujer Creusa, es de Julio Romano. Hay en este fresco, en donde las mejores figuras me parecen las de las mujeres que se apresuran á llevar el agua, mas *desnudos* que en toda otra composicion de Rafael, quien parecia evitarlos con tanto empeño como ponía Miguel Angel en introducirlos en todas partes. En frente del *Incendio del Burgo Viejo*, se encuentra la *Coronacion de Carlo Magno por Leon III*, composicion serena y noble, de la cual, segun dicen, Rafael no hizo mas que el carton, puesto en color por otra mano despues de su muerte.

La segunda sala se llama *Camera della Scuola d'Atene*. Allí es donde Rafael, en sus obras mas perfectas así como mas personales, muestra toda la altura á la cual no es dado ya alcanzar : por un lado la *Disputa del santo sacramento*, que se llama tambien la *Teologia*; por otro la *Escuela de Atenas*, que podria llamarse la *Filosofia*. Estas son las dos composiciones mas sublimes de su autor en la pintura monumental. La primera, cuyo título no indica con bastante claridad el asunto, es una imágen poetizada del concilio de Placencia, que puso fin con una especie de fallo soberano á las controversias promovidas acerca del sacramento

de la eucaristía : este fresco de Rafael, « la mas grande epopeya cristiana que jamás trazó la pintura, » está dividida en dos partes á las cuales se podria llamar el cielo y la tierra, uniéndose por el misterio eucarístico : en el cielo está la Trinidad, agrupada en medio de ángeles y entre dos largas hileras de bienaventurados ; sobre la tierra y al rededor de la hostia radiante en un cielo de oro, un concilio en donde están reunidos los doctores viejos ó jóvenes, papas, obispos, curas, frailes y seglares. Dante, á quien sus contemporáneos llamaban *eximio teologo* está sentado entre estos doctores de la Iglesia, no lejos de Gerónimo, Agustin, Ambrosio, Gregorio, Tomás de Aquino, Buenaventura, Duns Scott, Nicolo di Lira y del mismo Savonarola, aunque quemado por orden de un papa y Rafael se pintó con el Perugino, bajo las figuras de prelados mitrados. « Cuatro niños de una gracia inimitable, dice Vasari, tienen abiertos los libros de los Evangelios, que explican, ayudados de las sagradas Escrituras, los cuatro doctores de la Iglesia, iluminados por el Espíritu Santo ; formados en círculo en la parte superior del cuadro, los santos se distinguen por un color tan bello, por tan felices escorzos y accesorios que cree uno admirar la naturaleza misma. Las cabezas tienen una expresion sobrehumana ; la del Cristo principalmente resplandece con la serenidad y la clemencia de un Dios... Rafael ha sabido trasmitir á los santos patriarcas el carácter solemne de la antigüedad, á los apóstoles el de la sencillez y á los mártires el de la fé ; pero su saber y su genio brillan aun mas en los santos doctores cristianos, agrupados de dife-

rentes maneras. Buscan la verdad; la duda, la inquietud, la curiosidad animan sus gestos, prestan atentos el oído y fruncen las cejas. Nunca podría elogiarse bastante la variedad y el poder de los sentimientos que animan á todos aquellos personajes» (Vasari). Cuando se contempla aquella maravillosa obra, diré á mi vez, hecha por un imberbe de veinte y cinco años, como lo prueba su retrato así como la historia, se ve uno precisado á absolver la acción un tanto brusca de Julio II; y se piensa también en que ningún artista por maduro y experimentado que fuese podía ya sostener el paralelo con tal principiante, á quien era preciso entregar todo entero el santuario del arte; porque en efecto jamás de primera intención se ha llevado más lejos la maravillosa inteligencia de la composición de un asunto; nunca se ha llevado más allá el sentido de la unidad en un vasto conjunto, el sentido de lo pintoresco en la simetría, y por último en los detalles la gracia, la elegancia, la elevación de estilo y el encanto incomparable de todo el conjunto.

Para buscar otra obra, si no superior á lo menos igual, y cuyo género del todo diferente la pone al abrigo de una comparación directa, es necesario que el espectador se vuelva, y que rehaciéndose para demostrar una admiración nueva, contemple con placer, con amor, el otro vasto cuadro de la *Escuela de Atenas*, que es como la historia personificada de la filosofía griega, desde Pitágoras hasta Epicuro. También allí se encuentra un imponente conjunto, grupos excelentes, detalles maravillosos y no sé qué fuerza, qué elevación, qué seguridad magistral que

atestigua la madurez del genio. « Por la primera vez, dice M. C. Blanc, ponía Rafael el pié en el suelo de la Grecia; también por la primera vez entraba en aquella antigüedad que el mundo llama profana, pero que para el artista es sagrada. ¡ Cosa singular! apenas Rafael abre la historia de los griegos y ya la conoce mejor que nadie y su espíritu se penetra del de ellos; así es que por un esfuerzo de su imaginación, nos transporta á Atenas y al palacio mismo de Academo... »

Cincuenta y dos personajes están reunidos en esta escena inmensa del plan primitivo de San Pedro, trazado por Bramante: un pensamiento los reúne, el culto de la filosofía, el de la sabiduría y la ciencia (*sapientia*), que representan los dos grandes escritores filosóficos de la Grecia, Platon y Aristóteles (es decir la intuición idealista y la ciencia experimental) las cuales parecen, desde lo alto del anfiteatro, presidir la asamblea. Cerca de ellos está el grupo de la Poesía, donde se ve á Homero entre Virgilio y Dante, personificando las tres grandes epopeyas de la Grecia, de Roma y de Italia cristiana. De un lado el grupo de las Ciencias; del otro el de las Artes. Rafael no podía conocer las facciones que llegaron á hacerse históricas de muchos grandes hombres, como por ejemplo de Homero, del cual no se habían descubierto aun las efigies admitidas por los antiguos; debió de inventarlas según el ideal que él se formaba, como si se hubiese tratado de figuras alegóricas, y seguramente no debemos sentir su ignorancia, pues ha hecho revivir la antigüedad por una especie de adivinación muy superior á la ciencia adquirida, á la simple

copia de los modelos conocidos. ¿Qué libro habría que diese una idea mas justa y rápida del carácter de los antiguos filósofos que este fresco « en donde Rafael se elevó tan fácilmente á lo sublime de la pintura histórica y al apogeo de su propio genio? » (C. Blanc.) Algunas de aquellas figuras con nombre ó sin él, son los retratos de hombres de su época: así es que Bramante está representado bajo las facciones de Arquímedes; Federico II, duque de Mantua, es aquel hermoso jóven que pone una rodilla en tierra para seguir una demostracion geométrica: por último, hácia la izquierda, detrás de Zoroastro, á quien se conoce por su corona sideral, se encuentran, como en su *Teologia*, el Perugino y el mismo Rafael, de alguna mas edad, un poco mas hombre. Allí tambien demuestra Rafael en grado superior aquella gran regla de lo bello en las artes: la variedad en la unidad: allí es donde muestra la universalidad de talento y de estilo bajo un equilibrio perfecto, y aquella medida exacta entre todas las cualidades diversas, que es comunmente uno de los caracteres distintivos de la honrosa medianía, llegan á ser en él la prueba evidente del genio mas elevado que hubo jamás, á causa de la altura en que se halla cada parte y de la sublimidad que ha alcanzado el conjunto. « Rafael, añaden los anotadores de Vasari, ha visto todo lo bello de las cosas creadas y ha sabido condensarlo en una armonía aun mas bella; esta armonía entre todas las bellezas, entre todas las fuerzas, entre todas las concepciones, es obra de Rafael; es su talento y su genio. »

Ese admirable fresco de la *Escuela de Atenas*, una

de las mas grandes obras que ha producido el arte de pintar, está desgraciadamente amenazada de una destruccion muy próxima. Está mas degradada, aunque es mas reciente, que la *Disputa del santo sacramento*. Esto hace pensar con amargura en que de las tres grandes artes del dibujo, la que se nombra en primer lugar y está en primera línea, tiene la desgracia de ejercitarse en las materias mas frágiles y que ceden mas pronto á la destruccion devoradora del tiempo que la piedra, el mármol ó el bronce. En la pintura misma hay géneros mas frágiles unos que otros, y es precisamente el que se creia menos destructible, aquel cuyas obras debian vivir tanto como los edificios de que formaban parte integrante, como un ático ó una cornisa, la pintura monumental es la que parece antes bajo la influencia del tiempo. Los frescos, aquellas grandes y magnificas páginas del arte italiano, corren á una rápida y completa destruccion. Apenas quedan algunas partes visibles en los del Campo Santo de Pisa; la maravillosa *Cena* de Leonardo está casi destruida del todo; y ved como el *Juicio final*, las *Logias*, y por último las *Estanzas*, están amenazadas de la misma suerte. Caerán muy pronto hechas polvo, ó borrarándose mas y mas cada año, se perderán en una sombra general, como el día se pierde en la noche.

El tercer fresco de esta sala es el *Parnaso*, otra composicion profana, iba á decir pagana, hecha á imitacion del gusto y estilo antiguos, es decir, con una gran sabiduría, pero tambien con mucha frialdad. Grupos de poetas de diversas edades están mezclados con grupos de musas, en medio de las cuales

stat divus Apollo. Entre los poetas se encuentra Homero — también entre Virgilio y Dante — Píndaro, Safo, Horacio, Ovidio, Bocaccio, Petrarca y su Laura, vestida de Corina, y por último, San Nazario, el autor, hoy poco conocido, del gran poema latino de *Partu Virginis*. La tradición cuenta que después de haber puesto una lira en manos de Apolo, Rafael sustituyó un violin al instrumento antiguo; para explicar este anacronismo voluntario, se dice que quiso de este modo lisonjear á Leonardo, que siendo ya viejo, tomó pasión por el violin, que tocó bastante bien, ó quizá adular á Julio II, divinizando á un tal *suonatore di violone*, su músico favorito. Tal vez haya querido Rafael poner simplemente á Apolo en armonía con los arcángeles y los querubines cristianos, quienes en todos los cuadros italianos del Renacimiento, desde Cimabüe á Giotto, se sirven, no de liras y arpas, sino de violines y violas para ejecutar celestes conciertos.

Frente por frente del *Parnaso*, debajo de la ventana alta, está el cuadro de la *Jurisprudencia*, á quien representan alegóricamente las tres virtudes compañeras de la Justicia, noblemente agrupadas en una composición llena de grandeza y de encanto; y para que nada faltase á esta sala, testigo de su estreno en Roma, de la que Rafael quiso ser el único decorador, ha pintado en ella hasta los compartimentos del techo. Las cuatro figuras — la *Teología*, la *Filosofía*, la *Poesía* y la *Jurisprudencia*, — recuerdan toda la sencillez, toda la nobleza del estilo antiguo, y serán los inimitables modelos de la alegoría seria.

Camera di Eliodoro, tal es el nombre de la tercera

Estanza, cuya historia de Heliodoro forma en efecto el principal cuadro. Se sabe por los libros sagrados que aquel prefecto ó general de Seleuco Filopator, rey de Siria, encargado por su señor de saquear el templo de Jerusalem, fué detenido en el umbral de la puerta por dos ángeles que le fustigaron. Rafael en este asunto hace alusion á su protector, el belicoso Julio, que dijo : « Es necesario echar en el Tiber las llaves de san Pedro y coger la espada de san Pablo para echar fuera á los bárbaros, » y que en efecto, asociando á la espada secular las excomuniones, subiendo él mismo al asalto, revestido de coraza, habia conseguido echar á los venecianos y á los franceses del patrimonio de san Pedro. La alusion es tan clara que, en ese templo de Jerusalem, no es el gran patriarca de los hebreos el que preside al castigo del soldado sacrílego, sino el papa de los cristianos, coronado de la tiara y llevado en la *sel'a gestatoria*. El grupo del papa con su séquito y el de Heliodoro derribado, á quien su armadura de hierro no ha podido proteger contra una simple señal del mensajero divino — feliz imágen de la superioridad de la idea sobre la fuerza — son las dos mas hermosas partes de aquella magnífica composicion, que nadie ha igualado por la vivacidad y el pensamiento. Por lo demás Rafael que la dibujó toda entera, no ha pintado mas que el grupo principal : el que reúne muchas mujeres es de un discípulo del Corregio — *Pietro di Cremona*, y el resto de Julio Romano.

Julio II quiso sin duda llenar toda esta *stanza*. Si Rafael ha representado sobre el lienzo que cubre la ventana, la *Libertad de san Pedro*, es porque antes

de ocupar la silla apostólica, Julian de la Rovère poseía el cardenalato de *San Pedro ad vincula*, hereditario en su poderosa familia. Otros piensan, sin embargo, que este asunto fué tratado por Rafael al advenimiento de Leon X, quien, á la sazón cardenal Giovanni de Médicis, fué hecho prisionero en Rávena, habiéndose evadido de la prision por una casualidad casi maravillosa. Era atribuir al nuevo papa una semejanza lisonjera con el príncipe de los apóstoles.

Este fresco está dividido en tres compartimentos, en el de la derecha están los soldados que guardan la entrada de la prision; en el del centro, san Pedro, á quien viene á despertar un ángel, y en el de la izquierda tambien el ángel con san Pedro, á quien conduce por una escalera de caracol. El efecto principal de estos cuadros consiste en la diferencia de luces que los iluminan. Los soldados, en la sombra, duermen á la opaca claridad de una lámpara, mientras que el ángel, luminoso como un astro, trae á la prision un resplandor brillantísimo. Al ejecutar un efecto semejante, que mas bien se creeria imaginado por el flamenco Gherardo *delle Notti* (Gerardo Honthorst), Rafael ha probado que podia burlarse de todas las dificultades de su arte, hasta de las que mas especialmente ofrecen los efectos del color. Críticos ingeniosos hasta el punto de descubrir en la obra del pintor pensamientos que quizá nunca habia concebido, cosa que hacen á menudo los literatos comentadores, han creido reconocer en el rostro del apóstol, una mezcla de las facciones del anciano Julio y del jóven Rafael. Este, segun dicen, habria hecho como

Apeles que pintando un dios para el templo de Efeso, halló medio de hacer reconocer á la vez en aquella imágen una figura varonil de Júpiter y un Alejandro con el rostro afeminado. Cada aficionado puede entretenerse en ver hasta qué punto es fundada esta suposicion.

El mismo Julio II en traje pontifical, á pesar del anacronismo, preside en el *Milagro de Bolsena*, representado en uno de los frescos de la misma sala: creo que dan ese nombre de *Milagro* ó *Misa de Bolsena* á la aventura de cierto sacerdote que dudando de la presencia real de Jesucristo en la eucaristía, vió de pronto, en el momento de la consagracion, saltar de la hostia gotas de sangre que se esparcieron sobre el altar. En este fresco, tambien muy animado y muy dramático, en el cual la composicion está dispuesta con tal destreza encima de una ventana que hace inutil el espacio que falta, el colorido es tan vigoroso y brillante, que podria atribuirse á los venecianos.

San Leon deteniendo á Atila á las puertas de Roma, es un asunto que convendria seguramente mejor á la historia de Julio II que á la de Leon X, papa letrado, pero tímido, que amó la paz tanto como su predecesor amó la guerra, y que hizo volver á tomar el quitasol á sus pacíficos alabarderos. A pesar de esto, Rafael pintó en honor de este su fresco, algo posterior á los otros de la misma sala: hizo de san Leon el retrato de Leon X, detrás del cual se retrató otra vez á sí mismo de portacruz y siempre con su maestro el Perugino. El principal mérito de este fresco, ó al menos el que salta mas á la vista, estriba en el

contraste que hay entre el grupo cristiano, á saber, el del papa con su séquito, ofreciendo la calma majestuosa de la fé y la resignacion, y el ejército del rey huno, completamente desordenado, donde se ve reinar juntamente la furia y el espanto de los bárbaros supersticiosos.

La cuarta, *sala di Costantino*, no estaba mas que bosquejada por Rafael cuando la muerte le sorprendió en 1520. Habia tan solo terminado las dos figuras alegóricas de la *Giustizia* y de la *Benignita*, admirables por su belleza, por su expresion y por su colorido y de un vigor sorprendente. Pero habia intentado una innovacion importante, la de pintar al óleo sobre las paredes. En efecto, su boceto de la *Victoria de Constantino contra Majencio*, en el puente Milvio, fué revestido por órden suya de un baño oleaginoso sobre el cual debia pintar aquella vasta composicion. Julio Romano, encargado de terminarla, no se atrevió á continuar el ensayo y la concluyó al fresco. Esta batalla, en la cual el dibujo del maestro fué religiosamente respetado por el discípulo, es en mi juicio la mas grande pintura histórica que se conoce. Se encuentra en su disposicion todo el genio de Rafael, bastante poderoso para abarcar tamaño conjunto, bastante dueño de sí mismo para hacer reinar el órden en medio de los detalles desordenados del combate. En cuanto á la ejecucion, que hace mucho honor á Julio Romano, podria tachársele de un color un poco chillon, demasiado duro y algo sombrío; pero Pusino hacia notar que en un asunto semejante, aquellos defectos, quizá voluntarios, podrian ser tomados como cualidades.

Rafael habia pintado tambien el boceto del *Bautismo de Constantino*, en cuya composicion se reconoce su mano omnipotente. La pintura, débilmente ejecutada, es de su discípulo Juan Francisco Penni, llamado *il Fattore* ó *il Fattorino*, por estar encargado de los asuntos domésticos, de los cuales Rafael no se cuidaba mucho: este le dejó la mitad de sus bienes. En cuanto á la *Aparicion del labaro: In hoc signo vinces*, que hace juego con el *Bautismo*, se cree que la obra completa, boceto y pintura, pertenecen á Julio Romano, otro heredero de Rafael. Es una de las obras en que demostró mas atrevimiento y vigor. En la lontananza de este cuadro aparecen algunos edificios de la Roma de su tiempo: anacronismo autorizado; pero no se explica uno por qué capricho el artista ha colocado en un ángulo aquel horrible enano que se esfuerza por meterse un precioso casco sobre su deforme cabeza: como si dijéramos Tersites revistiéndose de la armadura de Aquiles; y sin embargo, aquella figura es célebre por su misma fealdad: es quizá el primer ejemplo de lo grotesco mezclado con lo bello, medio fácil y peligroso de llegar al efecto por el contraste y del cual se ha abusado mucho.

Seria injusto no hacer mencion de los medallones á claro oscuro de esa sala y de a que la precede, ejecutados con una gran perfeccion por aquel Polidoro de Caravaggio, que empezando por peon de albañil, acabó por hacerse pintor contemplando los frescos de Juan de Udina, y mereció obtener lecciones de Rafael: completan la ornamentacion de aquellas *Cámaras* famosas, de las cuales me perdonarán haya hablado con mas extension que de

ninguna otra coleccion de pinturas, merced á su importancia sin ejemplo y al nombre de su divino autor. A ellas debiera aplicarse aquel dicho profundo de Montesquieu, sobre las obras de la antigüedad: « Creer que uno puede sobrepujarlas, probará siempre que no se las comprende. »

Además de esos frescos, desgraciadamente mas inmortales por el mérito que por la materia, Rafael ha dejado en el palacio de los papas tres cuadros, en los cuales el tiempo ha hecho menos mella: están hoy en el museo del Vaticano.

El primero de los tres, por el órden de sus obras, es la maravillosa *Virgen del donatario* ó *Virgen de Foligno*. Ya la hemos citado entre las mas célebres de las Madonas gloriosas y triunfantes, cuyo trono está rodeado de bienaventurados en adoracion. Este cuadro fué encargado á Rafael por un tal Sigismundo Conti, que era *cameriere* del papa Julio II. El pintor le ha colocado de rodillas, en el grupo de la izquierda, en frente de san Juan Bautista; es un admirable retrato de anciano, cuya excesiva realidad, forma un feliz contraste con el carácter celeste dado á María y á su divino Hijo. De allí el nombre de *Virgen del donatario*.

Esa joya, que en su género especial, es solo comparable á la *Virgen del pez* del museo de Madrid, precedió á la *Coronacion de la Virgen* (*la Incoronazione della Vergine*), composicion bastante vasta que Rafael comenzó y dejó muchas veces, y que á su muerte no quedó mas que bosquejada: fué en parte concluida por Julio Romano y en parte por el *Fattore*, y se ve con harta claridad la **mano** de aquellos para poder

atribuir este cuadro al maestro : no es mas que un boceto de Rafael.

Para hallarle completo y encontrar todas sus divinas cualidades reunidas y llevadas al mas alto grado que haya podido darles el desarrollo del genio por el trabajo y la experiencia, es necesario ver, contemplar, adorar su última obra, la que fué colocada á su cabecera cuando se le expuso muerto sobre el lecho fúnebre, la que fué llevada en procesion en sus magníficos funerales, como una santa reliquia, —la *Transfiguracion*. Aunque deplorando todos el fin precoz de Rafael, muerto á los treinta y siete años cabales ¹, en medio del desconsuelo de sus discípulos y del dolor general, muchas gentes se preguntaban si esto no habia sido un bien para su fama póstuma; si tal vez llegado á la perfeccion no habria corrido el peligro de decaer y sobrevivir á su genio. No me atrevo á admitir por cuenta propia esta clase de consuelo; creo que Rafael no habia hecho su último esfuerzo, que por perfecto y grande que fuese, podia aun perfeccionarse y engrandecerse, y que despues de sobrepujar á todos sus rivales podia continuar sobrepujándose á sí mismo. Miguel Angel que habia esculpido á los quince años la máscara del *Fauno*, terminó el *Juicio final* á sesenta y seis. Ticiano, que empezó tambien desde la adolescencia, trabajó gloriosamente hasta el último lustro de su vida centenaria. Pusino tenia setenta y un años cuando pintó el *Diluvio*, que fué la última como la primera de sus obras. Murillo, por último, para terminar con él mis

1. Habia nacido el viernes santo de 1483, y expiró el viernes santo de 1520.

citadas y no volver á mencionar sino grandes notabilidades, hizo sus mas admirables composiciones entre los cincuenta y los sesenta años, término de su vida: muertos á la edad de Rafael, estos cuatro grandes hombres estarian lejos de ocupar, en la gerarquía de las artes, el lugar eminente á que los ha elevado la universal admiracion; pero ¿á qué buscar pruebas en otra parte que en la misma historia de Rafael? ¿Decayó un solo instante? no iba siempre creciendo, y aquella *Transfiguracion* famosa, último grado á que llegó su genio ¿no es tambien la última de sus obras? Muerto antes se podia haber dudado que la hubiera hecho; muerto despues, ¿no puede creerse qué habria hecho aun mas? En la historia de las artes hay otro hombre parecido á Rafael por el mérito y el destino, de una alma sensible, de un gusto exquisito, de un genio sublime, variado, fecundo, precoz tambien en sus comienzos y en su fin, — Mozart. Aficionado y compositor á los seis años, muerto á los treinta y seis, coronó la lista de sus obras con el *Requiem*, y decia, próximo á espirar: «Es demasiado pronto; habia ya vencido todos los obstáculos, é iba á escribir bajo el dictado de mi corazon.» Para Rafael tambien era demasiado pronto y su prematuro fin debe dejar para siempre en el corazon de los amigos del arte un sentimiento de luto y de pesar. «Bienaventurada tu alma ¡oh Rafael! exclama Vasari; ¡el mundo entero se prosterna delante de tus obras! ¿Por qué la pintura no te ha seguido á la tumba? ¡Cuando tú cerraste los ojos, tambien para ella se apagó la luz!»

El cuadro de la *Transfiguracion*, encargado por el

cardenal Julio de Médicis, estaba destinado á una pequeña ciudad del mediodía de Francia, Narbona, de donde aquel prelado era arzobispo. Roma posee la obra mas grande de su pintor. Yo no creo que á ese cuadro — que ha sabido mas que otro alguno pintar la Divinidad entre los hombres, y que es de este modo divino bajo todos conceptos — hayan podido echarle en cara otra cosa sino que la accion es doble y que carece por lo tanto de unidad ; pero para responder á los que insinúan esta crítica bastaria remitirles al capítulo xvii de san Mateo, del cual Rafael ha puesto en accion los veinte primeros versículos. No solo hallarian á Cristo entre Moisés, Elías y sus tres discípulos, Pedro, Santiago y Juan, deslumbrados por el brillo de la aparicion y derribados por el espanto, sino tambien, en la parte baja de la montaña, al pueblo que aguarda á su Mesías para presentarle, con objeto de que le cure, al niño poseido del demonio. « Hay en esta pintura, dice Vasari, unas figuras tan bellas, unas cabezas de un estilo tan nuevo y de un carácter tan variado, que ha sido mirada con razon por todos los artistas como la obra mas admirable que produjo el pincel de Rafael..... Reunió en ella todo lo que su arte podia idear de mas maravilloso, ¡ fué la última y la mas sublime de sus creaciones ¹ ! »

Rafael imitó en un principio á Perugino. Estudió

1. La palabra *creaciones* no es la mas adecuada aqui, pues en la disposicion natural de este célebre cuadro, evidentemente Rafael se inspiró, ó por lo menos recordó el mismo asunto, tratado dos siglos antes, por Giotto, en la iglesia de Santa Croce de Florencia, y poco antes que él, por Giovanni Bellini, en Florencia.

en seguida á Leonardo y se formó con el autor de la *Cena*; despues con el *Frate*, que le enseñó la perspectiva, al mismo tiempo que algunos procedimientos del dibujo y del color; mas adelante con Miguel Angel y la anatomía, para aprender el desnudo, los escorzos y las articulaciones de los miembros; y despues los fondos, los paisajes, animales, trajes, cielos, efectos de sol, de sombras, de noche, de luz facticia; y añadiendo á todas estas adquisiciones extrañas, su propio genio, el sentimiento y la pasion de lo bello, llegó á la perfeccion suprema. « El gallardo Rafael Sanzio de Urbino, dice Vasari al principio de su biografía, ofrece una de las pruebas mas concluyentes de la munificencia del cielo, que se complace á veces en acumular en una sola persona gracias y tesoros que serian suficientes para la gloria de muchas..... Tales hombres no son hombres, sino dioses mortales. » — « Si se quiere comparar á Rafael con los otros maestros, añaden los anotadores de Vasari, se le encontrará el mas grande, pues él es el que mas ha aproximado á la palabra su arte mudo. Los demás impresionan y hacen reflexionar por el espectáculo que exponen, pero Rafael habla y cree uno escuchar la mas armoniosa y la mas persuasiva de las lenguas..... No es sutil y oscuro como Leonardo; no subyuga como Miguel Angel; no embriaga como Corregio; no tiene la mágia del Ticiano, el fausto de Veronés ó de Tintoreto, la brillantez de Rubens y Murillo..... Lucha como el Apolo antiguo, sin dejar ver ni cólera ni esfuerzo. »

Saludemos tambien, antes de dejar á Roma, las cuatro magníficas *Sibilas* de *Santa Maria della Pace* y

el *Isaias* de San Agostino, el *Triunfo de Galatea* y la *Historia de Psiquis* de la Farnesina, el admirable grupo de la *Tentación de Adán* en el Vaticano; despues, en el palacio Borghese, el retrato de César Borgia, en

RAFAEL.



Tentacion de Adán. (En el Vaticano.)

cuyo hermoso y sereno rostro nadie leeria sus crímenes: es Neron á los veinte años; por último, en el palacio Sciarra, el retrato de un jóven desconocido al cual llaman el *Suonatore di violino*, por tener en la mano, junto con algunas flores, un arco de violin de

antigua forma. No creo ser desmentido si digo que es el retrato mas admirable que se puede imaginar; ó mejor dicho, que es mas que un retrato: en aquel noble y simpático rostro, en aquella postura concienzudamente estudiada, y buena distribucion de luces y sombras, se conoce que el pintor ha querido unir su propio pensamiento á la naturaleza que reproducia; se comprende que en la obra hay algo de composicion propia. Pintado en 1518, en el excelente estilo de la *Virgen de la silla*, el *Suonatore di violino* es tambien una de esas obras incomparables que no se pueden comprender mas que contemplándolas con cuidado, con respeto, con amor, y que dejan un impercedero recuerdo.

Rafael no ha quedado solo en Italia: debemos buscarle tambien en el resto de Europa, y para encontrar la mayor parte de sus obras, empecemos por España. No es extraño que la monarquía del poderoso Carlos V y del ferviente coleccionista Felipe IV, haya reunido mas que otra alguna. El *Museo del Rey*, hoy Museo nacional del Prado, en Madrid, reúne tres retratos y siete cuadros del divino maestro. Roma es la única que posee mayor número.

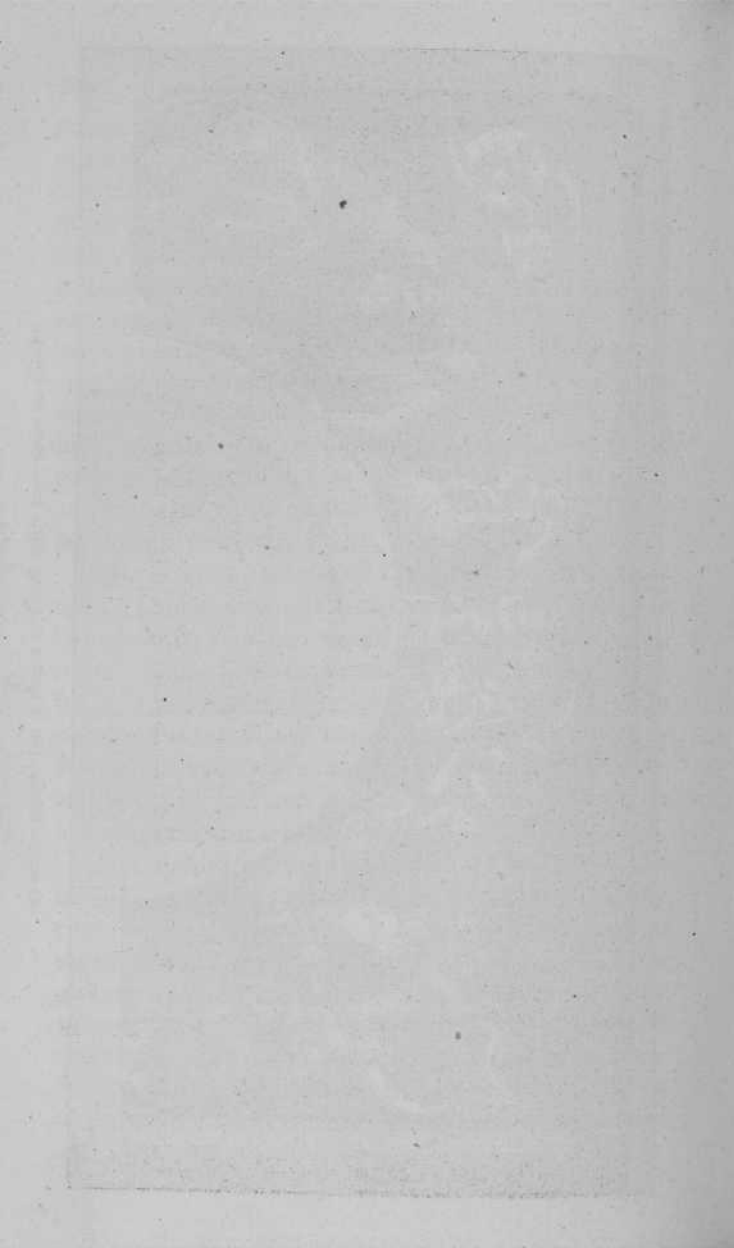
El autor de la *Transfiguracion*, del *Spásimo* y de treinta *Sacras Familias* ó *Madonas*, se hizo tan célebre como pintor de historia, y sobre todo de historia sagrada, que apenas quedó medio de elogiarle como pintor de retratos: sin embargo, donde quiera que se encuentra alguna muestra de su prodigioso talento en este último género, todos reconocen que la superioridad de Rafael es tan grande en el simple retrato como en los asuntos sagrados y que se le debe co-

RAFAEL.



SIBYLLAE QVATVOR
A RAPHAELE SANTIO VRBINATE
ROMAE
IN ECCLESIA S. MARIAE DE PACE
DEPICTAE

Las cuatro Sibilas. (En la iglesia de Santa Maria della Pace, en Roma.)



locar al nivel del Ticiano, Van Dyck, Velazquez y Rembrandt.

En Madrid, sus tres retratos, todos de hombre y de busto, le conservan este puesto eminente; son

RAFAEL.



El violinista. (En la galeria Sciarra, en Roma.)

perfectos, excelentes y dignos de él : hasta ahora solo se conoce á uno de aquellos tres modelos ; segun dicen es el del famoso jurisconsulto Bartolo de Sassoferrato, pero Rafael al pintarlo debió solo reproducir, rejuvenecer y vivificar un retrato mas antiguo,

puesto que Bartolo habia muerto en Perusa en 1359. Uno de los otros dos, el de un caballero de barba negra, cubierta la cabeza con una voluminosa gorra ó birrete, podria muy bien ser el de Baltasar Castiglione, el poeta gran señor, el amigo de Rafael, á quien pintaria mas jóven que nos lo muestra nuestro cuadro del Louvre. Por último, en el tercero — un cardenal con traje y birrete encarnado, — he creido reconocer, por la nariz larga y aguileña en un rostro delgado, y su parecido á Pascal y Condé, aquel cardenal Julio de Médicis, por cuyo encargo fué pintada la *Transfiguracion*, cuando era arzobispo de Narbona y al que Rafael pintó de pié, cerca de Leon X, en su cuadro de la galeria Pitti.

De las siete composiciones que me quedan por mencionar aun, la primera que fué á España, y que poseyeron antes los reyes de aquel pais, es una *Sacra Familia* que no ha recibido, que yo sepa, clasificacion particular — á menos de que no sea la llamada en los estudios *Virgen del largo muslo* — aunque se la podria llamar la *Virgen de las ruinas*, por haber colocado Rafael su divino grupo en medio de antiguas ruinas. Fustes de columnas rotas siembran el suelo, y las ruinosas paredes de un templo pagano cierran la escena en el último término. El pensamiento es el triunfo del cristianismo simbólicamente expresado; es, en el arte, una feliz combinacion de efectos. Colocada la Virgen en el centro del cuadro, por un movimiento de una gracia inefable, apoya su brazo izquierdo sobre un altar antiguo que sirve igualmente de apoyo á san José, colocado algo detrás, y con la mano derecha sostiene al Niño Dios, el cual,

al mismo tiempo que se inclina para abrazar á su compañerito, vuelve la cabeza hácia María como para llamar sobre el precursor su atencion y su ternura. Este, tímido y devoto, desenrolla una tira en donde están escritas las primeras palabras que él pronunciará mas adelante al saludar al Mesías: «*Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.* » Es fácil reconocer en este cuadro, por varios indicios, una de las últimas obras de Rafael. Están acordes, no solo en clasificarlo como de su tercer estilo, sino en creerlo contemporáneo de la *Sacra Familia* del Louvre, que lleva la fecha de 1518. Averiguar esta fecha es consignar la excelencia de la obra. Me imagino que Rafael hizo á la vez dos obras iguales por el asunto y la perfeccion para los dos grandes rivales que empezaban ya á disputarse la alta influencia sobre la Italia y la Europa: poseemos la *Virgen* de Francisco I; los españoles han conservado la de Cárlos V.

Otras cuatro *Sacras Familias* — pues el museo de Madrid posee actualmente hasta cinco — le han sido devueltas por el Escorial, así como la *Visitacion de santa Isabel*. Este último asunto no fué probablemente ni concebido ni escogido por Rafael; le fué pedido por un *comitente*. Al mismo tiempo que se lee en el rincon de la izquierda su firma, *Rafael Urbinas*, la siguiente inscripcion luce en grandes letras de oro en el centro del cuadro: *Marinus Braconius F. F.* (*fecit facere ó fieri fecit*). Pero aunque faltase esta prueba material, se concebiria difícilmente que el pintor hubiese imaginado como asunto de una gran composicion el encuentro de aquellas dos mujeres en cinta, á quienes lo mismo se las podria tomar por

dos comadres de aldea refiriéndose sus sueños, que por la madre del Mesías y la del Precursor, fecundado el seno por un doble milagro. Estos equívocos no son felizmente posibles en Rafael; pues aunque hubiera colocado en el fondo del cuadro el bautizo de Jesús por Juan, esto es, la reunión de los dos hijos de aquellas dos mujeres, nadie dudaría en reconocer el verdadero asunto. La una deja ver bastante á causa de las arrugas de su rostro marchito, aunque siempre agradable por la belleza moral, que debe solo á la gracia divina su tardía fecundidad, mientras que la otra, por su casto continente y sus ojos bajos, por la natural confusión que colora su rostro juvenil, dulce é interesante, dá á conocer la mujer escogida por Dios para ser madre sin que por eso deje de ser vírgen. A todas las cualidades que deben distinguir una obra capital de Rafael, este cuadro reúne además la de estar admirablemente conservado. El tiempo le ha respetado y ningún accidente, ninguna profanación han exigido los cuidados, siempre tan peligrosos, de los restauradores y retocadores de pinturas.

En cambio ya no es posible admirar sino por fragmentos el trabajo exquisito del pincel en una fina miniatura á la flamenca que su misma delicadeza ha entregado mas que un gran lienzo á los estragos del tiempo. Es una *Sacra Familia* de tan pequeñas dimensiones que, aunque el grupo de la Vírgen esté completado con José y Juan, no es mayor que la *Madona y el Niño rebelde*, perla exquisita de la galería Delessert en Paris.

Si la *Virgen de la rosa* fuese la sola obra de su au-

tor que se hallase en algun museo ó gabinete, de fijo llamaria la atencion y se la daria la importancia que merece siempre el nombre de Rafael; pero con- vengo en que está oscurecida en Madrid por la cer- canía de sus hermanas y no podria allí pretender el primer lugar: sin duda se reconoce en la disposicion de los grupos, en los contornos, en la expresion, en todo el dibujo y toda la forma, la inimitable mano del maestro; pero un tono rosado, como la flor que María tiene en la mano, esparcido por toda la com- posicion, le dá cierta insulsez desconocida en las obras del discípulo del Perugino: yo no sé ni he podido descubrir en qué época pintó Rafael esta ma- dona rosada — si fué él quien en efecto la pintó, ó si el pincel de un discípulo terminó lo trazado por su lápiz — pero no fué ciertamente en los últimos años de su vida, cuando adquirió la plenitud de sus fuerzas; y si la hizo cuando estudiaba, afortunada- mente no persistió en este ensayo de un estilo afe- minado, y mantuvo en lo sucesivo su noble severidad.

Entre esta *Virgen de la rosa*, deslucida por un poco de afectacion, y la *Virgen del pez*, modelo de nobleza y majestad, se coloca como intermedia la *Virgen de la perla*. A los que seduce sobre todo la gracia y un encantador atractivo; á los que ven, por ejemplo, en el Corregio el colmo del arte y que gozan con Baroc- cio; á esos les es permitido preferir esta *Sacra Fa- milia* á todas las que existen repartidas entre di- versas naciones. No sé por donde le viene el nombre que lleva. Algunos pretenden que á la vista de aque- cuadro que acababa de comprar por el precio de 3,000 libras esterlinas, de la viuda de Cárlos I de

Inglaterra, el cual á su vez lo habia adquirido de los duques de Mantua, Felipe IV — á quien supongo sin embargo un gusto mas privilegiado — exclamó: « Hé aquí mi perla. » Otros han descubierto en el primer plano una pequeña concha que en rigor podria tomarse por una ostra de perlas; pero dejemos el nombre y vamos á la obra. Aunque las sombras del cuadro se hayan oscurecido, reina un tono general mas ligeramente amaratado que rojizo, pero de todos modos mas agradable que antipático, y toda la composicion, hasta los mas ínfimos detalles de los trajes y el suelo, está concluida con la delicadeza sólida que se admira en las obras de Leonardo. En medio del grupo habitual, que tantas veces pintó Rafael y al que supo dar una disposicion siempre feliz y siempre nueva, se distingue la Virgen por su incomparable belleza, aunque un poco mundana y profana. Lo mismo que en la *Virgen de la silla*, pone los ojos en otros ojos, y por ese irresistible poder de la mirada esparce sobre los sentidos el imperio de su belleza. En resumen, la *Virgen de la perla* es mas delicada y mas bonita que la *Virgen del pez*; pero es menos grandiosa, como tambien menos santa; por consiguiente menos bella de lo que se llama la verdadera hermosura.

Razon tenia yo hace poco para llamar á esta *Virgen del pez* la suprema expresion de nobleza y majestad. Ni Rafael ni nadie despues de él, han sacado tanto partido de tanta sencillez y grandeza, así como tampoco su pincel mostró nunca mas firmeza, mas vigor y mas brillantez. Los que se lamentan con una sinceridad un tanto pueril de que Rafael no hubiese

sido colorista, deberian consolarse delante de este cuadro, así como delante de la *Transfiguracion* ó de la *Virgen de San Sixto*, y aun delante de la *Sacra Familia* de Paris. Pintada en 1514, la *Virgen del pez* parece ser el primer paso de Rafael en su tercero y definitivo estilo, el que conservó hasta su muerte y el que produjo sus obras mas perfectas; se conoce claramente, no diré la imitacion, pero sí la influencia del *Frate* (fray Bartolomeo della Porta), del cual, por un cambio de mútuas lecciones, aprendió Rafael á dar mas ensanche á su estilo y mas vigor á sus tintas, al mismo tiempo que le enseñaba las delicadezas del pincel. La *Virgen del pez* es tan grandiosa como el *San Marcos* de Florencia.

No es ni una simple *Madona* con el Niño Dios, ni una *Sacra Familia* que no admite, con san José, san Juan, santa Ana, santa Isabel, mas que servidores celestes que se suponen invisibles; es una de aquellas *Virgenes gloriosas* á las que el pintor rodea á su gusto de profetas, doctores, santos y devotos, como hizo Rafael despues de fray Angélico, Francia, el Perugino, Van Eyck, Hemling y tantos otros, italianos ó flamencos. Sosteniendo entre sus brazos el *Bambino* que está de pié sobre las rodillas de su madre, la Virgen de Madrid está tambien sentada sobre un trono de gloria, en donde parece que dá audiencia, como podria hacerlo una reina regente en nombre de un rey niño. En un lado san Jerónimo, arrodillado cerca de su leon simbólico, parece leer en un libro que tiene en su mano. En el otro, el arcángel Rafael presenta al pié del trono celeste al jóven Tobías, á quien condujo en un tiempo por las orillas del Tigris y el cual

lleva aquel milagroso pez, cuyo corazón y hiel debían expulsar á la vez á los espíritus impuros de la cama de su prometida y volver la vista á su anciano padre.

Sobre esta composición he oído hacer una conjetura que parece muy verosímil: significa sin duda y celebra en cierto modo la aceptación del *Libro de Tobias* entre los libros canónicos. En efecto, este libro que fué escrito á lo sumo dos siglos antes de Jesucristo, y probablemente en griego, y en el que los judíos rehúsan aun reconocer un carácter divino, no fué aceptado por los cristianos hasta principios del sexto siglo: esto es lo que debía indicar, en el pensamiento de Rafael, la presentación del joven Tobías á la Virgen gloriosa; y en cuanto á la presencia de san Jerónimo abriendo un libro, lejos de perjudicar á esta conjetura, la confirma casi sin réplica, pues se sabe que fué san Jerónimo el primero que tradujo, *expurgándolo*, el *libro de Tobias* del caldeo al latín.

Volviendo al cuadro cuyo asunto explica tan perfectamente y que yo desearía apreciar con las menos palabras posibles, hé aquí el orden en que le colocaría entre las obras de su divino autor. Rafael rató sus *Virgenes* bajo tres formas principales: unas veces son simples *madonas*, otras veces *Sacras Familias*, otras *Virgenes gloriosas* con un séquito imaginado por el pintor. De las *Madonas*, la primera á mi ver es la *Virgen de la silla* del palacio Pitti de las *Sacras Familias*, la de Francisco I, que tenemos en el Louvre; de las *Virgenes gloriosas*, la *Virgen del pez*, de Madrid, sin excluir la *Virgen de San Sixto*, del museo de Dresde.

Nos queda el *Spasimo*.

Este es el nombre que dan á un paso de *Jesus con la cruz áuestas* que fué hecho para el convento de Santa María dello *Spasimo*, de Palérmo. Los españoles le llaman *el Extremo dolor*¹. Hé aquí cómo Vasar cuenta la historia algo milagrosa de este cuadro, que fué despues de Sicilia á España: «Rafael hizo en seguida para el monasterio de Palermo, llamado Santa María dello *Spasimo*, de los hermanos del Monte Olivete, un cuadro sobre tabla (*una tavola*) del Cristo llevando la cruz..... Mientras que Jesus, sobrecogido por el dolor de la proximidad de la muerte, caido bajo el peso de la cruz, bañado de sudor y de sangre, se vuelve hácia las Marías que lloran amargamente, se ve tambien á la Verónica que tiende los brazos al presentarle un sudario con un gran sentimiento de caridad..... Este cuadro perfectamente acabado, estuvo para perecer. Se cuenta que estando embarcado para llevarlo á Palermo, una tempestad horrible estrelló el navío contra un escollo en donde se rompió. Los hombres y el cargamento se perdieron y solo se salvó este cuadro, que, encajonado como estaba, fué arrojado por el mar en el golfo de Génova. Allí fué encontrado y llevado á la orilla. Pronto se apercibieron que era una obra divina y se la custodió como era debido. Se habia conservado intacta, sin mancha ni defectos, pues la fuerza de los vientos y de las olas habia respetado la belleza de una obra tan maestra. La fama divulgó el aconteci-

1. ¡Oh! al contemplar tu Virgen adorable
En su *extremo dolor* ¡cuánto he gemido!

miento y los monges se apresuraron á recobrarlo por la intercesion del papa..... Fué así embarcado por segunda vez y transportado á Sicilia. Hállase en Palermo, en donde su fama fué mayor que la del monte de Vulcano. »

Completaré la historia añadiendo que, á pesar de este primer milagro de conservacion, el tablero sobre el cual fué pintado el *Spasimo* estaba ya tan carcomido, tan extremadamente reseco, que toda la pintura amenazaba convertirse en polvo; pero en Paris, á donde fué traído entre los trofeos de las victorias de la república y de las conquistas del imperio, una operacion tan feliz como atrevida, ejecutada por el hábil restaurador M. Bonnemaïson, trasladó la pintura al lienzo y dió así á esta obra maestra una nueva vida secular.

Se ha creído encontrar en la anécdota referida por Vasari la explicacion de una especie de defecto echado en cara por algunos al cuadro de Rafael: la santa mujer que en el primer término extiende los dos brazos hácia el Salvador, con poca gracia al decir de algunos, no seria María, sino la Verónica, cuyo pañuelo ó sudario, consagrado por la leyenda, y que explicaria el movimiento del brazo, habria desaparecido de resultas del accidente en que debió perecer el cuadro. Esta es una conjetura que cada cual puede acoger ó desechar á su gusto. Para mí que no veo ningun defecto en esos dos brazos tendidos, sino muy al contrario un admirable ademan de ternura y desesperacion, creo que Vasari se ha equivocado citando la Verónica y su sudario; al menos no se puede notar, en el ancho sitio que habria ocu-

pado este sudario extendido, ningun signo de haber sido *repintado*, ningun vestigio del trabajo de una mano extraña, y esa mujer en evidencia, *adorable*, como dice Melendez, *en su extremo dolor*, que ha servido á los españoles para designar el cuadro, no puede menos de ser la madre de Cristo, á quien necesariamente pertenece el primer puesto entre las Marías y sus santas compañeras.

El *Spasimo* — que los biógrafos de Rafael están unánimes en declarar que se halla pintado todo de su mano, sin que ninguno de sus discípulos ni aun el mismo Julio Romano, el cual hacia á menudo el ensayo del color sobre el dibujo del maestro, haya tomado la mas pequeña parte en este trabajo, es seguramente uno de los mas grandes poemas de la pintura. No puede ser comparado entre las obras de Rafael ó mas bien entre las de todos los pintores mas que con la *Transfiguracion*, de la que reúne las dimensiones y la forma; y si su suerte (pues lo mismo se puede decir de los cuadros que de los libros: *habent sua fata*) le hubiese colocado en San Pedro de Roma y en el centro del gran templo de la cristianidad, mientras que su célebre rival viajaba de Roma á Palermo y de Palermo á Madrid, seguramente se le habria colocado sobre el trono del arte. Desde luego le aventaja en un punto importante, la perfecta unidad de la composicion. No es ciertamente al *Spasimo* á quien se podria echar en cara que la accion es doble; del *Spasimo* no se podria decir que sacrificando á las modas de su tiempo, Rafael cometi6 el singular anacronismo de cobijar en un árbol de la montaña á dos sacerdotes cristianos revestidos

de sus sobrepellices para hacerles testigos de su aparicion. En el *Spasimo* no hay nada inútil, nada que sea extravagante ; cada figura, cada objeto, cada detalle concurren maravillosamente á la misma accion, que se desenvuelve así en esta unidad absoluta, tan necesaria en las grandes composiciones ; aunque bajo otro punto de vista tambien capital, la *Trasfiguracion* á su vez le lleva ventaja. Ultima obra de Rafael, cuyo talento y genio, fueron aumentando siempre hasta su fin precoz, es de una ejecucion superior, de un colorido general mas bello que el del *Spasimo* pintado algunos años antes, al cual hace desmerecer en algunas partes principales, como en las cabezas, las manos y todos los desnudos, el tono aladrillado y algo pardo que Rafael no habia llegado aun á reemplazar del todo por un colorido mas agradable y de mas verdad.

Además de la unidad de accion, la excelencia del *Spasimo* consiste principalmente en la fuerza de la expresion. Bajo este concepto marca el punto extremo á que se elevó la mente sublime de su autor, ayudada por su hábil mano, subiendo hasta la cúspide del arte. Jesus, en el centro del cuadro, próximo á la cumbre del Gólgota, se doblega, rinde y cae, no bajo el peso del instrumento de su suplicio, el cual sostiene con un brazo vigoroso y caritativo Simon el Cirineo, sino bajo el desfallecimiento y las angustias de su corazon ; Maria, las mujeres y los discípulos que exhalan y confunden su dolor en un concierto de ruegos y lágrimas ; los verdugos feroces, los soldados impasibles, y hasta aquel centurion á caballo en quien respiran el poder y la majestad del imperio ro-

mano : todos esos diversos personajes, trazados con el atrevimiento y firmeza del maestro, dispuestos con aquel gusto inteligente que favorece á los unos y los otros, forman una escena imponente, patética, noble y sublime, llena de una santa grandeza y de una inefable belleza. El *Spasimo*, en el cual están reunidas todas las eminentes cualidades que comprende y resume el nombre de Rafael, y que el divino artista parece haber querido señalar con un sello de preferencia dándolas su firma, tan poco prodigada, el *Spasimo* es una de esas obras raras, superiores, excelentes, de las cuales, cuando se las conoce, debe uno limitarse á decir á los que desean conocerlas : « Id á verlas, á sentir las, y á adorarlas. »

Para dar la vuelta á Europa, sin dejar el nombre de Rafael, cuya fecundidad fué tan prodigiosa como su genio, pasaremos del *Museo del Rey* al museo del Louvre ; y para atenernos á las joyas de la pintura, dejaremos á un lado los dos retratos de hombres reunidos en el mismo cuadro, á quienes llaman « Rafael y su maestro de esgrima, » cuya autenticidad nadie afirma — y el retrato de Juana de Aragon, vestida y con tocado de terciopelo encarnado, que es de Julio Romano — y una pequeña *Santa Margarita*, muy destruida, de la cual Rafael no hizo mas que el boceto — y tambien un *San Jorge* y un *San Miguel*, figuritas de miniatura que Rafael hubo de bosquejar por diversion, pues segun cuenta Lomazzo, cuando hizo aquellas dos figuritas en Urbino, en 1504 (á la edad de veintiun años) para el duque Guidobaldo de Montefeltro, pintó uno de los dos en el reverso de un tablero de damas que le sirvió

de tabla. Pero debemos detenernos un instante delante de dos retratos de medio cuerpo : el de un joven desconocido de unos quince á diez y seis años, y el de un sabio poeta, Baldassaro Castiglione — discípulo del griego Chalcondilas, autor del libro *Il Cortegiano* — que he citado ya. Amigo íntimo de Rafael, cuya muerte precoz deploró en hermosos versos latinos, Castiglione celebró su propio retrato en otra composicion donde consta su parecido perfecto en este hermoso verso :

Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat.

En cuanto al retrato del joven, se ha creído ver en él, á pesar de su cabellera rubia, al mismo Rafael : esta opinion no seria válida sino en el caso de que hubiese podido retratarse en edad tan tierna, con un talento tan maduro ; pero las facciones del modelo, apenas adolescente, desmienten perentoriamente tal suposicion, tanto mas cuanto que la ejecucion de este retrato revela la última fase del genio de Rafael, su tercer estilo, en el cual pintó el admirable *Suonatore di Violino* del palacio Sciarra.

Llegamos al asunto predilecto del maestro, á la *Sacra Familia*.

De este frecuente asunto, que no podría calificar de vulgar sin irreverencia, ha reunido el Louvre cuatro ejemplares : el primero, de muy pequeñas dimensiones, no pertenece probablemente á Rafael, así como la *Santa Margarita*, sino por el apunte del boceto, que podría muy bien haber sido simplemente calcado de uno de sus dibujos ; pero una segunda *Sacra Familia*, de semi tamaño natural — conocida con los

RAFAEL.



La Sacra Familia, llamada de Francisco I. (Museo del Louvre)*



nombres de la *Virgen del paño*, ó *Virgen del velo* ó del *Silencio de la Virgen*, ó del *Sueño de Jesus* — y una tercera *Sacra Familia*, de tamaño pequeño, llamada comunmente la *Bella Jardinera*, no le son contestadas á Rafael y todas ellas parecen en efecto estar pintadas por su divina mano. Baste añadir que tanto por el estilo como por la fecha, pertenecen una y otra á su segunda época, ó sea á la transicion entre los ensayos todavía tímidos del discípulo del *Perugino* á las atrevidas obras maestras del genio independiente cuyo vuelo se remonta mas allá de las últimas cumbres del arte; que la *Bella Jardinera* es casi tan admirable y maravillosa como la *Virgen del gilguero*, honra de la *Tribuna* de Florencia, y por último, que ambas poseen aquella triple expresion que Rafael supo dar á sus *Madonas*, la inocencia de la virgen, la ternura de la madre y el respeto de una criatura mortal hácia su Dios.

Quedan aun la gran *Sacra Familia* llamada de Francisco I, y el *San Miguel* fulminando al demonio: estos dos cuadros están íntimamente unidos por la misma fecha, habiendo sido pintados ambos en 1518, y para la misma historia. Durante mucho tiempo se dijo que habiendo recibido de Francisco I, por el *San Miguel*, un precio enorme y de una munificencia inusitada, y no queriendo Rafael quedarse corto con el rey de Francia, le envió inmediatamente la *Sacra Familia*, rogándole la aceptase como un homenaje suyo, á lo cual respondió Francisco «que los hombres célebres en las artes, compartiendo con los grandes reyes la inmortalidad, podian tratar con ellos » y que él habria aña-

dido doble precio por el *San Miguel* para corresponder á aquella galantería real. Todas estas anécdotas están desmentidas por los escritos de aquel tiempo, entre otros por las cartas de Goro Gheri de Pistoia, gonfalonero de Florencia, recogidas en el *Carteggio* del doctor Gaye. Estas cartas demuestran que el *San Miguel* y la *Sacra Familia* fueron pedidas á Rafael por el duque de Urbino Lorenzo de Médicis, y que en el año 1518 fueron enviadas, por conducto de una casa de comercio de Lyon, á aquel príncipe, que habitaba por entonces en Francia. Luego pasarían, ya como don, ya vendidas, al palacio de Fontainebleau, en donde fueron recibidas con gran pompa y solemnidad.

El nombre de Rafael lleva consigo todos los elogios, y nada es mas inútil que encomiar sus obras, sobre todo cuando se habla con franceses y de las que existen en Paris. Limitémonos pues á hacer observar, á propósito del *San Miguel*, que confundiendo el espíritu de las tinieblas con tanta facilidad y desden como el antiguo Apolo Pitio hiere al dragon guardian de la caverna de Gea, el arcángel pasaba por un símbolo del poder real combatiendo las facciones, que no se llamaban aun las hidras renacientes. Se concibe desde luego, que despues de la *Fronda*, Luis XIV hiciese colocar en Versalles aquel victorioso *San Miguel*, precisamente encima de su trono; y sin embargo ¿cómo reconocer en el ángel caído y derribado, en aquel repugnante Satanás de las uñas garfias, á la hermosa y delicada duquesa de Longueville? Limitémonos á hacer observar en seguida, á propósito de la *Sacra Familia*, que pintada por Rafael

hacia el final de su vida, es decir en su mejor época y en su mejor estilo, es cuando menos igual á las mas célebres composiciones que llevan el mismo nombre que ella, y que, sin pasion alguna, sin injusticia, es permitido darla el primer puesto entre todas las *Sacras Familias* dispersas por el mundo. «Quisiera uno echarla flores, dice M. C. Blanc, como hacen aquellos dos ángeles que se han aparecido sin asombrar á nadie, en la mansion del Señor, y cuya sola presencia nos hace ver de pronto una familia divina en una familia humana. »

No nos apartamos de Rafael aunque digamos dos palabras de la principal obra que hay en Paris de su principal discípulo : es una *Natividad*, de grandes dimensiones, de Julio Romano (Giulio Pippi, 1499-1546). Muy hermosa obra seguramente, y de las mejores de su pincel ; hay por ejemplo allí — sin salir de la composicion religiosa, que permite ciertos anacronismos á manera de alegorías—un feliz pensamiento en colocar en primer término, cerca del Dios recién nacido, á san Longino llevando la lanza con la que abrirá el costado de Jesús en la cruz. Esto es colocar á la muerte cerca del nacimiento, es referir por ese sencillo paralelo de circunstancias, toda la vida del Salvador de los hombres, terminada por la abnegacion y el sacrificio ; pero esta *Natividad* está colocada, en el salon de honor, encima del cuadro de Francisco I. Esta vecindad del maestro, desfavorable para el discípulo, promueve la misma interesante comparacion, la misma instructiva aproximacion que las dos *Sacras Familias*, de aquellos dos pintores, colocadas la una al lado de la otra en la

sala de los *Capi d'opera* en el museo de Nápoles. Tanto aquí como allí se puede ver de pronto lo que es esta ciencia de la composicion, tan difícil de practicar como de definir; se puede ver lo que hace, en el arte, la diferencia casi insensible de costumbre entre la imitacion y la invencion, entre lo bello y lo sublime, entre el talento y el genio.

Pasando de Francia á Inglaterra, no haremos mas que atravesar á Lóndres, sin pararnos en la *National Gallery*, que no posee de Rafael mas que algunos trozos apenas de segundo orden. ¿Cómo se le habia de echar esto en cara? No se formó el primer embrión de esta coleccion, tan rica hoy, hasta el año 1825. Entonces, y desde muy antiguo, las obras de Sanzio, recogidas en los museos públicos, se habian hecho propiedad de las naciones. Ninguna riqueza, ningun poder, como no sea el de las armas y la conquista violenta, podian ya heredarlas. ¡Desgraciados los últimos que llegan! Vamos pues en derecha al antiguo castillo que habitó, con un lujo enteramente real, el poderoso cardenal Wolsey, el cual, temiendo caer en desgracia, se lo regaló á Enrique VIII, diciéndole que habia querido hacer la prueba de una residencia que fuese digna de un tan gran monarca. Allí encontraremos los tan célebres *cartones de Hampton-Court* ¹.

Pero primeramente ¿por qué aquellos cartones, pintados en Roma para un papa, están en un palacio de Inglaterra que pertenece á un príncipe protestante? Es una historia muy sencilla que puede refe-

1. Fueron llevados luego á Lóndres al museo de Kensington.

rirse en pocas palabras : « Su Santidad (Leon X), segun cuenta Vasari, deseando tener tapicerías muy ricas, tejidas de oro y seda, Rafael dibujó é iluminó él mismo todos los cartones, los cuales se enviaron á Flandes ¹, y los tapices, al instante que estuvieron concluidos, fueron transportados á Roma. No hay nada tan maravilloso. Este trabajo, que se creeria obra de un hábil pincel, hace el efecto de un arte sobrenatural mas bien que de la industria humana. Dichos tapices costaron 70,000 escudos ². » Estos cartones, que Rafael concluyó en 1520, el mismo año de su muerte, representaban asuntos tomados de los Evangelios y de los Hechos de los apóstoles; el trabajo de su reproduccion en la tapicería fué dirigido por Bernardo Van Orley y Miguel Coxcio, pintores flamencos, discípulos ambos de su escuela en Italia. Eran doce; pero ya sea en las fábricas, en donde fueron cortados en pedazos perpendiculares, ya en el viaje, ya por algun accidente de que no ha quedado memoria, cinco de esos cartones han desaparecido. Los siete que se conservan y que son felizmente los mas bellos por la composicion y el estilo fueron adquiridos, para Cárlos I, por Rubens, despues de su estancia en Inglaterra (en 1629) y de la embajada secreta que le encargó Felipe IV de España. Cárlos I dejó

1. En las fábricas de Arras, por lo que fueron llamados á su vuelta á Italia, *Arazzi*.

2. Por lo menos se hicieron tres ejemplares de estos tapices de Arras, pues además de la coleccion completa que posee el Vaticano, se encuentran nueve de los doce en la *Gemalde-Sammlung* de Berlin, — á saber : la copia de siete cartones de Hampton-Court, y despues el *Martirio de San Estéban* y la *Conversion de san Pablo* — y seis en la rotonda central de la nueva *Galería real* de Dresde.

mucho tiempo aquellas venerables reliquias metidas en cajones. Despues de su muerte se pusieron en venta y fueron comprados por Cromwell ; y por último restaurados en tiempo del rey Guillermo III, quien les destinó una gran sala en forma de galería en su palacio favorito de Hampton-Court, en donde fueron empotrados en las paredes del salon y colocados convenientemente. «Están bien cuidados, escribia el conde de Caylus en 1722; no los creia tan bien conservados.» Cinco de ellos llenan el gran tablero del fondo, en frente de las ventanas, que son : en medio, la *Pesca milagrosa* ; á la izquierda, *San Pedro y san Juan curando un cojo* y *Elimas el mago cegado por san Pablo* ; á la derecha, *San Pablo y san Bernabé en Listria* y *San Pablo predicando en Atenas*. Los otros dos, *Jesús entregando las llaves á san Pedro* y *Ananias herido de muerte*, ocupan las sobrepuestas de las paredes laterales. Esta colocacion está bien entendida y permite abarcar fácilmente el conjunto de las obras, así como los pormenores de cada composicion. Desgraciadamente los cuadros están colocados muy alto, demasiado lejos aun para las vistas mas privilegiadas; y las ventanas, como dan al patio, no tienen toda la claridad necesaria para hacer brillar el mérito de tales preciosidades. Harán bien en reunir las en la nueva *National-Gallery* que tratan de construir, en donde ocuparán el puesto de honor.

Estos cartones de Rafael no son como los cartones ordinarios, simples dibujos al lápiz negro sobre papel gris ó blanco ; para servir de modelo para las tapicerías debian estar *iluminados*; así es que son verdaderas pinturas al temple, las cuales, colocadas

en las maderas finas que cubren las paredes, hacen el efecto de verdaderas pinturas al fresco. El nombre de *cartones* no da sino una idea muy incompleta é insuficiente. Seria sin duda supérfluo hacer el ensayo de una descripción, aunque fuese muy breve, de estas grandes composiciones que el grabado ha divulgado tanto como le es permitido hacerlo (sobre todo por el buril de Volpato), y entre los cuales si me atreviese á indicar alguna preferencia, citaria en primer lugar la *Pesca Maravillosa*, la *Muerte de Ananías* y la *Predicacion de san Pablo*. Baste decir que trazados en cierto modo en las postrimerías de la vida de Rafael, cuando hubo llegado al último apogeo de su genio, estos parecen tambien ser la extrema expresion de la gran pintura monumental; no debemos tal vez exceptuar ni la capilla Sixtina, en donde se hallan el techo y el fresco de Miguel Angel: « allí, exclama M. Quatremère de Quincy, Rafael se excedió á si mismo; y puede hacerse con la coleccion de sus memorables composiciones, el coronamiento, no solo de sus producciones, sino de todas las del genio de los modernos en la pintura. » Para mí Rafael es tan grande en Hampton-Court, como en las *Estanzas* del Vaticano; ¿ qué mas puedo decir? Aquí como allí es el príncipe del arte; aquí y allí, como delante de todas sus obras maestras, es preciso repetir aun: id á verle, á sentirle y á adorarle.

Si hemos atravesado Lóndres sin hacer una sola visita á la *Galería nacional*, atravesaremos lo mismo todos los museos de Bélgica y Holanda, y el del *Ermitage* en San Petersburgo, aunque se encuentre en

él la *Virgen de Alba*; y el de Berlin, el cual sin embargo posee el boceto de una *Adoracion de los pastores*; y hasta el de Munich, aunque ostente con orgullo la *Virgen de Dusseldorf* y una *Madona* que recuerda por su composicion la adorable *Virgen de la silla*; y es, por desgracia, menos una ventaja que un formidable peligro. Para los que delante de esta obra maestra, han vertido lágrimas de ternura y entusiasmo, la Virgen de Munich es como un retrato lejano de amigos que uno ha perdido : su vista hace suspirar de pena. Pero lleguemos á Dresde.

Alli encontraremos la mas preciosa de todas las expoliaciones cometidas en Italia : la *Virgen de San Sixto* (la *Madonna di San Sisto*). Encargada á Rafael para el altar mayor del convento de los benedictinos de San Sixto, en Plasencia, fué comprada en 1753 por el elector de Sajonia y rey de Polonia Augusto III, mediante 20,000 ducados ó 40,000 *scudi* romanos (próximamente 200,000 pesetas). Creeria injuriar á mis lectores haciéndoles la mas pequeña descripcion de aquel cuadro famoso, pintado algo despues de la *Virgen del pez* y en el mismo estilo austero y vigoroso. Nadie desconoce la *Virgen de san Sixto*. Se la conoce aunque no sea mas que por las copias, por los grabados, entre otros por el de aquel pobre Müller, el cual á fuerza de contemplar á su divino modelo, se exaltó segun cuentan hasta el delirio y perdió la vida con la razon, cuando concluyó su minuciosa y magnífica obra ¹.

1. Se ha publicado en Dresde, en 1858, un nuevo grabado de la *Madona de san Sixto*, por M. Steinla, el cual me parece la copia mas fiel de la joya del maestro.

No haré mas que una advertencia preliminar y es, que mirando esta obra maestra del gran Rafael, no hay que olvidar, para comprenderla bien, lo que quiso hacer y cuál fué precisamente el asunto. Se equivocaria uno si no viese en ella mas que una simple *Madona*, una especie de retrato de la Madre de Dios, soñado por el artista y expuesto á la devocion y admiracion de los hombres. Hay mas; es como una revelacion del cielo á la tierra, es una *Aparicion de la Virgen*. Esta palabra explica toda la disposicion del cuadro; explica las cortinas verdes que se entreabren en los ángulos superiores, y la balaustrada de abajo, sobre la que se apoyan los dos angelitos que parecen, con sus ojos levantados, indicar el celeste espectáculo, y el san Sixto y la santa Bárbara, arrodillados á los dos lados del grupo divino, como el Moisés y el Isaías que escoltan á Jesús transfigurándose en el Tabor. Tambien hay que reparar que los dos ángeles de abajo, cuya presencia se explican pocas personas, sirven para dar al cuadro tres términos sucesivos, ó como dicen los italianos, tres *horizontes*: primero los ángeles, despues san Sixto y santa Bárbara, luego la *Madona*, cuya aparicion se halla de este modo mas distante.

Entonces es cuando aparecen claramente todas las sublimes cualidades de la composicion. ¡Qué simetria y qué variedad! qué actitudes tan nobles, qué postura tan maravillosa la de la Virgen en las nubes, la del Niño Dios en sus brazos y las de los dos bienaventurados en adoracion! Y aquella belleza inefable en todo lo que compone el grupo, anciano,

niño y mujeres! ¿Dónde se puede ver nada mas recogido y piadoso y santo que la venerable cabeza del papa Sixto I, coronado con la aureola de los predestinados, cuyo delgado círculo de oro brilla ligeramente sobre el fondo azul de la vision, formada por las cabezas agrupadas de los querubines? ¿Qué cosa hay mas noble, mas graciosa y mas tierna que la santa mártir de Nicomedia á quien no falta ningun género de belleza, ni siquiera aquel color *trigueño* tan celebrado por los antiguos Padres de la primitiva Iglesia? ¿Hay algo mas asombroso, mas sobre-humano que aquel niño con la frente meditabunda, la boca seria, la mirada fija y penetrante, aquel niño de aspecto terrible que será el Cristo encolerizado de Miguel Angel? ¿Y Maria, no es un ser celeste y radiante, no es una verdadera aparicion? ¿Quién podria mirarla fijamente sin bajar los ojos? Nadie, por mas incrédulo ó ignorante que fuese, estoy seguro de ello; y lo que asombra aun mas que la mirada, lo que toca al fondo del alma y de las entrañas, no es una combinacion de luz y de sombra, un efecto preparado de claro oscuro, imitando los resplandores imaginarios del eterno dia, sino el irresistible poder de la belleza moral que irradia en el rostro de la Virgen madre, cuyo velo se separa como movido por un ligero viento; es su mirada penetrante, es su frente sublime, su aspecto austero, casto y dulce; y es por último un no sé qué de primitivo, de inculto y montaraz, que marca á la mujer criada lejos del mundo, fuera del mundo, del que no conoció jamás las fiestas, y las risueñas y mentirosas frivolidades. He pensado siempre — y ya lo he dicho — que ningun hombre puede

llegar, no diré al conocimiento, sino al sentimiento de las artes, sin una especie de revelacion que le causa, en cierto momento de su vida, el encuentro de una obra selecta, señalada para él como una predestinacion. Sucede tambien generalmente cuando se recorren de galería en galería las obras completas de un maestro, —de Rafael, del Pusino, de Rembrandt, verbigracia — que es al contemplar un cuadro en particular cuando se manifiestan á la vez todas las cualidades de su autor y todo el mérito de las demás obras que no se habian hasta entónces apreciado ni comprendido bien. Reina sin disputa de todas las galerías del Norte, la *Madona de san Sixto* es sumamente adecuada á este doble resultado : dar á conocer y adorar á Rafael, despertar en las almas adormecidas el instinto de lo bello, el gusto de las artes y hasta el gusto en las artes mismas.

Diré para concluir esta especie de larga corona de alabanzas entretrejida bajo el nombre glorioso de Rafael, que en todas las escuelas de pintura, aun mas, en toda la historia moderna de las artes, no hay nadie que le iguale. Despues de tres siglos y medio de animados debates, de frecuentes revueltas, despues de los combates interminables á que se han entregado todos los partidos y todas las sectas sobre el nombre de Rafael, como en otro tiempo los griegos y troyanos al rededor del cuerpo de Patroclo, Rafael, reposado y sereno, no ha cesado un solo instante de ocupar el trono de la pintura ; y ninguno, por grande que fuese, compatriota ó extranjero, ya se llamase Ticiano, Alberto Durero, Rubens, Rembrandt, Murillo ó Pusino, le ha disputado su legítimo imperio.

¡Artistas, cualesquiera que seais, á cualquiera tradicion que os unan vuestro nacimiento ó vuestros estudios, á cualquiera escuela, á cualquier género, á cualquier tendencia á que os lleven vuestros instintos naturales ó vuestros gustos reflexivos, bajad la frente delante de Rafael, y saludad á vuestro jefe y maestro!

Miguel Angel y Rafael llevaron á Roma la escuela de Florencia; despues de ellos y de sus discípulos inmediatos (he citado ya los principales), esta escuela de importacion se extinguió para no volver jamás á renacer. Ningun ensayo en la escuela romana respondió á la prueba de renovacion intentada por la escuela de Bolonia. En esta pendiente rápida de una decadencia irremediable, solo pueden mencionarse dos pintores de segundo orden, que no lograron sobreponerse al género anecdótico: Pedro Berettini, de Cortona (1596-1669), á quien llamaban sin embargo, por el anagrama de su nombre Pietro di Cortona), *Corona dei pittori* y Cárlos Maratte (Carlo Maratta, 1625-1713), que fué en efecto el *último de los romanos*. Despues de él no se ve brillar en Roma mas que extranjeros, procedentes todos de Alemania, como Rafael Mengs, Angélica Kaufmann y Federico Owerbeck.

ESCUELA LOMBARDA.

Yo reuniria bajo este nombre á todos los maestros del norte de Italia que no son venecianos. Leonardo fué el que llevó la escuela florentina á Milan, como Miguel Angel y Rafael la llevaron á Roma: no fué

mas feliz que sus ilustres rivales; como ellos tuvo algunos discípulos eminentes, los cuales no tuvieron sucesores y con ellos concluyó la escuela. A su cabeza se halla Bernardino Luini á quien podría llamársele el émulo de Leonardo, así como su discípulo: en él revivió el maestro como pintor de frescos y cuadros de caballete. Si sucede con frecuencia que se atribuyen á Leonardo las obras de Luini — del mismo modo que se atribuyen al Ticiano las de Bonifacio ó á Rembrandt las de Arnold de Gueldres — esto que perjudica á los discípulos en provecho de sus maestros, es no obstante para aquellos un alto título de honor, puesto que supone y demuestra que la equivocacion era posible. En cuanto á Luini, y sin ir á buscar sus grandes frescos en la escuela de Milan ó en el museo de Brera, tenemos la prueba en el mismo Louvre: el *Sueño de Jesus*, y aun mas la *Sacra Familia* de semi tamaño natural, y mas aun la *Salomé* recibiendo la cabeza de san Juan Bautista, son excelentes páginas en donde el milanés iguala en cierto modo al florentino, aunque imitándole. Tambien podriamos citar, en esta escuela florentina de Milan, el *Gobbo* (el *Jorobado*, Andrea Solario, 1458 — despues 1509), Cesare da Cesto, Francisco Melsi, y por último, Gaudencio Ferrari (1484-1549), el único pintor que el reino del Piamonte ha añadido á los de las repúblicas de Italia; nombrar despues de estos á los Procaccini, seria descender hasta la decadencia.

Pero, antes que Leonardo, un gran artista se habia revelado en las provincias lombardas, y este no venia de Florencia. Aludo á Andrea Mantegna (1431-1506), á quien su porvenir y su posicion le colocaban

al nivel del Giotto con un intervalo de siglo y medio. Como Giotto fué tambien pastor en su infancia; despues, bajo la direccion del anciano *Squarcione*, tan precoz maestro como Rafael bajo el Perugino; por último, tan buen grabador como pintor, Andrea Mantegna, nacido en Padua, se afilió en la primitiva escuela veneciana despues de su casamiento con la hermana de los Bellini, y por sus obras ó sus discipulos, ejerció una saludable influencia sobre las escuelas de Milan, Ferrara y Parma. Ariosto tuvo completa razon en citarle entre los tres nombres mas ilustres de la pintura, en la época inmediatamente anterior á Rafael ¹. Este ilustre artista ha dejado numerosas obras en las principales ciudades de Italia. Se cuentan tres y de las mas importantes — una *Adoracion de los reyes*, una *Circuncision* y una *Resurreccion* — en la sola *Tribuna* de Florencia: otro honor justamente merecido; y el museo de Nápoles es el que posee la *Santa Eufemia*, que pasa por su obra maestra. Sin embargo, me parece preferible, para insistir un poco sobre el estilo y las cualidades de Mantegna, detenernos en aquellas obras que existen en el Louvre.

Estas obras son: un *Calvario*, de figuritas pintadas al temple, quizá antes de que hubiese adoptado y tal vez conocido los procedimientos del flamenco Juan Van Eyk, los cuales no se divulgaron en Italia hasta mediados del siglo décimo quinto. Esta conjetura es muy probable si se considera que Mantegna

1.

Leonardo, Andrea Mantegna, Giam-Bellino.

(Orlando furioso, canto XXIII.)

pintó á los diez y ocho años el altar mayor de *Santa Sofía* de Padua, como Rafael el *Sposalizio*, y aun, segun pretenden sus biógrafos, que fué admitido en la corporacion de los pintores de aquella ciudad desde la edad de diez años, así como Lucas Dammesz en Leyden. Ese *Calvario a tempera* no deja de ofrecer por esto una admirable firmeza de dibujo y una profunda expresion de santa tristeza. El soldado que se deja ver en primer término y de medio cuerpo, pasa por ser el retrato de Mantegna. — La *Virgen de la Victoria*, hermosa alegoría cristiana en honor del marqués de Mantua, Francisco de Gonzaga, que no pudo sin embargo, ni aun con el auxilio de los venecianos, impedir el paso ni la vuelta de los franceses bajo el reinado de Cárlos VIII; pero fué un celoso protector del artista, y este le correspondió con alabanzas lisonjeras durante su vida y eterna memoria despues de su muerte. Este cuadro, destinado á la iglesia de Santa María de la Victoria, fabricada con arreglo á los planos de Mantegna, que practicaba tambien todas las artes, estuvo pintado al temple, segun observa Vasari, quien le cita con elogio. Ahora bien, como esa *Virgen de la Victoria* no puede ser anterior á la retirada de los franceses en 1495, es evidente que despues de haber pintado muchas obras al óleo, Mantegna volvió esta vez, tanto por gusto como por eleccion voluntaria, á los antiguos procedimientos bizantinos. Es una observacion muy digna de tomarse en cuenta y que explica fácilmente el cómo en la misma Flandes, grandes artistas, tales como Hemling de Brujas, permanecieron fieles á esos primitivos procedimientos bastante tiempo despues del

descubrimiento de los hermanos Van Eyk. — Por último, el *Parnaso* y la *Sabiduria victoriosa de los vicios*, otras alegorías, esta vez paganas y pintadas al óleo. Mantegna no solo muestra en ellas sus poderosas cualidades de artista, elevacion de estilo, seguridad de líneas y de contornos, precision y solidez de colorido, sino tambien esa rara ciencia, iba á decir ese arte de adivinacion de lo antiguo, en el que precedió de dos siglos á nuestro Pusino.

Pero aun hay otra obra suya en la que desplegó con mas amplitud esa ciencia de presentir ó adivinar. Hay que buscarla en Inglaterra en el antiguo palacio de Hampton-Court, cerca de los cartones de Rafael. Tambien estos son *cartones* pintados sobre lienzo y al temple. Hay nueve y están colocados al rededor de la gran sala ó comedor (*public dining-room*). Eran sin duda los bocetos para el largo fresco circular que pintó Mantegna, para el marqués Ludovico Gonzaga, en el palacio de San Sebastiano de Mantua, y cuyos principales bocetos se conservan en el *Belvedere* de Viena. Se los llama el *Triunfo de Julio César á su vuelta de las Galias*. Hay error en esto, al menos en la segunda parte del título. Desde luego la figura del triunfador falta en los dibujos, lo cual deja el campo libre á las suposiciones. Despues en su séquito llevan estátuas, jarrones, cuadros, las *tabulæ pictæ*, los *simulacra pugnarum picta*, de que hablan Tito Livio y Plinio, cosas todas ellas que se parecen mas á los despojos de los griegos que á los de los galos ó bretones. Seria pues mas bien el triunfo de Paulo Emilio, despues de su victoria contra Perseo, ó de Sila despues de la toma de Atenas, ó por

último, de César después de Farsalia. Mejor harían en nombrar sencillamente á aquellos cartones, como hacen en Viena, un *Triunfo romano*: de todos modos, no por esto es menos interesante y curiosa aquella colección, pues sus pinturas murales, de noble y vigoroso dibujo, sabia é ingeniosamente dispuestas, de un estilo digno del antiguo, son á no dudarlo sin iguales entre las obras de Mantegna por el doble valor material y moral.

Sería injusto, después del elogio del mas ilustre de los artistas de Padua, no mencionar siquiera al mas célebre y simpático pintor de la pequeña escuela de Ferrara: Benvenuto Tisi (1481-1559), á quien se da comunmente el nombre de Garofalo, ya sea porque firmaba á menudo sus cuadros con un clavel, á modo de monograma, ó ya por haber recibido en su juventud el nombre ligeramente alterado del pueblo en donde nació, Garófolo, en el ducado de Ferrara. Rara vez procuró elevarse al grande estilo por el gran tamaño; no se citan de él, en ese género, mas que la *Sibila delante de Augusto*, en el museo del Vaticano; el *Descendimiento de la cruz*, en el palacio Borghese; el *Martirio de san Lorenzo*, en el museo de Nápoles, y por último, la *Aparición de la Virgen á san Bruno*, en la galería de Dresde. Esta vasta página, que lleva la firma del maestro y la fecha de 1530, puede ser considerada como la obra mas grande del pintor del clavel, cuya costumbre casi constante era pintar figuras pequeñas; ahí es donde demuestra mas y mejor su manera delicada, elegante, graciosa, igualmente sólida, y que, en pequeñas proporciones se eleva con frecuencia hasta el estilo sublime.

Entre Ferrara y Milan, en el burgo de Corregio, fué donde nació en 1494, el águila de todas las escuelas del norte de Italia, Antonio Allegri, á quien el mundo entero nombra Corregio por ser este su pais natal. No se ausentó nunca de los pequeños Estados que se hallaban enclavados entre la Lombardia, la Toscana y la Romanía; no tuvo mas maestros que uno de sus tios llamado Lorenzo y tal vez algun adocenado artista de Módena, como Frarcia; por último, murió á los cuarenta años (1534), sin haber visto ni Florencia, ni Roma, ni Venecia, ni habiendo conocido de las grandes obras de su tiempo mas que aquel cuadro de Rafael (sin duda la *Santa Cecilia* de Bolonia), delante del cual pronunció aquella famosa frase de *Anch'io son pittore*. Desconocido, solitario, pobre hasta sufrir hambres, vendia sus cuadros á vil precio, por algunos escudos, por un saco de trigo ó un carro de leña. « Este melancólico introductor de la gracia antigua y de la voluptuosidad pagana, dicen los anotadores de Vasari, Corregio, que imprimia la serenidad de su alma en sus lienzos inmortales y moria en el camino como un animal de carga rendido ¹, » no debió mas que á sí mismo sus progresos, sus triunfos tardíos, su mérito y su gloria. En él, el trabajo del pincel es todo misterioso; no hay nada que lo haga adivinar, y Aníbal Carracci tenia mucha razon al escribir : « Los cuadros de este gran maestro son realmente el producto de su imaginacion y de su entendimiento... Los demás se apoyan todos

1. Cuéntase que habiendo recibido de los frailes de un convento un pago en pesada calderilla, la llevó en un saco al hombro, de cuyas resultas se sofocó en el camino, le sobrevino una pleuresía y murió.

sobre algo que no les pertenece, este sobre el modelo, aquel sobre las estatuas ó las estampas. Corregio se pertenece á él solo; es completamente original. »

Corregio vivió siempre en Parma, y Parma recogió la mayor parte de las obras de aquel pintor á quien esa educacion y esa existencia debian hacer tan original como fué poderoso su espontáneo genio. Hizo primeramente, á la edad de veinte y seis años, la grande *Ascension* que decora la cúpula de la iglesia de *San Giovanni*. Se ha creído al ver las gigantescas figuras que colocó Corregio y su efecto imponente, que se habia inspirado en el *Juicio final* de Miguel Angel; pero además de que Corregio nunca vió la capilla Sixtina, las fechas contradicen toda acusacion de plagio. La cúpula de San Juan fué pintada entre 1520 y 1524, mientras que el fresco de la Sixtina no fué concluido hasta 1541. Si la imitacion es, como se ha pretendido, manifiesta ó solo posible, es seguro que Corregio no es el imitador: no habria podido conocer por los dibujos mas que las figuras colosales del techo; pero aquel techo de la Sixtina está concebido en una forma enteramente diferente á la de la cúpula de San Giovanni: esta en efecto ofrece la perspectiva ascendente y profunda de una bóveda, una perspectiva que se pierde en el espacio. El techo de Miguel Angel, así como el de Rafael en la *Farne-sina*, es por el contrario una sencilla série de cuadros que podrian ponerse lo mismo perpendicularmente contra la pared, en frente del espectador, que horizontalmente sobre su cabeza, y debemos deplorar que en esto no imitase Corregio en Parma los techos de

Miguel Angel y Rafael en Roma. Esta *Ascension* no fué para él mas que una especie de ensayo, de preludio, para llegar á pintar la magnífica *Asuncion*, que llena igualmente toda la cúpula de la catedral gótica llamada el *Duomo* de Parma. Esta composicion, que concluyó en 1530, es aun mas vasta que la primera. Los apóstoles, una multitud de santos y toda la milicia celestial, desde los arcángeles con las alas desplegadas, hasta las caras sin cuerpos de los querubines que acogen á la Virgen á su entrada en el cielo, en medio de los cánticos de alegría y honores del triunfo, son los actores de esta escena inmensa. Los pertigueros de aquella época, que no comprendian semejante agrupacion de figuras, decian al pintor : « Nos habeis servido un plato de ranas. » Hablando de este cuadro decia Ludovico Carracci á sus primos : « Estudiad á Corregio, en él todo es grande y gracioso. » No sabia Anibal Carracci cómo expresar su admiracion hablando de esta obra. « En esta pintura, dice Vasari, los escorzos y la perspectiva desde abajo arriba son verdaderamente prodigiosos. » Veronés, el Dominiquino, Guido, Lanfranco y otros muchos, le han imitado en composiciones análogas, y nuestro Luis David, que desde luego descubre algo del linaje de su tio Boucher, decia que habia empezado su conversion, su vuelta á lo bello, contemplando el fresco de Corregio. Se ha encontrado á fines del siglo último, despues de haberlo tenido olvidado doscientos años en un convento de benedictinos, otro admirable fresco del mismo autor, dividido en varias partes y que contiene una multitud de pequeños asuntos, todos

ellos paganos. Diana, Minerva, Adonis, Eudimion, la Fortuna, las Gracias y las Parcas. Este fresco le fué encargado por su protectora, la abadesa Giovanna di Piacenza. Ella fué igualmente la que le procuró el encargo de la *Ascension* y de la *Asuncion*.

Hé aquí las obras que Corregio dejó en los edificios de Parma. El pequeño museo de aquella ciudad posee algunas, entre otras dos de sus producciones maestras, el *San Jerónimo* (San Girolamo) y la *Virgen de la escudilla* (la *Madonna della scodella*).

No se explica por qué el primero de aquellos cuadros — llamado algunas veces *il Giorno*, en contraposicion á la *Noite* de Dresde — recibió el nombre de *San Jerónimo*. Representa á María teniendo sobre sus rodillas al santo *Bambino*, al cual la Magdalena besa los piés con humildad y ternura; dos ángeles, san Jerónimo y su leon completan la escena. El gran doctor de la Iglesia latina no es mas que un personaje accesorio, colocado de perfil en el ángulo del cuadro, como san Pablo en la *Santa Cecilia* de Rafael. Nada mas singular que la historia de este célebre lienzo, pintado en 1524, en el mismo año que Corregio terminó la cúpula de *San Giovanni*. Briseida Cossa ó Colla, viuda de un gentilhombre parmesano, llamado Bergonzi, se lo encargó á Corregio, se lo pagó 47 cequíes (próximamente 552 fr.), con mas la manutencion durante los seis meses que trabajó en él; le dió además, á título de gratificacion, dos carros de leña, algunas medidas de trigo y un cerdo cebado. Esta buena señora legó ese cuadro á la iglesia de San Antonio Abad, en donde permaneció hasta el año de 1749. En esta época, el rey de Portugal, otros dicen

que el de Polonia, ofreció por él una considerable suma (14,000 cequíes segun unos, y 40,000 segun otros) al abad de San Antonio, quien de buen grado lo hubiera vendido y entregado para concluir la iglesia, si el duque don Filippo, advertido á tiempo por el clamor público, no hubiese mandado retirar de allí la obra maestra que se colocó por de pronto en la sacristia de la catedral. Siete años despues, un pintor francés, no habiendo podido obtener de los canónigos el permiso de copiar el *San Girolamo*, elevó una queja al duque, el cual volvió á mandar que llevasen la obra de Corregio, escoltada por veinticuatro granaderos, hasta el palacio de recreo de Colorno. Al año siguiente, 1756, el duque hizo donacion de ella á la Academia, despues de haberla comprado al cardenal Bussi, entonces *procettore* de la iglesia de San Antonio, mediante 1,500 escudos romanos, además de 250 cequíes como precio de otro cuadro encargado á Battoni para reemplazar el de Corregio. En 1798, en los tiempos que Pablo Luis Courier denominaba de *nuestros ilustres saqueos*, el duque de Parma ofreció un millon de francos para conservar el cuadro que le habia costado 47 cequíes á la viuda Bergonzi; pero aunque la caja militar estaba vacía, los comisarios franceses Monge y Berthollet se mantuvieron firmes en su propósito, y el cuadro de Corregio vino á Paris, en donde permaneció hasta 1815.

Quizá debe á estas circunstancias el ser mas generalmente conocido que la *Virgen de la escudilla*. Bien sé que Anibal Carracci decia del *San Jerónimo* que lo preferia aun á la *Santa Cecilia* de Rafael; sé tam-

bien cuánto se aprecia aquel nuevo rasgo, delicado y bello que aparece por primera vez en Corregio, « la sonrisa enfermiza del dolor tímido que sonríe para no llorar » (Michelet); y sé que no puede llevarse mas lejos la elegancia sin la afectacion, la gracia unida á la grandeza y la mágia del colorido; pero me parece que la *Madonna della scodella*, que Vasari llamaba divina, no le es inferior en nada, ni en el conjunto, ni en los detalles, ni en la expresion y ni en la ejecucion; tiene además la ventaja de estar mucho mejor conservada. Es portentoso en efecto que al cabo de tres siglos haya conservado un cuadro tanta solidez y frescura : creo que estas dos obras, tantas veces copiadas y reproducidas por el grabado, han contribuido igualmente á que se coloque á Corregio inmediatamente despues del autor de la *Virgen de la silla*. Tal es la opinion de Rafael Mengs (*Pensamientos y reflexiones sobre los pintores, etc.*) que hace notar que si el primero *expresó mejor los afectos del alma*, el segundo *expresó mejor los afectos del cuerpo*.

En el otro extremo de Italia, en Nápoles, es, despues de Parma, donde deben buscarse las mejores obras de Corregio; sin embargo, puede uno pararse un momento en Florencia, para admirar en la *Tribuna* una *Virgen adorando al Niño Jesus*, regalo de un duque de Mantua á Cosme II de Médicis. Este cuadro, digno en un todo de su autor, es notable por un detalle bastante original; el mismo ropaje que cubre el cuerpo de la Virgen le sirve tambien de tocado por uno de sus extremos, mientras que en el otro está echado y dormido el Niño Jesus, de manera que

se despertaria al menor movimiento de la cabeza de su madre : esta disposicion, tal vez algo pueril, parece explicar la inamovilidad de las personas, y da al espectador una especie de ansiedad que no deja de tener su encanto.

Tan buscado como raro en todas partes, Corregio tiene cuatro composiciones en los *Studi* de Nápoles, á saber : el simple boceto de una *Madona* y tres obras maestras de delicada y fina ejecucion : la *Madona*, llamada por algunos del *Corosiglio*, por otros *della Zingarella*; *Agar en el desierto*, y los *Desposorios de santa Catalina*. El *Agar* es una preciosa joya, con la expresion del sentimiento mas exquisito, y el toque de pincel mas prodigioso. En cuanto á los *Desposorios de santa Catalina*, tan celebrado y tantas veces imitado, copiado y grabado, creo su elogio inútil. Aunque adquirido hace mucho tiempo por el rey de Nápoles, ha costado segun dicen 20,000 ducados.

Los palacios del rey de España no poseian mas que una buena imitacion de Corregio, y no habian transmitido nada mas al *Museo del Rey*; pero ha sucedido con Corregio lo que con Leonardo, que el Escorial ha llenado el vacío de los palacios reales. Aquel monasterio proporcionó al museo una de las mas preciosas obras de Corregio y de las mas desconocidas. Este admirable cuadro estaba oculto bajo un innoble revoque, con el cual, so pretexto de tapar desnudeces bien inocentes, le embadurnaron horriblemente, hasta que por fin se adivinó lo que ocultaba aquella capa sacrílega, se le limpió con maña, y ahora el cuadro de Corregio, protegido de este modo contra las injurias del tiempo, ha recobrado con su

pureza nativa, el colorido fresco y brillante que alteraron tres siglos. Representa en tamaño semi natural, y en un fresco paisaje, el asunto que llaman *Noli me tangere*, y que no es esta vez á mi modo de ver, la aparicion de Jesus á la Magdalena, despues de su resurreccion, sino la oracion de la pecadora arrepentida al Cristo irritado. De rodillas, las manos entrelazadas, la frente inclinada, Magdalena arrastra en el polvo los ricos atavíos que aun no ha rasgado y maldecido, mientras que el Cristo, próximo á alejarse, la detiene con su ademán y la dirige una severa reconvencion; pero en aquella dulce y penetrante mirada de compasion, que al volver la cabeza deja caer sobre ella, se ve que pronto, conmovido de un arrepentimiento tan humilde y profundo, absolverá de todos los pecados á aquella *que mucho amó*. La actitud del Salvador, á quien el artista ha puesto una azada en la mano para justificar su desnudez casi completa, es verdaderamente admirable, así como la expresion de su rostro; y nada supera, en el trabajo del pincel, la ejecucion de aquella hermosa figura, cuyas suaves tintas y cuyos hermosos contornos se destacan sobre el azul oscuro del cielo y el verde sombrío de un espeso follaje. Este es un completo y verdadero Corregio, un cuadro encantador, el cual sin tener, por sus proporciones y asunto, la importancia de las grandes composiciones de Parma y Dresde, no desmerece en nada por su mérito y valor á ninguna de las obras de su inmortal autor.

Los ingleses creen poseer seis lienzos de Corregio en su *National Gallery*. Nos ocuparemos solo de tres de ellos: primeramente de una pequeña *Sacra Fa-*

milia que apenas tiene un pié cuadrado, pero que creo iguala á la *Agar* de Nápoles y á la *Magdalena* de Dresde, es decir, que se eleva á la primera categoría entre las miniaturas de Corregio, por ser una obra preciosa, donde la naturalidad, la gracia y la expresión están manifestadas con la mas suave delicadeza de pincel; luego del *Ecce homo* y de la *Educacion del amor*, que provienen ambos del gabinete de Murat, y por los que se han pagado la enorme suma de 11,000 guineas (cerca de 300,000 pesetas). No puedo menos de decir que experimento un gran embarazo al tener que hablar de la primera de estas dos obras. Me citan el precio que costó y una ley del parlamento que autorizó la adquisicion; me presentan una copia de ese cuadro, hecha, segun dicen, por Luis Carracci, y el grabado por Agustín; y por último, me enseñan una multitud de aficionados que admiran y de estudiantes que copian. ¿Cómo poner en duda en vista de todo esto la excelencia y autenticidad de esta composición? Confieso humildemente que una sola opinion es poca cosa contra tales autoridades; pero por fin es la mia la que expongo aquí. Me atrevo á decir francamente que el *Ecce homo* ni me parece obra de Corregio, ni sobre todo una excelente obra. Desde luego la copia y el grabado de Carracci no prueban absolutamente nada, pues el cuadro que señalan como original, puede muy bien ser una copia; y si fuese preciso escoger, yo preferiria la de Carracci, en la que los defectos que voy á indicar en el otro me parecen menores ó corregidos. Esos defectos (se entiende en mi opinion, que no pretendo ciertamente imponer á nadie) son de varias clases; los hallo en

la composicion, en el colorido y en el dibujo. En primer lugar aquella confusion casi inevitable en los asuntos tratados en tamaño de medio cuerpo. Se puede desafiar al artista mas ingenioso á que termine la escena con figuras de cuerpo entero. La cabeza de la Virgen, que cae desmayada, es de una gran belleza por la expresion de profundo dolor, por lo atrevido de la postura y por la delicadeza de ejecucion. No se la puede tachar mas que de una juventud exagerada, á menos de que en vez de ser María, sea la Magdalena. Esta parte del cuadro es la realmente digna de Corregio. En cuanto al Cristo me parece mas bien lánguido que resignado, y su paciencia podria mejor llamarse inocentada. Su pecho es demasiado estrecho, y el brazo encadenado que cruza por delante, así como la mano extendida de Pilatos, no son verdaderamente, tanto por la forma como por el modelado, mas que informes bosquejos. ¿Cómo encontrar allí el genio y la mano que han trazado el *San Girolamo* de Parma, la *Antiope* de Paris y la *Noche de Dresde*?

Por lo demás, y esto es lo que aumenta mi sorpresa al ver el entusiasmo que causa este cuadro, no hay que buscar punto de comparacion en Italia, Francia ó Alemania. Corregio, el verdadero Corregio, noble, grato, delicado, inimitable está allí, á cuatro pasos de aquel dudoso *Ecce homo*. Allí se le ve tal como es, con sus mas preciosas cualidades, en el *Mercurio instruyendo al Amor en presencia de Venus*; es verdaderamente imposible al hombre de gusto y de buena fé dudar un instante, ya por la autenticidad, ya por el mérito, entre estas dos composiciones. Me figuro

que si los ingleses parecen preferir la primera, es á causa de su asunto y un poco por gazmoñería y afectada devocion.

Tenemos en Paris dos obras de Corregio, la una

CORREGIO.



El casamiento místico de santa Catalina. (Museo del Louvre.)

se llama el *Desposorio de santa Catalina*, y como se encuentra en el salon cuadrado, cerca de una *Virgen gloriosa* de fray Bartolomeo (*il Frate*) que bajo el dosel de su trono, preside igualmente á la union de la

jóven ascética de Siena con el Niño Dios, se puede hacer una comparacion llena de interés y utilidad. Es fácil conocer al primer golpe de vista, qué diferencia radical puede separar dos obras que tratan un mismo asunto, ambas de nombradía, ambas excelentes, y de cómo los medios de obtener buen éxito pueden ser diferentes segun el punto de vista en que su pensamiento coloca al artista. Para mantenerse cristiano, el Frate se mantuvo austero; para hacerse grato, Corregio se hace casi pagano. En el uno, la accion es grande y solemne; está marcada la union mística; en el otro, todo sonrie, todo conmueve, todo deleita; es verdaderamente el amor.

En el museo napolitano *degli Studi* se ve otro *Desposorio de santa Catalina*, igualmente de Corregio, é igualmente célebre, imitado, copiado y grabado. No asumiremos la temeraria tarea de decidir quién tiene el original y quién la repeticion, si Paris ó Nápoles: dejemos á las dos ciudades vanagloriarse con poseer lo mejor; pero esta circunstancia bastaria para hacer preferir el otro cuadro de Corregio que posee el Louvre, el *Sueño de Antiopa*. Mas importante desde luego por su dimension, y mejor apropiado por el asunto al gusto é inclinacion del maestro, quien fué el mas pagano de los paganos del Renacimiento, aquel maravilloso *Sueño de Antiopa* — largo tiempo llamado en los catálogos *Venus recostada*, ó *Venus dormida* ó aun el *Sátiro mirando á una mujer que duerme* — no tiene realmente en su género nada comparable como no sea la *Educacion del Amor*, y si fuese preciso decir lo que prefiero, diria que la *Antiopa*. En ella se muestra Corregio por completo, con aquella suprema ele-

gancia á la que era tan aficionado y que le condujo alguna vez hasta los límites de la afectacion, en que han caido muchos de sus imitadores, con aquella gracia embriagadora que la fuerza acepta con gusto por compañera, con aquella ciencia profunda del claro oscuro y del modelado, que se oculta, de tal modo parece natural, bajo la apariencia de un feliz instinto y del resultado de una inspiracion, en fin, con la armonía exquisita que uniéndose componen el encanto de la forma y la magia del colorido.

Es una suerte que habiendo traído la *Antiopa* á Francia se haya quedado en el Louvre y no haya ido á parar, como los otros cuadros de *Io* y *Leda*, al gabinete de Luis de Orleans : la hubiera igualmente lacerado con las tijeras, y los restos mal remendados de esta preciosa página mitológica adornarian, con los restos de la amada del Cisne y de la amada de la Nube, la *Gemälde-Sammlung* de Berlin. Compradas hácia el 1725 á los herederos de Livio Odescalchi, á quien los habia dado Cristina de Suecia, aquellos dos cuadros formaban parte de la célebre coleccion de los duques de Orleans, dispersada locamente por *Felipe-Igualdad*, quien vendió fuera de Francia una multitud de obras maestras. Luis, hijo del regente y abuelo del regicida, acababa de heredar grandes bienes de su casa; se sabe que este príncipe era un fogoso jansenista. Un dia cortó las cabezas de *Io* y *Leda*, las arrojó al fuego é hizo pedazos los lienzos. El director de la galería, Noel Coypel, consiguió reunir sobre nuevos lienzos los pedazos dispersos, llenó los vacíos con retoques y hasta pintó á su manera las dos cabezas que habian sido quemadas. Des-

pues de la muerte de Coppel, aquellos cuadros mutilados fueron adquiridos, en 1755, para el gran Federico. Quedaron en *Sans-Souci*, hasta 1806: entonces los llevaron al Louvre, entre los ópimos despojos de las victorias imperiales, y Denon les hizo sufrir una nueva restauracion. Los retoques de Coppel fueron borrados, pusieron todo lo que era posible en evidencia la obra original, cuyos pedazos fueron reunidos por simples *glacis*, y Prudhon, el Corregio de nuestro siglo, fué quien pintó toda la cabeza de *Io*. La invasion de 1814 devolvió á la Prusia los cuadros favoritos de Federico, y el director de las restauraciones de la galería de Berlin, M. Schlessinger, terminó la obra empezada por Denon, dando tambien á *Leda* una nueva cabeza, menos bella que la de *Io*, pero que han procurado ajustar al resto del cuadro con la precaucion un tanto pueril de imitar hasta el cuarteado que tres siglos y tantas vicisitudes habian dejado en la pintura de Corregio. Una copia de la *Io* habia hecho anteriormente el pintor francés Lemoine, comprada por Diderot para la gran Catalina. « Esto es lo mejor que se puede tener, escribia al escultor Falconet, pues el original fué despedazado por ese estúpido, bárbaro, godo y vándalo duque de Orleans. »

En Dresde hemos hallado la mas selecta de las obras de Rafael en todo el norte de Europa; en Dresde es tambien donde vamos á encontrar hasta seis páginas originales de Corregio, quien en ninguna parte del mundo, ni en Paris, Lóndres, Madrid, Nápoles, Florencia, y por último ni en Parma, se encuentra mas completo y mas grande. Dresde tiene,

sin que lo podamos negar, la colección mas rica de sus obras, tan raras cuando se buscan auténticas. Estas seis obras entraron reunidas en el museo sajón, cuando en 1746 el elector-rey Augusto III compró todo junto, mediante la módica suma de 120,000 thalers (450,000 pesetas), el gabinete de los duques de Módena. Ya en 1743 adquirió en Venecia de la familia Delfino y mediante 28,000 liras venecianas, la *Virgen de Holbein*; y despues, en 1753, adquirió del convento de San Sixto, en Plasencia, por 40,000 escudos romanos, la *Madona* de Rafael. No hay duda de que apurado á causa de sus deplorables altercados con el gran Federico, quien le despojó dos veces de sus Estados hereditarios, aquel príncipe fué severamente censurado durante su vida por haber distraido de su exhausto tesoro tres ó cuatrocientos mil escudos que han dado á Dresde todas las preciosidades de su galería; pero ya hoy, ¿quién pensaria en dirigirle semejante reconvencion, aun en un libro de historia? ¿quién, mirándolo bajo el punto de vista del arte, no bendice su memoria maltratada por la política? Pobre soberano, pobre general, igualmente despreciado por los dos pueblos mal avenidos bajo su cetro, Augusto se levanta por el apoyo que le dieron los grandes artistas, á quienes comprendió en una época de universal decadencia. «Despues de la gloria de haber hecho cosas grandes, bien se puede tener el honor de apreciarlas.» (J. Janin.) ¿Qué hubieran cambiado al curso de los acontecimientos que se verificaban por la diplomacia y la guerra un millon de mas en el tesoro y un regimiento mas en su ejército? Por haber comprado algunas obras de los

maestros del arte, posee una gloria mas grande que la de un conquistador, la de un fundador. Creó el primer museo que ha habido en Europa, museo que hizo, que hace y que hará para siempre el orgullo y la suerte de su pequeña capital. *Et nunc, reges, intelligite.*

Entre las seis obras de Corregio se halla el retrato de busto de un hombre vestido de negro; se cree que fuera el médico del pintor, algun *frater* de lugar, quien no supo preservar á su ilustre cliente de una muerte súbita y desgraciada. Un retrato de Corregio es cosa muy preciosa, aunque no sea mas que por lo raros que son: en efecto, no recuerdo mas que un segundo retrato atribuido á Corregio, el del escultor Baccio Bandinelli, que se halla en el palacio de Hampton-Court, y su origen es aun muy dudoso. El retrato de Dresde es magnífico.

Si en esta coleccion única, vamos examinando por grados las obras, segun su mérito, antes las menos importantes y despues las mas notables, encontraremos, en seguida del retrato del médico, la *Magdalena en el desierto*. Pintada sobre cobre, no tiene arriba de un pié cuadrado, y sin embargo, conocida en todas partes por las repeticiones y el grabado, ésta pequeña Magdalena iguala en celebridad á las mayores obras maestras. ¿Será preciso describirla y recordar que la penitente, echada boca abajo sobre la yerba espesa del desierto, el pecho medio cubierto por los largos mechones de su cabellera, apoya su cabeza sobre la mano derecha para leer en un libro que tiene en el suelo con la mano izquierda? El encanto de aquella feliz postura, la atencion profunda de la pe-

cadora arrepentida, su gracia, su belleza, la audacia y feliz combinacion del ropaje azul destacándose sobre el verde sombrío del paisaje, el delicado y maravilloso toque del pincel y de las tintas, todo contribuye á colocar esta *Magdalena* en el primer puesto de lo que llaman *pequeños Corregios*, antes que la *Sacra Familia* de Lóndres, la *Madona del Velo* de Florencia y aun de la misma *Agar* de Nápoles. Fué robada en 1788 ; pero para ganar la recompensa de mil ducados ofrecida al que la devolviese, el ladrón se delató á sí mismo.

Las cuatro obras restantes son *grandes Corregios*, y los mas grandes que se encuentran éntre todas sus obras despues de los frescos de San Juan y del *Duomo* de Parma. Tres de ellos son uniformemente *Virgenes gloriosas*, que apenas difieren entre sí ; la otra es una *Natividad*. Se ha dado á las tres *Virgenes gloriosas*, para distinguirlas mas fácilmente, el nombre del santo que está mas en evidencia en medio de su córte celestial, así como se conoce con el nombre de *San Gerónimo* (*San Jirolamo*) la otra Virgen adorada, la cual, junto con la *Madonna de la Scodella*, es la honra del pequeño museo de Parma. En Dresde, la una es llamada *de San Jorge*, la otra *de San Sebastian*, y la última *de San Francisco*. En cuanto á la *Natividad*, que fué destinada desde su origen á la ciudad de Reggio, llámase generalmente *la Noche de Corregio* (*la Notte di Corregio*).

Si me atreviese á colocar por su órden estas cuatro célebres y magníficas composiciones, aunque no fuese mas que para seguir la progresion principiada é ir siempre en aumento, citaria primero el *San Jorge*,

es decir la Virgen sobre su trono, adorada por san Juan Bautista, san Pedro de Verona y san Geminiano, cerca del cual un ángel tiene el modelo de la iglesia que hizo levantar en Módena, bajo la invocacion de María, y por último el príncipe mártir de Capadocia, el Perseo cristiano, con cuatro ángeles que llevan las armas como podrian hacerlo cuatro escuderos. Si la composicion de este cuadro no es inferior á la de los otros, si la pintura no parece menos esmerada, menos delicada y menos rica en medias tintas, es, si no me engaño, un poco abrigantada, y los tonos generales, muy vistosos, pero impregnados de cierta crudeza, le dan la apariencia de un fresco. Destinado este cuadro á un paraje alto, quiso sin duda Corregio hacer de él una pintura mural. Estaria en efecto mejor colocado en el altar mayor de una catedral, que en la pared de una galería. En el *San Sebastian*, la Virgen está en medio de lo que llaman una *gloria*, rodeada de un coro de espíritus celestes. Tres bienaventurados la adoran en la tierra: en medio, el obispo san Geminiano, todavía con su modelo de iglesia; á la derecha, san Roque, muriendo de la peste como los enfermos abandonados, á quienes asistía en Plasencia; y por último á la izquierda, el hermoso guerrero de Narbona, atado á un árbol y acribillado de flechas. Aunque es cierto que hay un poco de confusion en ciertas partes, todo aquel cuadro ofrece una maravillosa disposicion en el grupo, y el color, mas estudiado, mas delicado, me atreveria á decir mas discreto que en el cuadro anterior, no brilla menos por los grandes y vigorosos efectos de claro oscuro. El mas vasto de los cuatro, en todos

sentidos, es el que lleva el nombre de *San Francisco*: al pié del trono en donde está María, teniendo sobre sus rodillas al Niño Dios, se prosterna en adoracion el devoto extático de Asis, á quien la Virgen parece bendecir. Detrás de él, con una azucena en la mano, está su discípulo Antonio de Pádua; en frente, santa Catalina, reuniendo en su mano la espada y la palma, y Juan el precursor, el cual, siempre desnudo y salvaje como en el desierto, señala con el dedo á aquel cuya palabra profética anunciaba al mundo el Salvador de los hombres, venido para redimirlos del pecado de nuestros primeros padres, cuya historia y caida está escrita en el zócalo del trono virginal. Seria enteramente supérfluo decir que esta vigorosa composicion, tan conocida como las otras por medio del grabado, es del estilo mas noble, mas vivo y mas grandioso, que recuerda por su disposicion general, la sencilla y sublime manera de fray Bartolomeo; pero debemos decir para los que no han visto el original, que lo que coloca aquí á Corregio aun por encima del ilustre monge florentino, como por encima de sí mismo, es el color, es el maravilloso trabajo del pincel. El gran artista desconocido que decia delante de Rafael: *Ed io anche son pittore*, mostróse tan satisfecho y tan orgulloso, que solo esta vez puso en la parte baja del cuadro el nombre de *Antonius de Allegris* (Antonio Allegri) reemplazado hoy por las cien bocas de la Fama, con el del pueblo que se envanece de haberle dado el ser.

Y sin embargo, la *Noche de Corregio* sobrepuja aun al *San Francisco* en ese concurso casi unánime de opiniones que forma la celebridad. Muchos colocan

esta composición por encima de todas las que se han repartido las naciones de Europa, y la proclaman la mejor obra del maestro. Al menos se puede decir que no cede á otra alguna el primer puesto entre todas sus obras. Sin embargo, tal vez se podría echar en cara á Corregio, en sus concepciones, una especie de afectación algo pueril que debiera de haber dejado á los flamencos, menos aficionados á la belleza moral que al efecto pintoresco. Tenemos á la vista el pobre establo donde acaba de nacer el Dios hecho hombre. Es de noche. La escena está alumbrada por un resplandor sobrenatural que ilumina el cuerpo del Niño-Dios acostado sobre la paja. Este resplandor ilumina igualmente el rostro de la Virgen madre, inclinada sobre el recién nacido, y deslumbra á una de las pastoras que acuden al ruido de la *buena nueva*; y se extiende hasta san José, á quien se ve conducir al fondo del establo el asno que calentó con su vaho á la débil criatura condenada á todas las necesidades de la humanidad; se extiende hasta el grupo de ángeles que revolotean por los aires, y « que mas bien parecen, dice Vasari, bajar del cielo que creados por la mano de los hombres. » Pero no se tema que sea á la manera de Honthorst ó de Skalchen como Corregio comprendió el empleo de esta luz. Para ellos hubiera sido el objeto principal, y todos los personajes agrupados al rededor del *Bambino*, madre, padre putativo, pastores, ángeles, asno y vaca, no hubieran servido mas que para ponerla en juego y relieve. Para Corregio no es mas que un hecho accesorio, que concurriendó tambien al efecto pintoresco tan grato á los flamen-

cos, no perjudica en manera alguna á las cualidades superiores y morales que exige el grande estilo italiano. Porque rayos luminosos coloren su rostro, ¿es María menos tierna, está por eso menos llena de amor, de fé y adoracion? porque la escena entera, en vez de recibir por arriba la luz del sol, esté agrupada en derredor de un centro radiante, ¿tiene por ventura menos vida, menos nobleza y santa majestad? Es el ejemplo, es el triunfo del arte noblemente comprendido y practicado, que quiere extender su dominio mas allá de la vista y hasta el alma, que subordina el efecto al ideal y la materia al espíritu.

Corregio dejó muchos imitadores, empezando por Baroccio, quien cambió muy luego la gracia por la afectacion, pero formó pocos discípulos directos con sus lecciones : tal vez no podria citarse mas que al Parmiggianino (Francesco Mazzuola, 1503-1540), aquel brillante y precoz artista que tenia, dice Vasari, «mas bien la cara de un ángel que la de un hombre,» y que vuelto á Parma, despues de haber estudiado á Rafael en Roma, acabó por escurrirse tambien en el *amaneramiento*, abandonando despues la pintura y el grabado al agua fuerte por la alquimia, hasta que murió medio loco.

Londres recogió su *Vision de san Jerónimo*. Pintado en 1527 para la capilla de la familia Buffalini, en Citta di Castello, capilla que destruyó un terremoto en 1790, este cuadro, sacado de entre los escombros, fué de mano en mano á parar á la *National-Gallery*. Se cuenta (pues tambien los cuadros tienen sus leyendas) que en la toma y saqueo de Roma, sorprendidos y admirados los soldados de Cárlos Quinto

á la vista de esta pintura, se inclinaron delante del artista y respetaron su casa, que habian invadido ya. Sin negar en manera alguna el milagro, y sin disputar á la obra del Parmesano muy buenas cualidades, diré que su cuadro es de aquellos que hacen los pintores para un sitio dado, para cierta luz y para cierto punto de vista, como un fresco, los cuales pierden mucho transportados á otra parte. Aquellas figuras largas, defecto habitual del Parmesano, apiñadas en un marco estrecho y prolongado, ejecutadas con un vigor seco y duro, que no recuerda ya ni el maestro ni la escuela, indican bastantemente que el cuadro debia ser visto desde abajo y desde muy lejos. Colocándole cerca y al alcance de la mano, desaparece todo el efecto.

Pero fué en Nápoles principalmente donde Mazzuola de Parma dejó sus mas numerosas obras: en los *Studi* se encuentran siete ú ocho, entre ellos una *Lucrecia dándose la muerte*, al que no supera ninguno de sus cuadros y tal vez no le iguala. Entre los retratos se halla el del narrador florentino, Américo Vespuccio, que dió su nombre al nuevo mundo, y el de un hombre aun jóven, de hermosa y enérgica figura, que se cree sea el marino genovés que la descubrió, Cristóbal Colon: al menos esta es la opinion de los napolitanos, aunque esta opinion me parece un error manifiesto. Los retratos del gran navegante que se ven en España, los cuales son mas auténticos, no tienen ninguna conexion con el del museo de Nápoles, al cual las fechas dan tambien un solemne mentís. Es positivo que el Parmesano, nacido en 1503, no pudo conocer á Cristóbal Colon,

quien por el año 1480 fué á ofrecer sus servicios al Portugal, despues á los Reyes Católicos y dejó su pais para no volver mas á él.

Entre los artistas nacidos en el norte de Italia, hay uno que no puede quedar olvidado y del cual tenemos que hacer mencion, pero que no se sabe cómo clasificarle en las escuelas que le precedieron, y al que su originalidad coloca fuera de todas ellas. Tal es el Caravaggio (*Miguel Angel Amerighi*, da Caravaggio, 1569-1609). Lombardo de nacimiento, no por gusto, perteneciendo por sus estudios (no digo por sus maestros, pues no los quiso tener) á las escuelas veneciana y boloñesa, á las cuales pertenece á medias, llevando en Italia una vida errante y vagabunda á que le condenaba su carácter adusto y feroz, Caravaggio se creó un estilo enteramente personal, desconocido antes, que se perpetuó en el español Ribera, el francés Valentin y el italiano Manfredi. En Roma, en el Vaticano, es donde está el *Descendimiento de la cruz*, de Caravaggio, que la opinion pública designa como su obra maestra, y donde se encuentra en efecto, si no la ausencia de sus defectos, al menos la reunion de sus cualidades mas eminentes. Todas las cabezas son innobles; jamás, por oposicion al estilo falso y amanerado de Josepin, del cual se declaró enemigo Caravaggio, se llevó mas lejos el culto del realismo y la fealdad. Pase aun respecto á los *Nicodemus*¹, que ayudan á descender el cuerpo del Salvador; su vulgaridad grosera hubiera podido

1. En un *Descendimiento de la Cruz ó Entierro del Señor*, los italianos llaman *Nicodemus* á todos los hombres, así como *Marias* á todas las mujeres.

realzar la noble belleza de Jesus y de María; pero el Hombre Dios y su madre no están mejor tratados; se diria que Caravaggio era de la opinion de aquellos pintores cristianos del siglo cuarto á quienes san Cirilo encargaba hacer del Cristo *el mas feo de los hijos de los hombres*.

Sucede lo propio con otra obra selecta que tenemos en el Louvre, la *Muerte de la Virgen*, que hizo sin embargo para una iglesia de Roma, la *della Scala in Trastevere*. Al momento se advierte la falta de todo estilo religioso y de toda nobleza, aun la mundana; mas aun, la ausencia de los caractéres tradicionales, comunes á todos los asuntos sagrados. ¿Quién yace en ese lecho exhalando el último suspiro? ¿es la madre de Cristo en medio de sus apóstoles? No, es una gitana vieja, en medio de un grupo de hombres de su tribu, mal pergeñados con oropeles ridículos. Digo lo mismo de la *Judith* que se halla en Nápoles y que puede considerarse como una de sus obras mas vigorosas y enérgicas. ¿Cómo reconocer en esa furia, que corta el cuello á Holofernes como un carnicero degüella un carnero, á la tímida y virtuosa viuda de la Escritura que se resuelve á cometer dos crímenes para salvar á su pueblo? Es un defecto comun en Caravaggio, y del cual participan tambien muchos pintores, aun de nuestros tiempos, esa contradiccion entre el título de un cuadro y el modo de representarlo. Mas valdria quitarle el nombre, dejando el de la accion que representa; así la *Judith* seria una cortesana que asesina á su amante para robarle. Reducida á este innoble asunto seria perfecta.

En efecto, cuando Caravaggio se coloca en su verdadero terreno, se muestra un artista eminente. Como tal aparece en el mismo Louvre, en el *Cuadro de la buenaventura* y en su excelente retrato de un gran maestro de Malta con armadura de guerra; — en Roma, en el cuadro de los *Jugadores*, donde se ve á un caballero jóven robado por dos estafadores; — y por último, en Viena (galería Lichtenstein), en el retrato de una jóven tocando el laud. Esta es una obra extraordinaria, pues en ella se despojó de su exageracion habitual, de su aficion á lo feo y lo extravagante, y el maestro brilla aquí, ¿quién lo creeria? por la verdad, la gracia, la nobleza y el atractivo. Caravaggio era un albañil que se hizo pintor viendo pintar los frescos que él habia preparado con yeso en las paredes; fué un pintor que quedó albañil, inculto é iliterato; que hacia alarde de despreciar lo antiguo, de insultar á Rafael y á Corregio y que no queriendo mas modelo que la naturaleza, estudiaba la naturaleza trivial y grosera; pero que al menos en su fogosa ejecucion, llegó á una energía, á una fuerza y una verdad, cuyo solo defecto es acaso su propio exceso.

ESCUELA VENECIANA.

Si tratásemos aquí de todas las artes, seria preciso decir de Venecia, esa ciudad admirable, maravillosa, única, que es un museo de arquitectura. Los españoles han llamado á Cádiz el *Navio de Piedra*, porque fabricada en plena mar, sobre un islote de arena, y suspendida sobre las aguas como un nido de alción,

oye sin cesar las olas del Océano estrellarse contra sus fuertes murallas; Venecia, « ciudad inundada que no pide socorro, » Venecia, compuesta de una multitud de islotes y cuyas calles son pequeños brazos de mar que serpentean por entre las casas, debería llamarse el *Islote de Piedra*; y sus calles silenciosas, sin lodo y sin polvo, y por último sus canales, son como las galerías de un museo de arquitectura, mientras que las fachadas de los palacios son como los cuadros que el espectador, muellemente reclinado en su góndola, recorre con la mirada por una y otra hilera. Pero no tenemos que ocuparnos aquí sino de una sola de las tres artes del dibujo.

Después del vistazo general que hemos echado en los anteriores capítulos á los orígenes de la pintura en Italia, hasta el Renacimiento, y hasta la formación definitiva de las escuelas, no tenemos que ir muy lejos en la historia de la que nos ocupa actualmente. Hemos citado ya los antiguos mosaicos de los siglos xi y xii, que acabaron por hacer de Venecia una ciudad bizantina, oriental. Basta con mencionar en seguida, entre los más curiosos *incunables* de la escuela, los ensayos del viejo Bartolomé Vivarini y las obras más acabadas de su hijo y de su nieto, Luis Vivarini *senior* y Luis Vivarini *junior*; después algunos de esos grandes cuadros llamados *ancona*, que reunían muchos asuntos en sus diversos compartimientos, y cuyos autores más conocidos son Lorenzo Veneziano y Nicolo Semitecolo; y por último, algunas páginas importantes de los hermanos Juan y Antonio de Murano, que trabajaban siempre juntos.

Otros dos hermanos, los Bellini, fueron los que

comenzaron el ciclo de la rica y fecunda escuela veneciana. Sin embargo, el mayor, Gentile Bellini (1421-1507), no fué mas que un pintor aislado, ambulante, que no tuvo discípulos propiamente hablando, y que no profesó su arte. Se limitó solo á la pintura anecdótica, género para el cual sus viajes le suministraron amplia materia. Se sabe que pasó muchos años de su vida en Constantinopla, en donde, á pesar del anatema lanzado por el Profeta contra toda *imagen* de seres vivientes, Mahomet II, que le llamó despues de la conquista, le encargó numerosos trabajos. A él es, segun dicen, á quien sucedió aquella espantosa aventura de un esclavo decapitado á su vista por orden del Sultán, quien queria mostrarle al natural el movimiento de los músculos del cuello cuando la cabeza está cortada. Tenemos en el Louvre una obra muy curiosa de Gentile Bellini — la *Recepcion de un embajador de Venecia en Constantinopla*, — que reproduce con escrupulosa fidelidad y notable acierto los sitios, usos y costumbres de la nueva capital de los otomanos; y el museo de Venecia posee dos composiciones del mismo género, que son los dos *Milagros*, sucedidos durante su vida en 1496, por la intercesion de las reliquias de la santa Cruz, el uno en la plaza de San Marcos y el otro en el Gran Canal. Nacido Gentile en 1421, era ya muy viejo cuando los pintó, y no por esto son menos interesantes tanto por la ejecucion como por el asunto. Son igualmente verdaderas páginas de historia que pueden servir de Memorias de su época.

Podemos mencionar en seguida, pues parece su continuador, á Vittore Carpaccio (1455-1525) que re-

cuerta á la vez, por la gracia sencilla, el pincel delicado y el sentimiento poético, al fray Angélico de los italianos y al Hemling de los flamencos. Es poco conocido fuera de su patria, á la cual parece haber legado todas sus obras. Son estas, primeramente nueve grandes cuadros, en los que refiere, con mucha imaginacion y tambien con mucho órden y claridad, toda la leyenda de *Santa Ursula* y de sus compañeras, desde la llegada de los embajadores del rey de Inglaterra que envia á pedir para su hijo la mano de la jóven patricia de Colonia, hasta la apoteosis de las once mil vírgenes; despues otra leyenda, el *Suplicio de los diez mil mártires crucificados en el monte Ararat* (como se ve, Carpaccio no retrocedia ante los grandes asuntos y tomaba sus personajes á centenares), y por último, una *Presentacion del Niño Jesus en el Templo*, en el que el viejo Simeon entona su cántico entre dos cardenales, obra superior, llena de gracia y de vigor á la vez, que mereceria, si no tuviera cierta sequedad de contornos, ser comparada á las mas bellas producciones de la escuela.

Para no interrumpir la série de los verdaderos venecianos, despues de Carpaccio citaré á otro autor de la misma época, que si por su nacimiento y sus estudios debe ser considerado como veneciano, fué lombardo por el estilo y la ejecucion: aludo á Giam-Battista Cima, de Conegliano (hácia el 1460 y el 1518). A causa del nombre de su pais natal, tenia la costumbre de colocar un conejo (*coniglio*) en algun rincon de sus composiciones. Hay en estas un sentimiento de juventud inocente, una simetria un tanto pueril, una afectada correccion en el dibujo y una

nobleza natural en las cabezas de sus personajes (demasiado pequeños sin embargo para la altura de sus cuerpos) que le han valido el nombre de *il Masaccio dell'arte veneta*. Una *Virgen gloriosa*, á quien llaman la *Madona de los seis santos*, y la leyenda de *Santo Tomás tocando las llagas*, quedaron en la Academia de Venecia, para atestiguar su mérito; pero este se le puede reconocer tambien en el mismo Louvre, en otra *Virgen gloriosa* á quien la Magdalena ofrece un jarron con perfumes. El paisaje de rocas que forma el fondo, es una vista del campo de Conegliano. « El Mesias, dice M. Ch. Blanc, es aquí una divinidad local, por decirlo así. Cada pintor, al principio, quiere tener el Cristo de su raza y de su nacion, la Virgen de su pais, de su pueblo.... Debemos convenir en que hay algo de tierno y conmovedor en esta natural sencillez. »

La verdadera escuela de Venecia empieza con Giovanni Bellini (1426-1516), á quien durante mucho tiempo se le ha llamado en Francia *Jean Belin*. Tomó las primeras lecciones de su padre, Jacobo Bellini, el cual fué discípulo del anciano Gentile da Fabiano, denominado *Magister magistrorum*, y si hemos de creer lo que cuentan algunos escritores, entre ellos Borghini y Ridolfi, sorprendió el secreto de la pintura al óleo, introduciéndose con el traje de un patricio en casa de Antonello de Messina, que regresaba de Flandes, para verle preparar sus colores. Giovanni Bellini fué, en su juventud, el maestro de Carpaccio y de Cima, quienes conservaron su primer estilo; despues, en la edad madura, el de los grandes venecianos Giorgione, Ticiano y Tintoreto. Su pintura

está muy castigada, muy concluida; se advierte una paciencia extremada, hasta en la imitación de los objetos mas insignificantes, así como una gran pureza en el gusto y en el sentimiento de lo bello. Desde luego gran colorista, aunque todavía algo tímido, Bellini lanzó en este camino á toda la escuela que le siguió; y cuando, ya viejo, vió los bellos efectos de claro oscuro producidos por Giorgione, aprendió él mismo delante de aquel jóven modelo á dar mas calor á su estilo y mas vigor á su pincel. Fué discípulo de su discípulo, así como lo fué en la misma época el Perugino de Rafael. Primeramente sencillo y expresivo como sus antecesores, Bellini llegó á ser hábil y enérgico como sus sucesores.

Pero no es desgraciadamente en Paris donde podemos aprender á conocer á ese eminente jefe de escuela. El Louvre no posee nada de él, ni aun su retrato, pues las dos figuras de jóvenes, reunidos cara á cara en el mismo marco, que se pretende sean los retratos de los hermanos Bellini, pintados por el menor, están con evidencia mal designados. La edad de los modelos está en abierta contradicción con el estilo y el toque, que pertenecen á la vejez del autor. Felizmente Venecia recogió muchas obras de Bellini, y de las mas bellas. Además de un gran número de cuadros que han quedado en las iglesias y que están muy deteriorados en su mayor parte, la *Accademia delle Belle Arti* posee hasta cinco: todos ellos representan *Virgenes gloriosas*. La una se llama la *Madona de los cuatro santos*, otra la *Madona de los seis santos*, como la de Cima de Conegliano. Allí, cerca de cinco bienaventurados beatificados despues de la

venida de Cristo, se halla el viejo árabe Job, porque en su origen el cuadro fué hecho para la suprimida iglesia de *San Giobbe*. Es una magnífica composición, que su gran estilo y bella ejecución colocan en primera línea entre las obras de Bellini: « Es digno de llamar la atención, dice M. Ch. Blanc, el colorido es rico, intenso, variado, y sin embargo el cuadro habla mucho menos á la vista que al pensamiento. En medio de la algazara de la escuela veneciana, este dulce murmullo penetra en el corazón. »

Bellini no hizo sino cuadros religiosos; aun más, casi exclusivamente *Madonas*, desde la que tiene el Niño en su regazo hasta la que tiene sobre sus rodillas el cuerpo de su Hijo muerto, y por último la que participa en el cielo de la gloria de las tres personas de la Santísima Trinidad. También el pequeño y reciente museo de Leipsic posee una de aquellas *Virgenes gloriosas*. Sin embargo los *Studi* de Nápoles pueden enorgullecerse con una *Transfiguración*, la cual es una página tan excelente como curiosa. Hecha á imitación de la de Giotto, esa *Transfiguración* no representa más que el episodio principal, Jesús entre Moisés y Elías, dominando el grupo de los apóstoles; pero dió á Rafael la idea de tratar el mismo asunto en mayores proporciones, añadiendo el pueblo en la parte baja de la montaña, el muchacho poseído por el demonio y los demás detalles dados por el Evangelio de san Mateo. Los dos retratos de Bellini que posee la *National Gallery* de Londres y el *Belvedere* de Viena ofrecen una doble originalidad. El primero es del anciano dux Leonardo Loredano, en el que se hallan admirablemente re-

producidos, en lo físico, todos los caractéres de la decrepitud, y en lo moral, la vasta inteligencia y la inexorable obstinacion del fundador de la inquisicion del Estado; el segundo, muy diferente, es el de una jovencita que se peina delante de su espejo. Como Loredano no fué elegido dux sino en 1501, y el retrato de la jóven está firmado *Johannes Bellinus faciebat MDXV*, uno de estos dos lienzos hubo de ser pintado cuando Bellini tenia mas de setenta y cinco años y el otro cuando tenia ochenta y nueve. Tuvo una longevidad laboriosa, casi tan asombrosa como la del Ticiano.

Si su maestro y su condiscípulo tuvieron una vida casi secular, no sucedió lo mismo con Giorgione (Giorgio Barbarelli, de Castelfranco, 1477-1511). Este murió á los treinta y cuatro años, del pesar que le causó, segun dicen, el que le abandonase una querida á quien idolatraba. Al descubrir el secreto de las grandes sombras para hacer resaltar los grandes efectos de luz, de los mas sábios, mas atrevidos y mas prodigiosos efectos del claro-oscuro, Giorgione cambió por completo el gusto de la escuela veneciana. Llegó á ser, como ya lo hemos dicho bajo otra forma, el maestro de su maestro; lo fué tambien de sus condiscípulos, entre otros de Ticiano, que no le sobrepujó sino porque le sobrevivió mas de sesenta años. Hablando de Giorgione, decia con justicia y propiedad el presidente de Brosses: « Le compararia gustoso, respecto al colorido, á lo que es Miguel Angel respecto al dibujo. »

Fallecido en edad temprana, y ocupado principalmente en pintar frescos, ya en los palacios de los

dux, ya en las fachadas de los edificios destruidos desde entonces (entre otros el tribunal de comercio llamado *Fondaco de' Tedeschi*), Giorgione ha dejado pocas obras de caballete, pocos cuadros propiamente dichos. Pongámonos á buscarlos con avidez por toda Europa.

Las iglesias y conventos de Venecia, tan numerosos y tan ricos en objetos de arte, no poseen ni uno solo; el palacio ducal tampoco y la Academia de Bellas Artes no recogió mas que una composicion, la *Tempestad apaciguada por san Márcos*, ni mas que un retrato, el de un patricio completamente desconocido. En el palacio Manfrin es donde se podria conocer mejor á Giorgione en su patria. Allí se encuentra el excelente cuadro llamado los *Tres retratos*, justamente celebrado por lord Byron. Florencia ha salido mejor librada : los *Oficios* han heredado un *Moisés* en la prueba de los carbones ardiendo, un *Juicio de Salomon*, una *Alegoría mística*, y por último los retratos de un caballero de Malta y del general Gattamelata, ambos de una belleza y de un vigor maravillosos. Por su lado, el palacio Pitti enseña con orgullo un *Moisés salvado de las aguas*, una *Ninfa perseguida por un Sátiro*, y por último un *Concierto músico*, asunto favorito del maestro, que por ser muy buen músico, era muy buscado por la nobleza veneciana como cantor y tocador de laúd.

No sé en verdad si Giorgione no es mas grande fuera de Italia. En España, por ejemplo, se le puede comprender y admirar mejor. El *Museo del Rey* habia tomado ya de las demás residencias reales un *David matando á Goliath*, en donde se revelan aquel atrevimiento y aquella libertad tan peculiar á los vene-

cianos, que él fué el primero en dar el ejemplo; pero todas las cualidades de aquel maestro precoz brillan aun mas en un cuadro traído del Escorial, que no se puede llamar de otro modo mas que un *Retrato de familia*. Delante de un gentilhomme cubierto con su armadura, y que parece, como Hector, marchar para el combate, una dama, otra Andrómaca, se aparta de las caricias de un jóven Astyanax, para entregarle en manos de su criada. Hé aquí todo el asunto, y los personajes, vistos de medio cuerpo, han quedado desconocidos; pero en su género, es una obra completa, admirable, prodigiosa, que asombra, que á la vez encanta y entristece, pues lee uno en esa magnífica página, último destello del autor, lo que hubiera podido ser Giorgione y cuál seria su fama si hubiese tenido tiempo de ser tan fecundo como atrevido y vigoroso.

No tenemos en el Louvre mas que dos muestras de su estilo vigoroso: el *Concierto campestre*, asunto de su predileccion, porque no era menos buscado en sociedad por su talento musical y carácter afable que por su inmensa reputacion en la pintura; el otro asunto es una soberbia *Sacra familia*, denominada, segun creo, *San Sebastian*, por haber colocado entre este jóven mártir y una santa Catalina el retrato del donador. Estos dos cuadros han atravesado las galerías de los duques de Mantua y de Carlos I, para llegar, por conducto de Jabach y Mazarino, al gabinete de Luis XIV. Aunque no deben colocarse á la cabeza de sus demás obras, ofrecen sin embargo un hermoso modelo de ese arte de los contrastes, de esa excelente fusion de los detalles en el conjunto,

de ese vigor de tonos, de esa delicadeza de tintas, y en una palabra, de ese poderoso colorido del que Giorgione tuvo la honra insigne de haber dado el primer modelo completo, ampliando la manera de Leonardo, la cual aparecerá, mas de un siglo despues, en la nebulosa Holanda, bajo el soberano pincel de Rembrandt.

Por último, hasta á Alemania han ido á parar algunas de esas raras obras en las que Giorgione llevó á sus mas altos límites la ciencia y el poderío del claro oscuro. Dresde, en su rica galería, escogió uno de los mejores, el *encuentro de Jacob y Raquel* en medio de sus servidores y de sus rebaños. Esta página célebre es conocida con el nombre del *Saludo de Jacob*. Tambien Viena, en su Belvedere, reúne al excelente retrato de un *Caballero con armadura*, el de un *Jóven coronado de pámpanos*, á quien se le aproxima un bandido, y al *David llevando la espada de Goliath*, el cuadro conocido con el nombre de los *Tres Agrimensores*, que son mas bien tres astrólogos. Es una composicion noble y vigorosa, rodeada de un excelente paisaje, mérito muy raro en aquel tiempo, y en Italia casi enteramente nuevo. Munich, por último, posee el propio retrato del pintor hecho por él mismo, y magnífico. Giorgione tiene la cabeza grande, vigorosa, enérgica; la fisonomía abierta, noble é inteligente; no es bonito, es hermoso, y cuando se ve aquella excelente imágen de un hombre tan ricamente dotado por la naturaleza, llega uno á maldecir á la voluble beldad cuyo abandono mató á aquel grande artista á la flor de la edad, antes de la época de las obras maestras.

Giorgione nos conduce al gran Ticiano, á quien precedió algun tiempo, no en edad (pues eran del mismo año), pero en la adopcion, y casi podria añadir la invencion de su comun estilo. Ticiano Vecelli, de Cadora (1477-1576) era, segun cuentan, sobrino segundo del obispo de Oddezo, san Ticiano. Fué jóven á Venecia, entró en el estudio de Bellini, pasó en esta ciudad toda su larga vida de patriarca y murió allí de la peste á los noventa y nueve años. Como tuvo siempre, desde la mas tierna edad hasta su extremada vejez, la aficion al trabajo y el trabajo fácil, como le ayudaron en sus mas vastas composiciones sus mejores discípulos, cual lo fueron todos los maestros jefes de escuela, no es extraño que Ticiano dejase esa inmensidad de obras y que todas las colecciones de Europa hayan podido recoger algunos fragmentos. Esta *ubicuidad* de un pintor, si puede decirse así, es necesaria á su nombradía. La obra de un músico se copia, se graba, se divulga. Aunque Mozart no hubiese compuesto mas que el *Don Juan* y Rossini el *Barbero de Sevilla*, serian conocidos y célebres en todas partes; pero un cuadro no ocupa mas que un puesto y no es visto mas que en un sitio. Para obtener una celebridad igual á su mérito, un pintor debe añadir forzosamente á todas aquellas cualidades, naturales ó adquiridas, la de la fecundidad.

Venecia, mas feliz para el Ticiano que para Giorgione, ha conservado gran número de sus obras en su museo, en sus iglesias, en sus palacios de los dux y en los de los patricios: conté hasta treinta y tres, entre las cuales muchas muy importantes y de

las que con justicia son mas reputadas. Su historia toda está escrita en la *Accademia delle Belle Arti*: allí se encuentran los primeros ensayos de una juventud aun vacilante, las últimas ocupaciones de una vejez voluntariamente laboriosa, y la perfeccion de la parte media de su vida.

Se considera como la mas antigua de las obras aun subsistentes de aquel grande hombre una *Visitation de Santa Isabel*, de pequeñas proporciones; pintó aquel débil cuadro casi al salir de la infancia, cuando vacilaba entre la imitacion de su maestro Giovanni Bellini, la de algunas pinturas flamencas llevadas á Venecia, y el nuevo estilo de su condiscípulo Giorgione. Las formas son secas y el color flojo; pero ya se vé con claridad á donde le conducirá su aficion natural. Su última obra es por el contrario un grande *Cristo deposto*, que la muerte le impidió concluir. Examinando este lienzo de cerca se nota el trabajo embarazoso, confuso, pesado, de un pincel tembloroso y de una vista cansada; y sin embargo á algunos pasos de distancia, aparece aun llena de efecto, de fuerza y grandiosidad. Este venerable Cristo fué concluido por Palma el Viejo, como lo indica la piadosa inscripcion trazada en primer término: *Quod Titianus inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit, Deoque dicavit opus*¹!

Las dos grandes composiciones que marcan toda la madurez y como el punto culminante del genio de Ticiano, son el principio y el fin de la historia de la Virgen, su *Presentacion al templo* y su *Asuncion al cielo*.

¹ 1. Esta obra, que Ticiano dejó bosquejada, Palma la concluyó con reverencia y la dedicó á Dios.

La primera es de una singular coordinacion, de acuerdo sin duda con la tradicion. Se ve la escalera y el vestibulo del templo, las casas mas cercanas, calles en perspectiva, montañas en el fondo, y una multitud de personajes. María, la tierna niña que sube sola la escalera, es la parte menos importante de este cuadro, que no deja de ser por eso una obra admirable del estilo veneciano, ya mas unido á la verdad real que á la verdad ideal. Estas dos clases de mérito, el real y el ideal, que deben ser inseparables, se hallan reunidas en la *Asuncion*, hoy tan célebre y tan conocida por todo género de reproducciones. Se habia en cierto modo perdido el recuerdo de esta famosa composicion, cuando felizmente Cicognara la descubrió, cubierta de polvo, en lo alto de una pared de la iglesia de los *Frari*, cambiándola por un retrato nuevo. Desde este reciente descubrimiento, la *Asuncion* pasa por ser la obra maestra del Ticiano. Puso el sello á su reputacion naciente, ya sea que la pintase, como creen algunos, en 1507, en el momento en que Rafael se revelaba por completo en Roma en la *Disputa del Santo Sacramento*, ya sea que la pintase, como suponen otros y como me parece mas verosímil, en 1516, cuando tenia treinta y nueve años. Inútil es sin duda elogiar las diversas bellezas, describir la misteriosa majestad del Padre Eterno, la brillantez deslumbradora del grupo de la Virgen, conducida por treinta angelitos, y la vigorosa realidad de los demás personajes quedados en la tierra y testigos del milagro; basta recordar que en este cuadro Ticiano merece con justicia el nombre que le dieron sus biógrafos y admiradores, el del mas grande co-

lorista de Italia; y yo añado que si no se le puede llamar precisamente el mayor colorista del mundo, no comparte al menos este título insigne mas que con Rubens, Velazquez y Rembrandt. Ticiano fué, en la escuela veneciana, lo que habian sido Leonardo, Miguel Angel, Rafael y Corregio en Milan, Florencia, Roma y Parma: « absorbió á sus antepasados y arruinó á sus sucesores. » (Los anotadores de Vasari.) A la escuela de Bellini, hasta entonces sujeta por los escrúpulos de la conciencia, los temores de la modestia, el miedo y el respeto á las dificultades, añadió la audacia, el arrojo, la prontitud y por último la entera libertad del genio y de la ejecucion.

Otra de las grandes obras del Ticiano y tal vez pueda decirse de la pintura, se halla en Venecia, en la iglesia de San Juan y San Pablo (comunmente *San Zanípolo*); esta es el *Asesinato de san Pedro mártir* (véase el grabado del frontispicio). El asunto de esta vasta composicion es la muerte de un fraile dominicano, llamado Pedro de Verona, el cual fué asesinado en un bosque al volver con otro fraile no sé de qué concilio. Se le canonizó, y su trágico fin tomó lugar en las leyendas mas acreditadas. Ninguna clase de honores ha faltado á aquel cuadro de Ticiano: primeramente, habiendo sabido el senado de Venecia que cierto Daniel Nil ofrecia á los dominicos, poseedores de la iglesia de San Zanípolo, diez y ocho mil escudos, prohibió por un decreto especial y bajo pena de muerte, que aquel cuadro saliese del territorio de la república; despues, Dominiquino hizo una repetición, la cual, á pesar de sus eminentes bellezas, nunca llegó á la altura del original; por último, vino á Pa-

ris despues de la conquista de Venecia, y allí fué donde una restauracion atrevida y feliz le dió, como al *Spasimo* de Rafael, una nueva vida y todo el brillo de la juventud, trasladándolo de una tabla carcomida á un lienzo nuevo y mas duradero. Tantos honores son merecidos y están plenamente justificados. El misterioso horror del paisaje, el espanto del compañero que huye, la santa resignacion del mártir, que, caido bajo la cuchilla, ve abrirsele el cielo en donde le espera la palma eterna, la disposicion natural y bien entendida de la escena, su efecto vigoroso y patético, puesto de relieve por aquel incomparable vigor de colorido que el nombre de Ticiano lleva consigo, todo contribuye á hacer de aquel cuadro una obra superior, y á justificar el dicho de Vasari: « No hizo el Ticiano jamás una obra mejor entendida y mas concluida. » Hubiera podido añadir que era probablemente la primera ejecucion perfecta del paisaje histórico, en donde, por el descenso de la línea horizontal y la exactitud de la perspectiva, produjo por fin el pintor una vista verdadera de la naturaleza. Para dar á esta obra maestra su legítimo puesto al lado de la *Asuncion*, para que esté en adelante mejor colocada y conservada, no le falta mas que llevarla de San Zanípolo á la Academia de Bellas Artes ¹. Tambien deberian llevar allí, de la iglesia de San Rocco, el original del famoso *Cristo arrastrado por un verdugo*, tan admirado ya en vida del pintor, que llegaron á encargarle varias repeticiones,

1. Esta grande obra del Ticiano pereció (en 1867) en un incendio, con una preciosa *Virgen gloriosa* de Bellini y algunos otros cuadros de menos importancia.

y del cual decía Vasari « que produjo á aquella iglesia mas limosnas que todo el dinero que pudo ganar el autor en su larga vida. »

Fuera del museo y de los templos aun se pueden encontrar algunos Ticianos en algunas casas del antiguo patriciado de Venecia : por ejemplo, en el palacio Barbarigo, en donde vivió muchos años y donde le acometió la peste de 1576 de la que murió casi á los cien años. Aunque impunes cuadrillas de ladrones le despojan durante su agonía, aunque un indigno hijo que le sobrevivió, el sacerdote Pomponio Vecelli, dispersase la herencia, el palacio Barbarigo conservó sin embargo aquella *Magdalena* de la que Ticiano no quiso deshacerse jamás, que fué el modelo de todas las demás y de la cual se conocen á lo menos seis repeticiones; — una *Venus* que voluntariamente echaron á perder por cubrirla, — y un *San Sebastian* que estaba bosquejando cuando le sorprendió la muerte antes del fin del ciclo de cien años.

En los otros antiguos Estados de Italia, ¿qué museos, qué galerías podrian pasarse del nombre de Ticiano? Florencia sobre todo, á pesar de la riqueza de su propia escuela, recogió un numeroso tesoro del gran veneciano. En los Oficios, en la sala de Venecia, se hallan reunidos con dos *Sacras Familias*, una *Santa Catalina mártir*, bajo cuyas facciones pintó á la hermosa reina de Chipre, Catalina Cornaro, — una señora medio desnuda á quien llaman la *Flora* porque tiene flores en la mano — y el boceto de la *Batalla de Cadora*, entre las tropas del imperio y las de la república, boceto tanto mas pre-

cioso, cuanto que el cuadro para el que sirvió de ensayo, destinado al palacio de los dux, pereció en un incendio. La *Tribuna* presenta cara á cara aquellas dos célebres *Venus*, cuya reunion aumenta aun el precio: la una, que es un poco mayor que el tamaño natural, y detrás de la cual está de pié un Amor, se llama, tal vez impropriamente, la *Mujer del Ticiano*¹; la otra, que seria, segun suponen, la querida de un duque de Urbino, ó de uno de los Médicis, y conocida en Francia bajo el nombre de la *Venus del perrito*: ambas están enteramente desnudas, pero sin que por eso parezcan descaradas ó impúdicas; conservan tanta decencia y dignidad como las Afroditas de los estatuarios griegos. Las dos están pintadas con aquel toque vigoroso, delicado y tierno que Ticiano, pintor de mujeres por excelencia, tenia el don de poseer él solo. La última, sin embargo, superior á la otra por la delicadeza del dibujo, el atractivo de la postura, la belleza del rostro, en el que se respira una dulce voluptuosidad, tiene merecida su mayor reputacion. Para pintar aquel cuerpo de mujer habia una dificultad inmensa, pues solo la vida colora un poco aquella blancura, tendida sobre una sábana blanca, delante de un fondo de luz, luminoso, no teniendo finalmente alrededor ningun contraste que lo haga resaltar. Ticiano se ha complacido en vencer esta dificultad, y su *Venus* merece bajo todos conceptos que se la llame, como hace Algarotti, la rival de la *Venus de Médicis*. Debajo se halla un exce-

1. Seria, en ese caso, una mujer del pueblo, ó de la clase media, llamada Lucia, que murió jóven, dejándole sus dos hijos Pomponio y Orazio Vecelli.

lente y magnífico retrato del cardenal Beccadelli, que Ticiano pintó en Venecia en el año 1552, cuando aquel prelado fué allí en calidad de nuncio del papa. El artista tenia en aquella época setenta y cinco años, pero como aun pintó veinte años despues, es casi una obra de su juventud.

Seguiré con preferencia hablando de los retratos entre las trece obras suyas del palacio Pitti, pues seguramente no hay coleccion alguna que reuna tantos y tan buenos. Algunos son célebres por el nombre de los personajes que figuran en ellos: ahí está Andrea Jesale, el gran médico, el gran anatomista, á quien la supersticion persiguió como á Galileo, y le envió á tierra santa á morir de hambre; ahí está Felipe II de España, en su adolescencia; y tambien Pedro Aretino, el poeta satírico y temido, durante treinta y tres años amigo y consejero del pintor, el cual fué tal vez el único de sus contemporáneos que le quiso sin temerle. Otros, por el contrario, valen menos por el nombre del modelo que por el mérito del artista. Así para demostrar á donde llega el arte en la sencilla representacion del ser humano, en la expresion de la vida, basta indicar al anciano Luis Cornaro ó al jóven colocado en frente de él, que no tiene, creo yo, nombre histórico. Ciertamente que la ilusion no puede ser mayor. Por la gracia personal y el brillo de las joyas, deberiamos citar el retrato de una señora á quien llaman la querida del pintor, y por último, en cuanto á los sabios y maravillosos efectos del claro-oscuro, no se podria tampoco llevar mas allá que en el retrato del cardenal Hipólito de Médicis con el traje de magnate húngaro. Me pa-

rece que nada hay superior á estos cuatro retratos en todas las obras del Ticiano, el cual no tiene tampoco quien le supere en ese género en ninguna de las escuelas y en ningun pais. En efecto, no se le podrian presentar mas rivales que Rafael, Holbein, Velazquez y Rembrandt.

Entre las obras del Ticiano quedadas en Roma, citaré con preferencia el *Sacrificio de Abraham*, del palacio Doria : es una magnífica composicion y una de las mas perfectas bajo todas las fases del arte que haya dejado el gran pintor de Cadora.

Los *Studi* de Nápoles reúnen una buena parte de sus obras : empecemos por Paulo III, sentado en su mesa de despacho y levantando al jóven príncipe Octavio II de Parma, arrodillado delante de él; este papa Farnesio es el fundador de los jesuitas. El cuadro de Ticiano, de un gran efecto á cierta distancia, está pintado quizá con demasiada soltura, un poco á la manera de los bocetos. Se diria que Paulo III se quejó de esta negligencia, puesto que Ticiano volvió á hacer su retrato de busto, y esta vez con un cuidado tan minucioso que podria uno creer que ese retrato sirvió de modelo á las figuritas de Gerard Terburg, por lo que es doblemente precioso. Los otros retratos de Ticiano son un Erasmo, de Rotterdam, ya en su extremada edad, y un jóven Felipe II de España, ambos excelentes. El último está firmado *Titianus Vecellius æques Cesaris*. Fué sin duda hecho poco tiempo despues de conferir Cárlos Quinto la órden de caballería al gran pintor á quien recogia sus pinceles, una pension de doscientos escudos, que Felipe II duplicó á su advenimiento. En una es-

pecie de gabinete reservado, donde todo el mundo entraba, fué donde creyeron durante mucho tiempo ocultar su *Danae* seducida por la lluvia de oro y á la cual mira el Amor sonriendo con malicia. Recuerda por su disposicion las dos *Venus* de Florencia, con las cuales puede competir. Esta *Danae* fué hecha para el duque Octavio Farnesio, en Roma, cuando ya de edad de sesenta y ocho años, cedió Ticiano á las repetidas instancias de Paulo III, y apareció en la córte pontificia, á donde no habia conseguido atraerle Leon X. Allí fué muy admirado aquel cuadro seductor; pero el austero Miguel Angel, á quien se lo enseñaron, hizo al menos una observacion: «Es una lástima, dijo, que en Venecia no se cuiden mas de dibujar bien desde el principio; este hombre no tendria igual si hubiese fortificado su genio natural con la ciencia del dibujo.» Tambien en Roma esconden otra figura mitológica del Ticiano, la *Vanidad*, en uno de los gabinetes reservados y secretos, que no son ni reservados para los unos, ni secretos para los otros, y en donde cada cual penetra fácilmente. Mejor aconsejados, los florentinos han colocado en el centro de la *Tribuna*, que es la sala mas visitada de su galería, las dos *Venus* del Ticiano. ¿Qué han perdido por eso las buenas costumbres en Florencia, y qué han ganado en Roma y en Nápoles?

En Madrid se podria formar un museo solamente con las obras de Ticiano. Llamado tres veces á Augsburgo para retratar á Carlos Quinto, y despues á Felipe II, quien sostuvo toda su vida una correspondencia familiar con el gran artista de Venecia, Ticiano parece haber legado á España la mayor parte

de sus numerosas obras. Los biógrafos del pintor de Cador citaban muchas de sus composiciones, entre sus mas importantes, que no se podian descubrir en Venecia, ni en el resto de Italia, ni en parte alguna, y ya las creian perdidas para siempre. Encontradas la mayor parte en el fondo de las catacumbas del Escorial, han vuelto á ver el dia en el museo de Madrid, aumentando de este modo su riqueza y su gloria. España no ha conservado, sin embargo, todo lo que la dió Ticiano. El terrible incendio del Pardo, en 1608, consumió probablemente la gran alegoria llamada la *Religiosa*, que ha desaparecido, y tambien otros lienzos preciosos perecieron á causa de las injurias del tiempo y de la indolencia de los hombres, entre otros aquella vasta y magnífica *Cena*, rival del *Cenáculo* de Leonardo, la cual trabajó Ticiano siete años, y á la que proclamó la mejor de sus obras, aun despues de haber hecho la *Asuncion*, que Venecia venera piadosamente como la mas santa reliquia de su pintor. Demasiado deteriorada para sacarla de allí, tuvieron que dejar los trozos de esta gran composicion pegados en las paredes del refectorio desierto del Escorial, en donde manos impías la han mutilado y destruido en un lento suplicio. Y sin embargo, aun despues de estas crueles pérdidas, España es aun la nacion mejor librada en la herencia del Ticiano. El *Museo del Rey*, de Madrid, reunió hasta *cuarenta y dos* obras del ilustre centenario. Las he visto y contado.

Indiquemos sumariamente, entre aquel número casi increíble, las principales obras, empezando por los retratos y siguiendo progresivamente desde las mas sencillas hasta las mas vastas composiciones.

El principal retrato seria un Cárlos Quinto á caballo, armado por completo y con la lanza en ristre, como un caballero andante, si este soberbio cuadro, celebrado por todos los biógrafos del Ticiano, no estuviese por desgracia tan deteriorado. Debemos, pues, dar la preferencia á otro Cárlos Quinto, en pié y vestido esta vez con un traje civil, toca negra, justiño de paño de oro, calzones y capa blanca; apoya la mano sobre la cabeza de un gran perro, personaje histórico que durante muchos años fué el favorito del Emperador. Este retrato brilla tanto por su perfecta conservacion, como por la ejecucion maravillosa de todas sus partes y la expresion de majestad que domina todo el conjunto. Un tercer Cárlos Quinto, traído del Escorial, se pintó al final de su reinado, con la barba blanca, cuando ya el cansancio y el hastío de los asuntos públicos, condujeron al vencedor de Pavía y al saqueador de Roma á la cartuja de Yuste. — Felipe II, con su rostro pálido, rubio, afeminado, está representado dos veces, de cuerpo entero y de medio cuerpo, y de ambos modos está perfectamente, á pesar de que, aunque jóven, no pudo ser retratado mas que por Ticiano ya viejo. — Siguen á estos otros muchos retratos no menos dignos de llamar la atencion: los de Isabel de Portugal, mujer de Cárlos Quinto, y el de una señora desconocida, vestida de blanco; y de algunos caballeros, uno jugando con un hermoso perro faldero y el otro cerrando un libro de oraciones; este con una ancha cruz blanca en el pecho, y el otro (el del marqués del Vasto) tiene en la mano el baston de general; y por último, el del mismo Ticiano, an-

ciano venerable, con unas largas barbas blancas, en donde supo expresar con apropiada sencillez su rostro sereno, noble, expresivo, y jóven aun en su extremada vejez.

Entre las composiciones de una sola figura, distinguiré un vigoroso *Ecce Homo*, pintado sobre pizarra; una *Virgen de los Dolores*, que no es ni mas ni menos que una señora afligida, y que así como otros muchos cuadros, antiguos y modernos, ganaria mucho quitándole el nombre; — dos *Santas Margaritas*, una de medio cuerpo, próxima á ser devorada por el dragon, el cual, segun la leyenda la tragó viva y salió de su cuerpo sana y salva haciendo la señal de la cruz; la otra, de cuerpo entero, tiene á sus piés el dragon muerto. Ambas son notables por la belleza de las facciones y la serenidad en la expresion, así como por el vigor y fluidez del pincel; — por último, una *Salomé* levantando sobre su cabeza la fuente de plata en la cual lleva á su madre Herodías la cabeza de San Juan Bautista. He dejado para el último de la série á este cuadro, traído del Escorial, por ser á mi modo de ver el mas admirable y maravilloso. Jamás Ticiano, tan enérgico, tan verdadero, y tan magistral, mostró esas cualidades con igual *maestría*. Delante de aquella hermosa y terrible Salomé es donde debe recordarse y aceptar el dicho tan pintoresco del Tintoretto, que decia del Ticiano: «Ese hombre pinta con carne viva pulverizada.» En efecto, es carne, pero carne animada, viva, que hallaba en su paleta y con la que impregnaba sus lienzos imperecederos.»

Las composiciones con varios personajes pueden dividirse aun en sagradas y profanas. Se distingue

entre las primeras, que son tambien las menos numerosas : un *Cristo con la Cruz á cuestras*, mucho menos vasto que el *Spasimo*, y del primer estilo de Ticiano cuando imitaba á su condiscípulo Giorgione, cuya influencia está ahí bien claramente manifestada; — un *Abraham detenido por el ángel* de mayores proporciones, aunque no de estilo, que el de Andrea del Sarto sobre el mismo asunto : por la facilidad del pincel y por el color transparente y dorado, reconoce uno que esta obra pertenece á una época mas avanzada de la vida del maestro, cuando ya fijó su primer estilo; — un *Pecado original*, es decir, Eva presentando á Adán la manzana que recibe de la serpiente, la cual se enrosca alrededor del árbol de la vida; para elogiar bien este cuadro, en el que prodigó Ticiano toda su ciencia de claro-oscuro, toda la profundidad de su colorido, bastará decir que en su viaje á Madrid, en 1628, y para conocer á fondo los procedimientos del gran colorista veneciano, Rubens, el gran colorista flamenco, hizo una copia muy exacta y acabada que se halla en Madrid mismo, entre las obras de su escuela; — dos *Enterramientos*, idénticos, salvo algunas diferencias de color en los vestidos : como nadie dudó que tanto el uno como el otro fuese del Ticiano, y como esas dos exactas repeticiones del mismo asunto no son mas que la exacta repeticion del célebre *Enterramiento* que se admira á la vez en la galería del palacio Manfrin en Venecia y en nuestra galería del Louvre, es evidente que Ticiano se copió á sí mismo á lo menos tres veces : circunstancia que debe notarse y que justifica lo que los italianos llaman *repliche*; — una *Asuncion de*

la Magdalena: limitada á la persona de la hermosa pecadora, convertida en rígida anacoreta, y al grupo de ángeles que la lleva, rejuvenecida y triunfante, hácia las mansiones celestes, aquella *Asuncion* no iguala por su extension ó importancia capital á la gran *Asuncion de la Virgen* de Venecia; pero no le cede en nada ni á aquella obra maestra ni á otra alguna del Ticiano, por el extraordinario vigor de la expresion, del colorido y del efecto general: es uno de los milagros de su pincel; — por último, la gran *Alegoria*, mitad religiosa y mitad política, en donde se ve á la familia imperial, Carlos Quinto, Felipe II y sus mujeres presentadas en el cielo á la Trinidad, que exige una corta digresion.

Se creia perdida aquella célebre y magnífica página que ha dejado un gran recuerdo entre las obras del maestro; pero vuelta á encontrar tambien, entre las riquezas enterradas en el Escorial, es hoy en el Museo de Madrid la mas importante de las cuarenta obras del Ticiano. No hay necesidad de hacer resaltar la extremada dificultad de semejante composicion: pintar el cielo es siempre una empresa temeraria y pocos maestros la han intentado impunemente. Sin embargo, en un asunto todo sagrado, todo místico, se concibe que, ayudándose con creencias tradicionales, un pintor nos abra los cielos cristianos como nos abriria el Olimpo mitológico; para guiarse, tiene á Dante en vez de Homero. Pero, si hay que mezclar á los séres sobrenaturales, á los personajes celestes, verdaderos símbolos que no tienen cuerpo mas que para nuestros ojos, séres reales, terrestres, que viven de nuestra vida, á los cuales se

les debe conservar hasta la semejanza de las facciones, del cuerpo y de los trajes, entonces la dificultad raya en lo imposible, y al artista no le queda mas que salvar con habilidad la inverosimilitud radical, diriamas, la inevitable parte ridícula de semejante asunto. Tal fué la situacion del Ticiano, cuando pintó aquella *Alegoria* de cortesano, su *Apoteosis de la familia imperial*. El cielo está pues abierto, la divina Triada ocupa su trono de gloria, en donde está tambien María, y como la blanca paloma que representa el Espíritu Santo se pierde en cierto modo entre los torrentes brillantes de la luz de arriba, la Trinidad parece componerse del Padre, del Hijo y de la Virgen, todos tres igualmente cubiertos con largos mantos azules¹. Encima de ellos están distribuidos coros de arcángeles, de patriarcas, de profetas y apóstoles; y los mensajeros habituales del paraíso introducen en la córte celestial los cuatro soberanos de aquí abajo, los cuales, cambiando ahora su papel, con las manos entrelazadas y la frente baja, son admitidos en vez de admitir, y suplican en vez de ser suplicados. Colocado delante del grupo, Cárlos Quinto está vestido ya con su blanco hábito de fraile, Felipe y las dos reinas han conservado sus trajes reales. Esta circunstancia dá una fecha al cuadro, que no pudo pintarse sino despues de la abdicacion del Emperador, en 1556,

1. Me parece que cediendo aquí á la necesidad *pintoresca*, Ticiano se ha dejado llevar de la opinion, de la creencia de los cristianos menos ilustrados. La *paloma* no es una *persona*, y para los que deben en cierto modo tocar con el dedo los símbolos, es María, cuyo culto es como intermediario entre el culto de los santos y el de Dios, es María la que forma realmente para una multitud de cristianos, la verdadera tercera persona de la Trinidad.

cuando Ticiano habia llegado á la edad que constituye la extrema vejez para la mayor parte de los hombres, ochenta años. Y sin embargo, en esta original composicion, que le fué encargada probablemente por la dudosa, pero conocida devocion filial del sucesor de Cárlos Quinto, se vuelve á encontrar por completo al gran artista que pintó la *Asuncion* medio siglo antes. Si se puede, delante de la *Apoteosis*, olvidar un momento el asunto que debe desde luego chocar y disgustar, si se estudian las figuras en detalle, si no se busca en el conjunto mas que una mera disposicion de grupos, un efecto general de luces y color; entonces se puede reconocer que no hay nada superior á aquel cuadro entre todas las obras del Ticiano, y que lo mismo á los ochenta que á los treinta años, fué el primer colorista de Italia, si es que no lo fué de todas las escuelas y de todos los tiempos.

En la série de las composiciones profanas, citaré rápidamente dos *Vénus* casi idénticas y muy parecidas á las dos de la *Tribuna* de Florencia, pues ambas están desnudas y echadas, y ambas pueden tambien disputar á sus célebres homónimos el premio de la belleza; luego el grupo de *Venus y Adonis*, excelente original del cual tienen los ingleses una repeticion inferior en su *National Gallery*. Es verdad que bajo las facciones del hermoso cazador que se aparta de las caricias de su celestial querida, Ticiano pintó á Felipe II, cuando muy jóven aun, fresco y delicado, pasaba, como Francisco I, y como todos los príncipes que no tienen alguna disformidad, por *el hombre mas hermoso de su reino*. A pesar de esta inocente adu-lacion, que pudo en todo caso perjudicar solo á la

hermosura proverbial de Adonis, aquel cuadro está considerado con razon como una de las obras maestras del autor. La hermosa actitud de Venus, tan graciosa en una postura casi forzada, el grupo animado de los perros, la figura de Marte, el cual desde lo alto del empíreo, prepara su venganza de amante celoso, la ingeniosa disposicion, el dibujo correcto, el vigor del pincel, todo se junta para demostrar, en aquella célebre obra, hasta qué grado de perfeccion pudo elevarse Ticiano. Con el título de *Ofrenda á la Fecundidad*, hizo uno de los mayores prodigios que pudo intentar jamás el mas atrevido colorista. En un delicioso paisaje, al pié de la estatua de la diosa á quien dos hermosas jóvenes ofrecen frutas y flores, una multitud de niños (he contado mas de sesenta), distribuidos en diferentes grupos, juegan y retozan con la inocencia y la viveza propias de su edad. ¡Qué dificultad y cuánta audacia! Era preciso primeramente variar hasta lo infinito los juegos, las posturas y las pasiones de aquel enjambre infantil; y por otra parte era necesario luchar contra la monotonia de los tonos, pues el cuadro entero no ofrece mas que *desnudos sobre desnudos*. Ticiano se ha reido de estas dos enormes dificultades sin mas esfuerzos que los que hacen sus pequeños personajes, que graciosos é inocentes, corren, brincan, cogen frutas, llevándolas á sus canastillas y convirtiéndolas en armas para sus infantiles combates. Aquella *Ofrenda á la Fecundidad* es de una ejecucion espléndida; deja cien leguas atrás al pintor de los Amores, al dulce Albano. Cuando estaba aun en Roma, en el palacio Ludovisi, la estudió nuestro Pusino y la copió

varias veces. Sin duda con este trabajo mejoró su colorido, un poco apagado y triste, y aprendió además á pintar aquellos preciosos niños, que en muchas de sus composiciones, en las *Bacanales* entre otras, hacen tan buen papel. Pudo aprender el secreto de aquellas célebres *Bacanales*, en ese mismo palacio Ludovisi, en otro cuadro del Ticiano, llevado como el anterior, de Roma á Madrid por Felipe IV. La otra joya que se llama la *Llegada de Baco á la isla de Naxos*, es en efecto como su compañera el *Baco y Ariadna* de la *National Gallery*, una verdadera bacanal. La escena representa naturalmente un país á orillas del mar, cuyo oleaje azul lleva á lo lejos una vela blanca que indica, ya sea la marcha del ingrato Teseo, ya la proximidad del dios consolador. Ariadna la abandonada, aun dormida, está acostada, desnuda en el primer plano del cuadro; se halla rodeada de diversos grupos de bacos y bacantes, que bailan, cantan y beben; el grueso Sileno duerme tambien recostado sobre los brezos de una ladera. El personaje cómico no podia faltar en aquella escena, como no faltaba en las antiguas Atellanas; pero no es, como en el *Baco y Ariadna* de Lóndres, un pequeño Fauno que perchado en sus patas de cabra, arrastra una cabeza de becerro atada de un cordel; es un muchacho de seis años mofletudo y ébrio, quien tambaleándose y repleto de vino, se atreve á hacer cerca del hermoso cuerpo de la hija de Minos, lo que hace en un rincon oscuro de una taberna flamenca, algun viejo bebedor de Teniers ó de Ostade. Aquel *Baco en Naxos*, á pesar de que las dimensiones son apenas la mitad del natural, es una de las gran-

des obras del Ticiano; verdadero prodigio de color y de efecto, os atrae, os encadena, y no puede uno arrancarse al gran placer y admiracion profunda que excita su contemplacion.

He dejado para lo último aquellas obras del Ticiano que muestran su talento bajo otro aspecto que el de la perfeccion, que prueban su asombrosa fecundidad, conservada hasta una edad que la hace realmente parecer fabulosa y de la cual la historia del arte no ofrece ningun otro ejemplo. Acabamos de ver que la *Apoteosis de Carlos Quinto* fué hecha en una época en que Ticiano entraba en sus ochenta años. Hé aquí ahora dos excelentes bocetos, *Diana sorprendida por Acteon* y *Diana sorprendiendo á Calisto*, que Felipe II encargó á su pintor favorito cuatro años despues, y en los cuales brilla sin embargo toda la viveza juvenil propia de esos pequeños asuntos mitológicos. Hé aquí por último una gran página de historia que exigia del artista la reunion y la energía de todas sus cualidades : tal es la *Alegoria de la batalla de Lepanto*. Por la ventana abierta en el fondo de una vasta y rica galería, se descubren algunos episodios de un combate naval. En la parte derecha de la composicion, Felipe II, en señal de accion de gracias, levanta en sus brazos hácia el cielo al jóven infante don Fernando, que acababa entonces de nacer, y el niño parece jugar con la palma que extiende desde lo alto de los aires una Fama, que trae á la vez la noticia y la corona de la victoria. En la parte izquierda están amontonados turbantes, carcaxes, rodela y estandartes tomados á los vencidos, y un turco, encadenado, acaba de confirmar el desastre de la escuadra

otomana. Nada hay en esta grande obra que muestre la decadencia de la vejez. Se encuentra allí un pensamiento siempre claro, una mano siempre firme y un pincel siempre brillante. ¿Quién no se asombraría al saber á qué edad la emprendió Ticiano? Fechas irrecusables nos lo van á decir: nacido en Cadora, en el Tyrol italiano, en 1477, Ticiano murió de la peste, en Venecia, en 1576. Ahora bien, la batalla de Lepanto se dió el 5 de octubre de 1571. Tenia, por consiguiente, cuando empezó este cuadro, noventa y cuatro años cumplidos. Despues de este esfuerzo supremo no hay que buscar ya mas entre sus obras que aquella *Cruz depuesta* del museo de Venecia, que dejó sin concluir y que Palma el Viejo, despues de haberla terminado *con reverencia*, como dice la inscripcion, no creyó poderla ofrecer mas que á Dios... *Deoque dicavit opus.*

Se encuentran muy pocas obras del Ticiano fuera de Italia y España. La *National Gallery* de Lóndres no tiene mas que los dos cuadros mencionados antes, y ningun museo, ni galería alguna de la Europa del Norte, pueden vanagloriarse de poseer una de sus composiciones de primer órden. Del Ticiano no tienen mas que retratos, aunque se podría creer por el número de cuadros que llevan su nombre en Viena, casi igual al de Madrid, que las dos capitales se han repartido la herencia de Carlos Quinto, así como los collares del Toison de oro. Lo mismo sucede en la pinacoteca de Munich y en la galería de Dresde, salvo una excepcion. Esta encierra el famoso *Cristo della moneta*, que representa la parábola del patrimonio de César: ¡Cosa singular! no hay en él mas que

dos personajes, el Cristo y su interlocutor, que no se ven mas que de medio cuerpo; y á pesar de esto, el asunto es de una perfecta claridad y se explicaria solo por la fisonomía del Cristo, tan fina y tan inteligente como llena de nobleza y de bondad.

Paris no es en este punto mucho mas rico que Lóndres y Viena. De las cuatro *Sacras Familias* atribuidas á Ticiano en el Louvre, una sola, la que llaman la *Virgen del conejo* tiene alguna importancia; á las otras les falta hasta una autenticidad manifiesta. Pero la *Coronacion de espinas*, el *Enterramiento* y los *Peregrinos de Emaüs*, son tres hermosas páginas de gran estilo, de vigorosa ejecucion y enteramente dignas del ilustre jefe de la escuela veneciana. A pesar de esto, es del todo inútil que el catálogo llame la atencion, á propósito de la primera, diciendo que Ticiano tenia setenta y seis años cuando la pintó, puesto que hizo despues otras muchas obras de importancia. En cuanto al *Enterramiento*, superior por las grandes cualidades que Ticiano no desplegó siempre, ni siempre buscó, — la profundidad del sentimiento y la energía de la expresion, — no es mas que una de las numerosas repeticiones de un mismo asunto que trató muchas veces, casi sin variacion, una de las cuales se precia de poseer la galeria del palacio Manfrin. Por último, en los dos peregrinos y el paje que rodean la mesa del *Cristo en Emaüs* se ha querido ver los retratos del cardenal Jimenez, de Carlos Quinto y de Felipe II adolescente. Este es uno de los muchos cuentos que corren y que son tan frecuentes en los estudios, cuyo origen tradicional es inexplicable. Jimenez, el ministro de los reyes

Católicos, muerto antes del advenimiento de Carlos al trono de España, y á quien el Ticiano jamás vió, ni pudo ver, no era un fraile obeso y robusto, sino un anciano flaco y rígido ; Carlos Quinto tenia el cabello rojo y la barba del mismo color ; Felipe era muy rubio y afeminado ; y sus fisonomías, tantas veces reproducidas por el mismo Ticiano, no tienen ninguna conexión con los personajes de aquel cuadro.

Tocante á los retratos, podemos ver en el mismo Louvre que el Ticiano sobresalió en este género, que nadie le ganó y que inmortalizó á todos sus modelos ; se puede decir de ellos, sus retratos no se miran, se encuentran. No citaré el de Francisco I visto de perfil, porque en ninguna época de su vida, ni cuando atravesó los Alpes, ya sea para la victoria de Mariñano, ya para la derrota de Pavía, pudo este príncipe encontrarse con Ticiano, y porque aquel retrato no fué pintado copiando el natural, sino, segun todas las apariencias, fué copia de una simple medalla. Vale mas mencionar cuatro retratos de hombre, de los cuales el mejor es quizá el de un joven patricio denominado el *Hombre del guante* ; han quedado desconocidos y es lástima, pues Ticiano sabia pintar la vida moral al lado de la vida física y el alma con el cuerpo. Tambien debemos citar el retrato del marqués de Guast (Alonso de Avalos, marqués del Vasto), reunido en el mismo cuadro, por una alegoría, al de su mujer ó querida ; y sobre todo el de una jóven en su tocador, peinando sus largos cabellos castaños cerca de un espejo. La llaman la *Querida del Ticiano*, aunque nada históricamente justifica

aquel nombre; muy al contrario, es probable que aquella hermosa mujer fuese cierta Laura de Dianti, primeramente querida del duque de Ferrara Alfonso I, el cual se casó con ella despues que se vió libre de su primera mujer, la terrible Lucrecia Borja. Si en este y otros cuadros la han llamado la querida del Ticiano, es porque hizo de ella varias repeticiones con alguna variante; y tambien seguramente á causa de la maravillosa ejecucion de aquel retrato, que habria satisfecho en el dibujo hasta al descontentadizo Miguel Angel, y que iguala en el color á la *Salomé* de Madrid. No han podido atribuir sino al amor y sus prodigios, tanto cuidado, tal éxito y tanta perfeccion.

La vista de todos los cuadros que componen la obra inmensa del Ticiano, da márgen á una reflexion general que merece ser consignada aquí; me parece que prueba victoriosamente la superioridad de los asuntos religiosos sobre los asuntos profanos. Ticiano fué el artista menos devoto de su tiempo; yendo mas allá que los Giotto, los Masaccio, los Leonardos, los Corregios, los Miguel Angel y los Rafaeles, que habian poco á poco emancipado el arte del dogma y que habian fundado la independenciam, se apartó completamente de la fé para tomar todos los asuntos que le suministraban su imaginacion, sus gustos y sus caprichos; y sin embargo, las obras que han inmortalizado mas el nombre de Ticiano, como el de Rafael, son cuadros de historia sagrada. *La Asuncion*, *La Cena*, el *San Pedro mártir* y la *Apotheosis de Carlos Quinto*, sobrepujan no tan solo á las *Vénus* y las *Danae*, que son simples composiciones,

sino tambien á las *Alegorias*, por ejemplo, composiciones no menos vastas y no menos complicadas, lo que prueba que en los asuntos religiosos se encuentra y se encontrará por largo tiempo todavia, para las artes, el limite de las dificultades y de lo grandioso.

Pero se me dirá eso pudo ser cierto y no serlo mas. Cuando reinaba la fé, las artes debian ser religiosas; encontraban en el asunto mismo la inspiracion del artista y la simpatía del público; el uno ejecutaba con amor y el otro admiraba con respeto; pero hoy que la fé parece muerta, ¿por qué conceder á la pintura sagrada su antigua preeminencia?—¿Por qué? porque la religion trae consigo dos méritos: la creencia, que puede haber perdido, y la poesia, que ha conservado. Esta última es suficiente. Hace diez y ocho siglos que la mitología no tiene otro, y se puede fácilmente, sin creer uno mismo, ponerse en el punto de vista de la fé para ejecutar una obra ó para apreciarla. «Fidias y Rafael, dice M. Sainte-Beuve, reproducian admirablemente las divinidades y ya no creian en ellas.» Aquellos mismos que suponen que la religion cristiana puede correr la suerte de la mitología, á quien iguala al menos por el lado pintoresco, deben esperar y creer que conservará su imperio sobre el espíritu, como poesia, despues de haberla perdido sobre las almas como creencia. Nuestro mundo terrestre y real es demasiado limitado, demasiado corto y estrecho para la imaginacion y las obras que produce: estas necesitan un espacio mayor á donde puedan llevar sus aspiraciones ó satisfacer su gusto por lo desconocido y lo maravilloso,

su instinto de lo infinito. En las artes es suficiente la religion para todas las exigencias: tiene sobrado ideal en sus creencias para que todos los sentimientos, inclusa la exaltacion, se desarrollen con libertad y bastante realidad en sus dogmas y tradiciones, para no traspasar los límites razonables y para no caer con una disculpa hasta la extravagancia.

Tiene lo que mas gusta al hombre en las obras de imaginacion: una forma muy determinada y muy exacta, con un sentido que no es exacto ni determinado. Tiene por último su historia y sus leyendas, sus misterios y sus milagros, sus demonios y sus ángeles, su infierno y su paraíso, todos los contrastes de lo feo y lo bello, del mal y del bien; despues, en medio de aquellos dos extremos, el hombre, sobre la tierra, quien los reúne por sus vicios y sus virtudes. Nada podría reemplazar en las artes una combinacion tan admirable de elementos, una escala de grados tan vasta, un manantial tan profundo, tan inagotable de inspiracion y de efectos. Que se pase revista á todas las obras maestras de todos los tiempos y de todos los géneros, se las verá casi todas tomadas del orden sobrenatural, el que, llámesele sagrado ó fantástico, proviene igualmente de las creencias religiosas. Tal acontece con las obras que ya conocemos ó que nos quedan de la antigüedad,— en pintura: la *Vénus anadiomena*, de Apeles; el *Júpiter rodeado de los dioses*, de Zeuxis; los *Bacos*, de Parrhasio y de Aristides; — en escultura: el *Júpiter Olímpico*; la *Minerva*, de Atenas; la *Juno*, de Samos; el *Apolo*, de Roma; la *Vénus*, de Gnido, ó de Floren-

cia, ó de Milo ; la *Diana*, de Paris ; el *Hércules*, de Nápoles ; la *Niobé* y el *Laoconte* ; — en arquitectura : el *Partenon*, el *Templo de Pæstum* y el *Panteon* de Agripa. Tal acontece en los tiempos modernos, — en pintura : la *Transfiguracion*, el *Spasimo* y las *Madonas*, de Rafael ; la *Cena*, de Leonardo ; el *Juicio final*, de Miguel Angel ; la *Natividad*, del Corregio ; la *Asuncion*, del Ticiano ; el *San Marcos*, del Tintoreto ; el *San Jerónimo*, del Dominiquino ; los *Extasis*, de Murillo ; el *Descendimiento de la Cruz*, de Rubens ; el *Ecce Homo*, de Rembrandt ; el *Diluvio*, del Pusino ; — en escultura : el *Moisés*, de Miguel Angel ; el *San Juan*, de Donatello ; la *Magdalena*, de Canova ; — en arquitectura : la *Mezquita* de Córdoba ; las *Catedrales* de Nuremberg, de Strasburgo, de Viena y de Colonia ; *Nuestra Señora* de Paris ; la *Abadía* de Westminster ; el *Duomo* de Florencia ; *San Pedro* de Roma ; el *Redentor* de Venecia ; — en música : los *Coralos* de Lutero y los *Motetes* de Palestrina ; los *Salmos*, de Marcello ; los *Oratorios*, de Haendel ; las *Pasiones*, de Bach ; el *Requiem*, de Mozart ; la *Misa solemne*, de Beethoven ; y aun en música de ópera, *Orfeo*, *Don Juan*, *Freischutz*, *Moisés* y *Roberto el Diablo*.

En esta larga nomenclatura acabamos de citar la obra principal del Tintoreto. Al concluir con el Ticiano llegamos al Tintoreto. Giacomo Robusti (1512-1594), á quien llamaron *il Tintoretto* por ser hijo de un tintorero, llenó con sus obras los templos y los palacios de Venecia ; pues dotado de una facilidad asombrosa, tanto para concebir como para ejecutar, ocupó laboriosamente una larga vida de ochenta y dos años. Sus cualidades artísticas se anunciaron tan

pronto, que dominado por un sentimiento de envidia, que reparó con nobleza despues, Ticiano echó de su estudio á este discípulo que desde la escuela le hacia ya sombra. Esto fué un bien para Tintoreto, quien en vez de imitar á su maestro servilmente, como todos sus condiscípulos, se formó un estilo mas original, intentando llegar á lo que se habia propuesto, que era reunir al dibujo de Miguel Angel el colorido del Ticiano. Pero, despues de diferentes y obstinados estudios, lleno de encargos en cuanto empezó su celebridad, y tomando el trabajo con un ardor febril, lo cual le valió que se le llamase *il Furioso*, Tintoreto no puso el mismo cuidado en todas sus obras; en un gran número de ellas se ve bien marcada la precipitacion, ó mas bien el deseo de hacer mucho y pronto, lo que creo poder llamar la negligencia en el trabajo asíduo. Así Anibal Caraccio decia, burlándose con razon, que muchas veces Tintoreto es inferior á Tintoreto ¹.

Si no fuese porque nos falta espacio, deberiamos hacer al menos la descripcion del cuadro de la gran *Crucifixion* de la iglesia de San Zanípolo; en Santa María del Orto, la *Santa Inés resucitando al hijo del prefecto Sempronio*; por último, el techo de la sala del gran consejo, en el palacio ducal, que se llama la *Gloria del Paraiso*. Es seguramente uno de los lienzos mayores que jamás pintor alguno vió desenrollado delante de él, pues tiene 30 piés de altura por 64 de largo. Aunque obra de la vejez del Tintoreto, confusa en varias partes, y muy inhábilmente restau-

1. Ya en su tiempo decian los venecianos: «Tenemos tres Tintoretos: uno de bronce, otro de plata y otro de oro.»

rada, aquel cuadro es todavía de un grande efecto. Tenemos en el Louvre uno de los bocetos que sirvieron para prepararle; por desgracia no hay nada mas, como no sea su propio retrato, hecho ya á la edad de los cabellos blancos, despues de la muerte deplorable de su hija querida. Madrid posee otro boceto del mismo techo, mejor y mas precioso, puesto que fué ese el que prefirió y reprodujo. Ese boceto, llevado por Velazquez á Felipe IV, presenta en proporciones reducidas aquel infinito séquito de querubines, ángeles, patriarcas, profetas, apóstoles, mártires, vírgenes y bienaventurados de todas clases, agrupados alrededor de la Trinidad, y en donde se halla, como en el techo, aquel arrebatado impetuoso y á veces irreflexivo, aquel dejarse arrastrar, aquella fiebre que dió el nombre del *Furioso* al émulo del Ticiano. En cuanto á las galerías del norte de Europa, las de Lóndres, de San Petersburgo, de Holanda y de toda la Alemania, no tienen otra cosa del Tintoreto que retratos diversos, excelentes por lo general, y entre los cuales se distinguen el suyo propio y el de su hijo á quien presenta al Dux. Vamos, pues, á buscarle en la *Academia de Bellas Artes de Venecia*.

Allí hallaremos reunidos el admirable retrato del *Dux Mocenigo*, la *Ascension de Cristo*, en presencia de tres senadores, una *Madona* á quien otros tres senadores están adorando, y la *Virgen gloriosa*, entre San Cosme y San Damian, prodigio de colorido, mas allá del cual nada se puede suponer para el efecto vigoroso y exacto. Frente á la *Asuncion*, que ocupa uno de los entrepaños de honor en la gran sala, han colocado el *Milagro de san Marcos*: es una mere-

cida justicia hecha á esta otra obra inmortal, la primera de su autor, y una de las primeras seguramente, no ya de la escuela, sino del arte en general. Tintoreto la pintó á treinta y seis años; representa el rescate de un esclavo condenado al suplicio, por la intervencion milagrosa del patron de Venecia; es una vasta escena al aire libre que reúne una multitud de personajes, pero agrupados sin confusion y que concurren todos al asunto cuya unidad queda perfecta. En medio de aquellas gentes reunidas para ver el suplicio y testigos del milagro, el esclavo, tirado desnudo en el suelo, y cuyas ligaduras se rompen ellas solas, así como el santo evangelista, extendido en el aire como si le sostuviesen unas alas, ofrecen unos escorzos de una audacia y de un mérito superiores á todo elogio. El uno se destaca por claro sobre trajes de color sombrío; el otro es sombrío sobre un fondo de claridad deslumbradora. Todos tienen vida, todos se agitan; se ve á la muchedumbre agitada por el asombro y el espanto, y se comprende entonces la verdad de aquel dicho admitido entre los artistas italianos, de que el movimiento hay que estudiarlo en Tintoreto. Por lo demas, la libertad magistral del pincel, la sabia combinacion de las luces, la armonía y delicadeza de los tonos, el inconcebible vigor del claro oscuro, toda la mágia del colorido llevado á su mas alto grado, hacen de aquel cuadro una obra asombrosa, encantadora, prodigiosa, que se deberia llamar, no ya el *Milagro de san Marcos*, sino el *Milagro del Tintoreto*.

El otro gran émulo de Ticiano es Pablo Cagliari; de Verona (1528-1588), á quien llamamos Pablo Ve-

ronés. Por lo que respecta á este, felizmente le encontraremos mas grande y mas completo en Paris que en Venecia. Podemos dejar pues en el palacio ducal el magnífico techo de la sala del consejo de los Diez, que pasa (salvo la Sixtina) por el techo mas bello de toda Italia; y es la *Apoteosis de Venecia*. « Se ve en él, dice M. C. Blanc, á la República llevada sobre las nubes..... á quien corona la Gloria, celebra la Fama, y acompañan el Honor, la Libertad y la Paz...; todo ello ejecutado en un estilo menos impetuoso sin duda que el de Tintoreto, pero lleno de talento, de calor y de movimiento. » Tambien podemos dejar en la sala llamada *Anti-Collegio*, el célebre *Robo de Europa*, que pasaba por el primer cuadro de Veronés en Venecia. Allí, como en las *Cenas* y otras composiciones de las llamadas religiosas, vistió á sus personajes á la veneciana. Europa tiene una *toilette* espléndida. La estancia de esta obra maestra en Paris no le fué tan provechosa como al *San Pedro mártir* del Ticiano. Ignorando los procedimientos del pintor, primero la limpiaron, despues la barnizaron, y esta operacion mal hecha le quitó la delicadeza y la transparencia de las tintas mas delicadas.

Expliquemos ahora en pocas palabras como Paris ha llegado á ser el principal heredero del pintor de Verona.

En el curso de su vida, menos larga, pero no menos laboriosa y fecunda que la de sus ilustres predecesores, Veronés hizo cuatro obras que, pareciéndose entre ellas, se distinguen de todas las demás por la clase del asunto y la amplitud inusitada de la composicion. Son estas las cuatro *Cenas* (ó *Cenacoli*) he-

chas para cuatro refectorios de frailes : las *Bodas de Caná*, en el convento de San Giorgio Maggiore; la *Cena en casa de Simon el Fariseo*, en el convento de los padres servitas; la *Cena en casa de Levi* (después el evangelista Mateo), en el convento de San Juan y San Pablo; y la *Cena en casa de Simon el leproso*, en el convento de San Sebastian; todos ellos en Venecia. El senado de la república regaló á Luis XIV una de aquellas cuatro *Cenas*, la *Cena en casa del Fariseo*. Bajo el imperio, las otras tres vinieron á Paris; pero dos de ellas, la *Cena en casa de Levi* y la *Cena en casa de Simon el Leproso*, fueron restituidas en seguida á Venecia, quien las colocó, no ya en refectorios de convento, sino en su *Academia de bellas artes*, entre la *Asuncion*, del Ticiano, y el *San Marcos*, de Tintoreto. En cuanto á la cuarta y principal *Cena*, las *Bodas de Caná*, que el presidente de Brosses habia visto aun, en 1739, en el refectorio de San Giorgio, hemos tenido la dicha de conservarla, por haber podido M. Denon decidir á los comisarios de Austria á tomar en cambio un cuadro de Carlos Lebrun sobre un asunto análogo, la *Comida en casa del Fariseo*.

Tenemos pues en Paris la mitad de las cuatro grandes *Cenas* del Veronés, y la mejor mitad, pues si las *Bodas de Caná* están consideradas como superiores á las tres otras, la *Cena en casa del Fariseo* es la mejor conservada de las cuatro. Las célebres *Bodas de Caná* miden cerca de 10 metros de ancho sobre 7 de alto. Si se exceptúan algunas pocas pinturas murales, como por ejemplo el *Juicio final* del viejo Orcagna, en el Campo santo de Pisa, el de Miguel Ángel en la Sixtina, y el gran techo del Tintoreto



Martirio de Santa Justina. (En la iglesia de Santa Giustina en Padua.)

en el palacio de los Dux; si uno se atiende á los cuadros llamados tales, á aquellos que pueden transportarse de una parte á otra, aquella *Cena* del Veronés creo yo que es el lienzo mas grande que animó pintor alguno con los colores de su paleta. Se sabe que bajo pretexto de aquellas *Cenas* evangélicas, Veronés pintaba simplemente los festines de su época, con la arquitectura y los trajes de Venecia en el décimo sexto siglo, con conciertos, bailes, pajes, niños, bufones, perros y gatos, frutas y flores. « A medida que se alejaba de las regiones superiores, dice M. C. Blanc, penetraba mas adentro en las capas inferiores de la naturaleza. » Tambien se sabe que los personajes reunidos en aquellas vastas composiciones formaban generalmente una reunion de retratos. Así, entre los convidados de las *Bodas de Caná*, de Jesús, de María y de los servidores que ven con alegre sorpresa cambiarse en vino el agua de sus cántaros, se ha reconocido — ó creído reconocer — á Francisco I, Carlos Quinto, el Sultan Soliman I, Eleonora de Austria, reina de Francia, María la Católica, reina de Inglaterra, el marqués de Guast, el marqués de Pescaire, la célebre Victoria Colonna, su mujer, etc. Tambien se ha reconocido, con mas certeza, en el grupo de los músicos colocados en el centro de la mesa, primero al mismo Pablo Veronés, vestido de seda blanca, sentado y tocando la viola *di gamba*; despues á su hermano Benedetto Cagliari, en pié, con una copa en la mano; despues al Tintoreto tocando la viola, al viejo Ticiano tocando el contrabajo, y al Bassano (Jacopo da Ponte) tocando la flauta. Todas estas circunstancias aumentan seguramente el interés

histórico del cuadro. Pero podría decirse que despojándole de las grandes y superiores cualidades que distinguen á un poema pintoresco — en donde debe reinar la unidad, en donde deben dominar el pensamiento, el estilo y la expresion propios del asunto, — quizá colocan á aquellos inmensos lienzos de Veronés, á aquellos grandes espectáculos ofrecidos al solo placer de la vista, por debajo de obras análogas que han dejado los mas grandes maestros de Italia, y en particular de Venecia, Leonardo, Rafael, Ticiano y Tintoreto. Por otra parte debe tenerse en cuenta que la extension desmesurada del cuadro y el número inusitado de los personajes constituyen — para disponer los grupos y diferenciar las actitudes, para esparcir el aire y la luz, para evitar la confusion, la monotonía, el abuso de la claridad y de las sombras — tales dificultades que la imaginacion se espanta; así es que aun haciendo abstraccion completa sobre la manera de concebir y presentar los asuntos, manera evidentemente defectuosa, como contraria al sentimiento religioso y á la verdad histórica; y aun despojando si se quiere aquellas composiciones « en que todo es insensato y precioso » de sus nombres evangélicos para llamarlas sencillamente comidas venecianas; nunca elogiaremos bastante, en aquellos *armatostes* de Veronés, la suntuosa y magnífica disposicion teatral, la belleza de los adornos arquitectónicos; la verdad y la variedad de los retratos; el gusto y elegancia de los adornos; la exactitud y amplitud del dibujo; el encanto y la vivacidad de su color de plata, opuesto al oro del Ticiano y á la púrpura de Tintoreto; por último, el conocimiento profundo y

la práctica consumada de todas las cualidades que forman el arte de pintar. « Con tal de que la escena representada sea pintoresca, dice M. C. Blanc, le importa poco que esté tratada según las exigencias de la filosofía, de la verdad histórica y de la moral; Veronés no es ni un pensador, ni un historiador, ni un moralista; es sencillamente un pintor, pero un gran pintor. »

Me atreveré á decir que fué mas bien un gran decorador. Para tener esta opinion basta comparar sus obras con las de los artistas mas profundos en el pensamiento, mas poderosos en la ejecucion; con las de pintores de raza y de genio. Semejante comparacion puede hacerse en varias partes: en Paris con todas las obras maestras de las diversas escuelas que rodean sus dos vastos lienzos en el salon cuadrado del Louvre; en Dresde con las grandes páginas de Rafael, de Corregio y de Holbein; en Londres, por último, y es en la que me quiero parar un instante. Entre las mas recientes adquisiciones de la *National Gallery*, la que se ha elogiado mas, quizá porque ha costado mas cara (14,000 libras esterlinas, según dicen), es la *Visita de Alejandro á la familia de Dario*. Habia visto aquel gran lienzo en Venecia, en el palacio Pisani, en donde quedó desde la época del pintor, pues con el pretexto de la familia de Dario, Veronés habia reunido simplemente los retratos de la familia Pisani con ricos trajes del décimo sexto siglo. Este lienzo es seguramente bello, tan bello, supongo yo, como los cuatro cuadros de idéntica forma que el suyo que están cara á cara en una de las rotondas de la galería de Dresde, tan bello como

aquel en que la Fè, la Esperanza y la Caridad llevan á la familia Concina al pié del trono de Maria; pero perdió al cambiar de sitio y al aproximarse á las pinturas mas elevadas por el estilo y mas profundas por el carácter. Ciertamente que Veronés es un gran pintor y sobre todo un brillante colorista; pero, extraño á las creaciones ideales, hace alarde de su mérito en la exterioridad; puede decirse que es, casi en parangon con Caravagio, el antípoda de Rafael entre los italianos. En la exterioridad es donde brilla su *Familia de Darío*. « Ni aun en la escuela veneciana, confiesá M. C. Blanc, se encontraria un cuadro mas insignificante, ni una decoracion mas maravillosa. » Si despues de haber considerado y hasta admirado aquel cuadro, en el sitio de honor que se le ha reservado en uno de los principales salones de la *National Gallery*, se vuelve uno hácia el otro lado del salon, encontrará retratos de Rembrandt, y Veronés queda eclipsado ¹.

Despues de los tres grandes venecianos es cuando conviene hacer mencion del hijo de Ticiano, Oracio Vecelli, del hijo de Tintoreto, Domenico Robusti, y del hijo de Veronés, Carletto Cagliari, los cuales murieron á la flor de la edad, siguiendo las huellas de sus ilustres padres, como Ascanio seguia á Eneas en el

1. En el fondo, y á pesar de los elogios que prodiga á Veronés, M. C. Blanc opina como yo : « Florencia tiene mucho estilo, Venecia mucho encanto, dice.... Si se toma como tipo de la escuela florentina á Miguel Angel, y como tipo de la escuela veneciana á Pablo Veronés, se comprenderá en el acto la diferencia que existe entre la pompa y la grandeza, entre la magnificencia del decorado y la profundidad de la expresion, en una palabra, entre el pintor que tiene el maravilloso talento de seducir y el artista que tiene el soberano poder de imponerse. »

incendio de Troya, *non passibus æquis*. Ahora es cuando convendría también mencionar á los grandes discípulos de Ticiano, á Palma el Viejo (*il Vecchio*, de cuyo nacimiento y muerte no hay fechas ni siquiera aproximativas), que fué casi su rival; — á Bonifacio Bembi (nacido hácia el 1500, fallecido hácia el 1562), eclipsado entre los rayos del astro, pero que conserva el singular honor de que sus obras son por lo comun atribuidas á Ticiano, de quien son dignas; — Morone, autor de una multitud de excelentes retratos; — Palma el Joven (*il Giovine*, 1544-1628), que dejó en el museo de Venecia el célebre cuadro apocalíptico, *il Caval della Morte*; — por último, Paris Bordone (1500-1570) quien dejó en el mismo museo una composicion aun mas célebre, el *Pescador del anillo de San Marcos*. Podría unirseles Lorenzo Lotto, quien permaneció mas fiel al estilo subido de Giorgione; — y Pordenone (Giovanni Antonio Licinio) feliz imitador del colorido plateado de Veronés; — y el Schiavone (Andrea Medola), — y el Vicentino (Andrea Micheli, 1539-1614), que pintó cuadros anecdóticos sumamente curiosos sobre la recepcion de Enrique III en Venecia, cuando el hermano de Carlos IX acababa de deponer la corona de Polonia para recoger la de Francia; pero no podemos dar lugar aquí mas que á las eminencias del arte y á sus obras maestras. Es pues necesario que retrocedamos en la historia de la escuela veneciana para encontrar allí á Sebastian del Piombo y á la familia de los Bassano.

Sebastian Luciano (1485-1547) fué denominado del Piombo cuando el segundo papa Médicis, Clemen-

te VII, le nombró guardian de los *Plomos* ó sellos de la cancillería romana. Provisto de una buena renta, de una verdadera prebenda, por aquellos favores que los papas dispensaban mas bien á sus familiares que á los artistas, Sebastian no pensó mas que en llevar la *vita buona*, y cesó de producir. Habia sin embargo recibido lecciones de Giorgione en Venecia y de Miguel Angel en Roma, es decir, del colorido y del dibujo personificados: aun mas, llegó efectivamente á reunir las cualidades de estos dos maestros. Pero la pereza, la indiferencia y la buena vida, pudieron mas que el amor á la gloria y hasta el amor al lucro; es un fenómeno raro, al cual hay sin embargo que prestar fé cuando se tiene el ejemplo reciente de Rossini. Por esta razon las obras de Sebastian del Piombo son mas raras que las del mismo Giorgione. El palacio Pitti posee una grande y magnífica composicion, el *Martirio de Santa Agata*, en donde se hallan en el mismo grado, por una parte, el estilo noble y severo, y por la otra, los vigorosos efectos de claro oscuro, dos cualidades que rara vez van juntas, y cuya reunion forma el mérito distintivo de un artista de quien se podria decir medio veneciano y medio florentino. Roma posee el gran fresco, una *Natividad*, de Santa María del Popolo, y en la galería del palacio Doria, el magnífico retrato del célebre almirante Andrés Doria, que devolvió á Génova, su patria, la vida con la independendencia. Mas feliz el museo de Nápoles, ha reunido los excelentes retratos del papa *Alejandro Farnesio* y de la víctima de Enrique VIII, *Ana Bolena*, á una *Sacra familia*, en la que el jóven san Juan completa el grupo de la Ma-

dona y del Bambino. Es cierto que la han colocado en la sala de los *Capi d'opera*; pero hubieran debido ponerla en frente de la otra *Sacra Familia* que firmó Rafael. Merecería con justicia el honor de esta competencia, pues no se puede reunir á un empaste más vigoroso, un dibujo más correcto, un estilo más austero y más grandioso. María es un tipo de belleza varonil y severa que es muy difícil de igualar. Este cuadro debe hacer la admiración de todos aquellos que no se dejan seducir por un juego de colores brillantes y una gracia insulsa y amanerada.

Londres ha podido reunir también en su museo algunos retratos y una vasta composición de Sebastiano del Piombo. Uno de los retratos pasa por ser el de la hermosa y santa Julia Gonzaga, ejecutado con soltura, pero de formas un poco gruesas, y probablemente un poco mayor que el natural; en otro cuadro se hallan reunidos el cardenal Hipólito de Médicis, protector del pintor, y el mismo Sebastian, que tiene en la mano el plomo ó sello de su empleo. La composición es la *Resurrección de Lázaro*. Este último cuadro goza de una gran celebridad. Procedente de la colección de los duques de Orleans, vendida en 1792 por Felipe-Igualdad, tiene el número 1 en el catálogo de la *National Gallery*, de la que fué, en cierto modo, la piedra angular, la primera base. Su historia bastaría solo para darle una gran importancia. Se sabe que la *Transfiguración* fué encargada á Rafael por el cardenal Julio de Médicis, después Clemente VII, para el altar mayor de la catedral de Narbona, de donde era arzobispo; pero no queriendo privar á Roma de la obra maestra de su pintor, Julio

de Médicis encargó á Sebastian del Piombo otro cuadro de iguales dimensiones para ocupar su puesto en Narbona, y fué esta *Resurreccion de Lázaro*¹. Dicen que Miguel Angel, encantado de suscitar un nuevo rival á Rafael, no solo animó á Sebastian del Piombo en la lucha, sino que él mismo le trazó toda la composicion, y hasta pintó la figura de Lázaro. « Agradezco á Miguel Angel, escribia Rafael, el honor que me hace al creerme digno de luchar con él y no con Sebastian solo. » Estas circunstancias históricas dan mucho interés á la obra del veneciano; pero, por otra parte, suscitan una tremenda comparacion que no podria sostener, y que disminuye tal vez su valor real. Cuando uno está todo emocionado de entusiasmo con el recuerdo de la obra inmortal, no es el momento de apreciar con equidad aquella que tiene la pretension de igualarla. Hay en la *Resurreccion de Lázaro*, una escena un poco confusa, y sin exigir que tenga el aparato teatral del cuadro de Jouvenet, se le puede á lo menos pedir mas claridad y viveza : encuentro detalles mas bellos que el conjunto, poca naturalidad en las diversas actitudes, y por último, trozos admirables, mas bien que una admirable composicion. Tambien veo el abuso de los grandes rasgos del dibujo de Miguel Angel juntamente con el abuso del violento claro oscuro de Giorgione, quien á decir verdad hace á todos los personajes mulatos; podria creerse que el milagro pasa en Etiopía. Veo por último una perspectiva un poco corta y tratada á la manera de los chinos, quienes

1. Permaneció allí mas de dos siglos, y fué por fin vendida, mediante 24,000 libras, por la fábrica al Regente.

suponen al espectador, no enfrente, sino encima del asunto y mirando de arriba á abajo. Ciertamente la obra de Sebastian del Piombo es noble, sábia, de un estilo severo é imponente; pero no vacilo en preferir, aunque sea tres cuartas partes mas pequeña, la *Sacra familia* de Nápoles, y aun mas el *Descendimiento de Cristo al limbo*, de Madrid. El Escorial es quien ha prócurado tambien al *Museo del Rey* aquella página capital de su autor, sobre la extraña leyenda que ha podido tomar del *Credo*, pero que el *Credo* no ha podido tomar mas que en los evangelios apócrifos. El *Cristo en el limbo* encierra menos personajes que la *Resurreccion de Lázaro*; pero no peca ni por la frialdad en la composicion, ni por la exageracion de los tonos sombríos, ni por la estrechez de la perspectiva. De un estilo no menos severo é imponente, reúne las ventajas de tener una escena mejor agrupada, mas animada y de un colorido vigoroso, intachable, digno en un todo del Giorgione, y perfectamente de acuerdo con el asunto. Este soberbio *Cristo en el limbo* me parece que representa, en su mas alta expresion, el austero y vigoroso talento de Sebastian del Piombo.

El nombre de Bássano, pequeña ciudad del norte de Italia, se aplica á una numerosa familia de pintores originaria de ella: primero Francesco da Ponte, el Viejo, luego su hijo Jacopo, despues sus cuatro nietos, Francesco, Leandro, Giam-Battista y Girolamo; pero Jacopo da Ponte (1510-1592), el mas célebre de los seis, el discípulo de Ticiano por mediacion de Bonifacio, aquel que fué jefe de una pequeña escuela y que tendrá el honor de haber sido el primer pintor de género que hubo en Italia, Jacopo da

Ponte, repito, es al que llaman por excelencia el *Bassano*.

Ni en Francia, ni aun en Italia, se le puede conocer bien y apreciarle dignamente; es en Madrid, pues el mismo Ticiano envió á Carlos Quinto y á Felipe II mejores obras de aquel. Hay hasta ocho ó diez en el Museo del Rey, generalmente de las mayores dimensiones de que hizo uso, y sobre asuntos que se amoldan maravillosamente á su irresistible costumbre de colocar en todas partes animales, y figurar el corral hasta en los salones y hasta en el templo.

Para él los animales son parte principal y contribuyen necesariamente á la composicion. Tal es la *Entrada en el arca*, en donde todas las especies vivientes de la tierra, el aire y las aguas, se dirigen agrupadas hácia la mansion flotante de Noé, á semejanza de un ejército que marcha en dos filas bajo mil uniformes. Tal es tambien la *Salida del arca*, que no se parece mas que por el asunto, pues sus dimensiones son mas pequeñas y su importancia menor. Se puede citar aun una *Vista del Eden*, en la que el Padre Eterno echa en cara á nuestros primeros padres su desobediencia, simple pretexto para amontonar en derredor de ellos todas las razas de animales; — un *Orfeo* atrayendo con los sonidos de su lira hasta las bestias feroces; — un *Viaje de Jacob*, cuadro de animales de carga : camellos, caballos, asnos, mulas, etc. — El estilo del Bassano se eleva y engrandece en su *Moisés y los Hebreos*, en donde se ve al pueblo de Dios ponerse en marcha despues del milagro de la roca saltante y llega á su mas alto grado en el *Cristo expulsando á los vendedores del templo*. Este cuadro,

traido del Escorial, en cuyo asunto figuran naturalmente sus queridos animales, es tal vez la mas bella de todas las obras de Bassano. No se mostró jamás tan ingenioso y animado en la composicion, tan natural y brillante en el color; nunca hizo admirar mejor las cualidades diversas del primer pintor que introdujo en Italia el culto de la sencilla naturaleza y la representacion de la vida real. Fué el precursor de los holandeses.

Vamos á saltar ahora por encima de todos los pintores de la decadencia veneciana, incluso Tiepolo y sus animados bocetos, para llegar á otro pintor de género, Antonio Canale (1697-1768) á quien llaman Canaletto. Este, á la vez pintor y grabador al agua fuerte, se hizo el retratista, no ya de los venecianos, sino de Venecia. Se limita á pintar la Venecia exterior, sus plazas, sus iglesias, sus palacios, sus puentes y los canales que forman sus calles, y no hizo nunca penetrar al espectador en el interior de los edificios, en la intimidad de los seres vivientes; pero reprodujo las *vistas* diversas y todos los aspectos singulares de su ciudad natal, con tanta verdad, talento y amor, que si alguna vez aquella reina destronada del Adriático concluyera por enterrarse en el fondo de las lagunas, se la encontraría toda entera en sus cuadros.

¡Cosa rara! la patria de Canaletto no conservó ninguna de sus obras, ni aun las dos vistas que encontró allí el presidente de Brosses, en 1739, á cuyo autor llama el Carnavaletto. Se conoce que teniendo á Venecia á la Vista, han encontrado inútil los venecianos poseer de ella retratos parciales. Hay que ir

hasta Nápoles si se quiere encontrar por fin en Italia una preciosa série de *Vistas de Venecia*, todas de igual dimension, todas tratadas con la amplitud y la delicadeza que distinguen á su autor. Sus obras se han dispersado por Europa, principalmente en los gabinetes de los aficionados, en donde su sitio está señalado por el pequeño espacio que ocupan, por el atractivo de los asuntos y por la delicadeza de la ejecucion. Nuestro Louvre no poseia ni una sola hace cincuenta años : en el año 1818 fué cuando se hizo por fin la adquisicion de una de sus obras maestras : la *Vista de la iglesia de la Madonna della Salute*, erigida sobre los dibujos del arquitecto Longheno, cuando cesó la peste de 1630. Hay bien pocas páginas tan vastas, y sobre todo tan bellas entre las obras de Canaletto ; tal vez no se pueda citar una sola que iguale á aquella admirable vista de la *Salute*. Ella sola basta para hacer apreciar al maestro en su verdadero valor.

Confúndese generalmente bajo el nombre comun de Canaletti al sobrino de Antonio Canale, Bernardo Belotto ; pero este no permaneció de asiento en Venecia : viajó mucho y dejó numerosas obras en Inglaterra, en Munich, Viena, Dresde, San Petersburgo y Varsovia, en donde murió en 1780. La escuela de Antonio Canale se completa con las obras de gran mérito y muy buscadas de su discípulo Francisco Guardi (1712-1793), que supo hacerse célebre y hasta original en la imitacion del maestro. Guardi le sobrepujó casi siempre en la variedad y el movimiento ; si Canaletto fué mas arquitecto, él fué mas pintor. Con él, en su especialidad limitada, pero agradable,

terminó la gran escuela que habia inaugurado Bellini, y que ilustraron Giorgione, Ticiano, Tintoreto, Veronés y Sebastian del Piombo.

ESCUELA BOLONESA.

Si en la escuela Bolonesa, así como lo hicimos en la escuela veneciana, atravesamos sin pararnos por delante de los ensayos de obras y de los precursores de maestros, será sin duda necesario considerar como el fundador de ella á Francisco Raibolini, llamado Francia (1451-1517). En un principio platero, grabador de medallas y director de la Moneda en Bolonia, Francia, que estudiaba secretamente bajo la direccion del viejo Marco Zoppó, sorprendió de pronto á sus contemporáneos con un excelente cuadro que firmó modestamente, *Franciscus Francia aurifex*. Era esto en 1490, y el artista improvisado rayaba ya en los cuarenta. Los elogios merecidos que recibió le impulsaron en breve á hacerse pintor, conservando sin embargo el oficio de platero y firmando los objetos de orfebrería con el nombre de *Francia Pictor*. Llegó tambien á ser maestro, y las dos ó tres generaciones de artistas que le sucedieron forman la escuela de Bolonia; pero su estilo, como lo veremos, cambió completamente con los Caraccis. Por no tener nosotros en el museo del Louvre una sola obra que sea verdaderamente de Francia, aquel antiguo pintor no ha recibido entre nosotros la consagracion de su justa fama. Para hacerle conocer y apreciar, no puedo hacer cosa mejor que citar la opinion de

Rafael, quien en una carta escrita en 1508 compara á Francia con su maestro el Perugino y con el veneciano Giovanni Bellini. Es en efecto su igual, por el mérito de sus obras y tambien por la fundacion de una grande escuela. Rafael tenia la mas alta opinion de Francia; le queria, le consultaba, le escribia á menudo, y, cuando envió su *Santa Cecilia* á Bolonia, pidió modestamente á Francia que le corrigiese todos los defetos que encontrase en ella. No se sabe en qué se fundó Vasari para decir que el viejo murió de afliccion y de celos al ver la obra y la superioridad del jóven pintor. Vasari se ha engañado: Francia vivia aun algunos años despues de la llegada de la *Santa Cecilia* á su pais natal, como lo probó el bolenés Malvasia, el autor de la *Filsina pitrice*, quien vengó así á su ilustre compatriota de la injusta acusacion del florentino.

La *Pinacoteca*, (nombre griego que no es mucho mas á propósito para expresar una coleccion de cuadros, que el de biblioteca una coleccion de libros, fué dado al museo de Bolonia mucho antes que el rey de Baviera, Luis I, se la diese al museo de Munich), recogió seis páginas importantes de Francia. Citaremos con preferencia una *Natividad* en el pesebre de Belen, en donde están agrupados alrededor de la Virgen madre, no solo muchos ángeles y muchos bienaventurados, que vivieron mucho tiempo despues de aquel acontecimiento, sino tambien Antonio Bentivoglio, hijo de Juan II, que habia encargado el cuadro, y el poeta Pandolfi de Casio, coronado de laureles, quien tal vez le cantó en sus versos. Citaremos tambien una *Virgen en la gloria*, cuyo trono

rodean san Agustín, san Francisco de Asís, san Juan Bautista, san Próculo el guerrero, san Sebastian, santa Mónica y un cierto Bartolomé Felicini, *comitente* del cuadro, el cual está firmado *Opus Franciæ aurificis*. Cerca de este cuadro se halla uno del Perugino, sobre el mismo asunto, una *Virgen gloriosa* á quien adoran santa Catalina, el arcángel Miguel, Juan Bautista y san Apolonio: es una obra capital del maestro tan querido de Rafael, puesto que la hicieron venir al Louvre cuando Italia era una provincia del imperio francés y cuando la conquista nos daba el derecho ó la fuerza de sacar de allí las obras maestras de todas las edades. Pues bien, que se comparen con atención aquellas dos admirables composiciones análogas y se convendrá fácilmente que Francia mereció la gran nombradía que quisiéramos ver unida á su nombre. Según el mismo Rafael, fué como un intermediario entre Florencia y Venecia, entre el Perugino y Bellini, reuniendo la forma y el color.

Las obras de Francia están esparcidas por todas partes: la *National Gallery* de Lóndres posee además de una de aquellas *Virgenes gloriosas*, asunto favorito del viejo maestro y de todos los pintores de la misma época, una segunda obra, que, aunque de menores dimensiones y de una forma poco agradable (un arco aplastado), me parece por lo menos de igual mérito que la primera, porque el asunto es menos comun, menos trivial en la obra de Francia. Es un *Cristo muerto*, cuyo cuerpo, extendido á lo largo del cuadro, descansa sobre las rodillas de su madre, la cual ocupa el centro: dos ángeles arrodillados llenan

los dos ángulos. En ese cuadro, iba á decir en ese fronton, el estilo es de una nobleza y la expresion de un vigor admirables; y lo que á mi modo de ver constituye su gran mérito, es el vigor del colorido, raro aun en el maestro, mas colorista sin embargo que la mayor parte de sus contemporáneos.

Munich tambien tiene varias hermosas *Madonnas* de Francia, y Dresde, entre otras diversas páginas, tiene un *Bautismo de Cristo*, firmado con la fecha de 1508. Jesus pone tan solo los piés en el agua, como hizo milagrosamente despues llamando á san Pedro para probar su fé; es, así como san Juan, alto y delgado, como los personajes del Perugino, de Bellini, de Cima y de todos los maestros de su tiempo; pero aquel *Bautismo*, composicion grande y santa, puede ser considerada como una de las mejores obras del amigo de Rafael. Se le atribuye en el Louvre el excelente retrato de un jóven vestido de negro, de medio cuerpo, y que pasó hasta entonces por ser obra del mismo Rafael. Les ha parecido á los que clasificaron los cuadros del museo, que cierta afectacion en los efectos y un gran vigor en el claro oscuro, que se aproximaban al estilo del Giorgione y de Sebastian del Piombo, no permitian dejar aquel cuadro al pintor de Urbino. ¿Pero por qué atribuirlo á Francia? Nacido treinta años lo menos antes que Rafael, y muerto viejo tres años antes que este, lejos de abandonarse Francia á los grandes efectos del claro oscuro, fué siempre mas sencillo, mas sóbrio y mas inocente que el autor de la *Virgen de la silla* y de la *Transfiguracion*. Cuando se han visto las obras auténticas de Francia en los museos de toda Europa,

cuando se han reconocido sus caracteres peculiares, no es ya posible aceptarle como autor del retrato en cuestion, y si el Louvre hubiese poseido cualquiera otra obra de su mano, para encontrar un término de comparacion, nadie creo yo habria pensado en hacerle aquel regalo demasiado espléndido.

Francia, como lo dijo Rafael, se parece al Perugino y á Bellini. No fué, pues, él quien fundó la verdadera escuela bolonesa, tal como se comprende en la historia del arte, y que fué, á decir verdad, una renovacion de todo el arte italiano. Los Caraccis fueron los que la fundaron un siglo despues. Podemos, á propósito de esto, volver á la pregunta tantas veces hecha: ¿Fué una época de decadencia ó de progreso? Para contestar con precision é imparcialidad, es necesario saber primero cómo se presenta la cuestion, y con qué especie de paralelo se quiere resolverla. Ciertamente que si se compara la época de los Caraccis al gran siglo de la pintura, al que se extiende desde Leonardo hasta Ticiano, cuyo centro es Rafael; si se observa que reemplazaron con el cálculo y la chispa la inspiracion sencilla y primitiva; que abandonaron el estilo simple y quizá un poco uniforme de la escuela florentina, á la que pertenecian Francia y sus inmediatos discípulos, por preferir el estilo ecléctico ó de imitacion universal, el empleo de los grandes efectos pintorescos á la pureza de la forma y de la expresion, preciso será responder: decadencia. Pero si se compara aquella época de los Caraccis á la que inmediatamente les precedió; si se recuerda por un lado el abuso de aquella manera libre, suelta y expedita, que vinien-

do á reemplazar á la amplitud magistral de los grandes venecianos, descuidaba todo estudio sério para no darse mas que al manejo de la brocha, y por otro lado, el abuso aun mas deplorable de las «fulminantes innovaciones» de Miguel Angel, en que cayeron todos sus imitadores, quienes recordando á los antiguos etruscos, no parecian ver otra cosa en la naturaleza que la fuerza exagerada, los escorzos, las contorsiones, y que hacian *desnudos*, como dijo Leonardo, «mas parecidos á un saco de nueces ó á un manojo de rábanos que á la naturaleza humana», entonces habrá que contestar : progreso. Será al menos una vuelta sensible, si no completa, á lo verdaderamente bello; será el renacimiento del arte. ¿Será necesario apoyar esta opinion con una demostracion en toda regla? Basta citar como pruebas las obras que salieron de la escuela de los Caraccis, las de los maestros y las de los discípulos, mas grandes que los maestros.

Luis Caracci (Ludovico Carracci, 1555-1619) fué el verdadero fundador de la escuela, pues él fué quien dirigió los estudios de sus dos primos, Agustin y Anibal, antes de llamarlos á compartir con él la direccion de su academia *degli Desiderosi*. (« Los que echan de menos el pasado, que desprecian el presente y que aspiran á un porvenir mejor. » Lud. Vitet.) Hay una prueba evidente y es, que aun en las artes, un trabajo asiduo, obstinado, *labor improbus*, una voluntad firme y perseverante, pueden reemplazar á los dones naturales y á la facilidad instintiva. Los dos maestros que él mismo se escogió, Fontana en Boloña y Tintoreto en Venecia, le aconsejaron que aban-

donase la carrera de artista por juzgarle incapaz de llegarlo á ser jamás, y sus condiscípulos le llamaban el *Buey*, no porque era hijo de un carnicero, sino á causa de la lentitud y dureza de su comprension, y á causa tambien de su aplicacion constante, testaruda, é infatigable. No puedo resistir al deseo de recordar aquí que santo Tomás de Aquino fué llamado el *Buey mudo* antes de ser el *Angel de la escuela*; y que Bossuet, en su juventud, recibió el mismo apodo de sus compañeros; le llamaban tambien, burlándose de su apellido: *Bos suetus aratro*. Aquel buey habituado al arado, llegó á ser el *Aguila de Meaux*, y todos tres, Caracci, Tomás de Aquino y Bossuet, habian probado de antemano la exactitud de la definicion que dió Buffon del genio: «Una gran fuerza de atencion.»

Los pintores de la escuela de Bolonia han decaido mucho en su celebridad, que no fué solamente contemporánea y que se extendió hasta principios del presente siglo. Se les habia ensalzado demasiado, y tal vez hoy se los ha rebajado tambien demasiado. Sin duda se ha recordado aquel dicho exacto y profundo de Horacio Walpole: «El mal gusto que precede al buen gusto es preferible al mal gusto que le sucede;» y se prefiere á los boloneses los antiguos y sencillos maestros del primer Renacimiento. Equitativa ó demasiado severa, esta opinion debe abreviar nuestro trabajo y dispensarnos de detalles completos y minuciosos.

Encontraremos á todos los boloneses en el museo de Bolonia. Luis Caracci tiene hasta trece obras de todas clases en la galería de su pais natal, tales como

una *Virgen en la gloria*, rodeada de la familia Bargini, etc. Son generalmente de mayores dimensiones que el natural, siguiendo su constante costumbre en los cuadros de iglesia, á los cuales se les quita su punto de vista, cuando se los baja de las altas naves para colocarlos en las paredes. Hay que reconocer en estas obras grandes y sólidas cualidades á falta de verdadero genio, y si no una vuelta completa á lo bello, sencillo y severo de la grande época, al menos el feliz abandono de los excesos, de los abusos y de las faltas enormes de gusto, que en la época intermedia, marcaban una precoz decadencia. El mayor de sus primos, Agostino Caracci (1557-1602) está representado por dos grandes composiciones, una *Asuncion* y una *Comunion de san Jerónimo*, que han tenido ambas el honor del viaje á Paris. Son tal vez las mejores obras de aquel sábio y concienzudo artista, primeramente platero como Francia, luego grabador bajo la direccion de Corneille Cort, y grabador distinguido, y despues profesor en la academia de su primo Ludovico, y arrebatado demasiado pronto á la cultura y enseñanza de un arte, en el que habria llegado á ser, con una vida mas larga, uno de los mas distinguidos intérpretes. En su *Comunion de san Jerónimo* fué donde tomó el Dominiquino la idea y hasta los detalles de la obra maestra tan conocida que figura en el Vaticano y en San Pedro de Roma al lado de la *Transfiguracion*. Si el Dominiquino sobrepusó al jóven Caracci fué aprovechándose del asunto y de la composicion de este; no le venció imitándole.

En cuanto al fecundo Anibal (Annibale Caracci,

1560-1609), fué el mas atrevido de los tres Caracci, el mas original en un estilo que imitaba todos los estilos, y durante una existencia de menos de medio siglo, dejó numerosas obras. Solamente en el Louvre tenemos de él veinte y seis cuadros. Es mucho, es demasiado, y no podríamos mencionarlos ni aun por el título que llevan. Bastará con que recomendamos, entre los asuntos sagrados, una vasta *Aparicion de la Virgen á san Lucas y á santa Catalina*, en la forma, la manera y las proporciones colosales del cuadro de Luis Caracci, con un estilo tal vez mas grandioso y sobre todo una ejecucion mas enérgica; despues una preciosa *Madonna*, llamada la *Virgen de las cerezas*; y tambien otra, mas hermosa aun, que llaman el *Silencio de Caracci*, por estar María velando á su hijo dormido; luego una *Resurreccion* mitad del natural, y un *Martirio de san Estéban*, de figuras pequeñas; de suerte que todas las proporciones posibles están representadas, y cada una con el estilo particular que le conviene. Recomendamos tambien, entre los asuntos profanos, dos paisajes llenos de vida y otros dos que hacen juego, llamados la *Caza* y la *Pesca*; son preciosos, aunque muy sombríos, porque recuerdan en su género, su forma y su ejecucion los seis célebres cuadros redondos del palacio Doria en Roma, y porque prueban tambien que fué efectivamente Aníbal Caracci quien dió, primero al Dominiquino, y despues á nuestro Pusino, la idea y el ejemplo del paisaje histórico. Le debemos, pues, bajo ese concepto, el reconocimiento, al par que la admiracion.

Es necesario volver á Bolonia para encontrar allí

mejor que en Paris y mejor que en parte alguna, á los grandes discípulos de los Caracci. Corresponde el primer lugar al Dominiquino (*Domenico Zampieri*, llamado *il Domenichino*, 1581-1641). Ilustrada anteriormente por una familia de plateros, la de Francia (Raibolini), la escuela bolonesa parece haberse formado únicamente de artesanos. Luis Caracci era hijo de un carnicero; Agustin y Aníbal, hijos de un sastre, como Andrea del Sarto; su mejor discípulo fué, como Masaccio, hijo de un zapatero. Diríase que aquel origen humilde le dejó una invencible timidez que se observa en la índole general de sus obras, así como en su propio carácter y en las acciones de su vida. La elevacion de estilo y la grandeza de alma le faltaron al Dominiquino, y no se hallan estas cualidades sino en aquellas obras que no son completamente suyas y que imitó de sus antepasados, tales como el *Asesinato de san Pedro de Verona*, imitacion de Ticiano, y la *Comunion de san Jerónimo*, imitacion de Agustin Caracci. Dispensémonos de hablar del primero, que está en Bolonia, cerca de otras dos grandes composiciones, el *Martirio de santa Inés* y *Nuestra Señora del Rosario*, que vinieron ambas á Paris durante el imperio. Sabido es á qué grado de perfeccion relativa aquel maestro paciente, laborioso, meditabundo, muchas veces desigual, y siempre descontento de sí mismo, llevó con frecuencia en la ciencia de la composicion, la correccion del dibujo, la fuerza del colorido, el acierto, las actitudes y hasta la nobleza de la expresion. Rafael Mengs no le pedia mas que un poco mas de elegancia para colocarle en primera línea entre todos los pintores; pero hay que decir



Sibila de Cumes.

que Mengs tenia, para ensalzar tanto al Dominiquino, una razon decisiva : se le parecia. El *Martirio de santa Inés* reúne en el mas alto grado las diversas cualidades que le son propias; brilla además por una que no es comun ni entre los mismos maestros. Sucede con frecuencia que el principal personaje de una composicion no es bastante superior á los demás, que otros de menos importancia sobresalen mas, y por último, que el pintor decae en donde debiera mostrarse mas fuerte. En esta composicion, la santa Inés es, bajo todos conceptos, el primer personaje del cuadro.

Nuestra Señora del Rosario, es aun superior por la primorosa conclusion de ciertos detalles; por ejemplo, el viejo con cadenas que está en el primer término, es una obra maestra de expresion verdadera, patética y profunda. No falta á esta composicion alegórica, iba á decir confusa, mas que un poco de buen sentido y de claridad; pero hay que decir, para disculpar al Dominiquino, que le fué pedida, en cierto modo encargada, por el místico cardenal Agucchi, su único protector, su consuelo, su amigo, á quien el artista no podia rehusar aquella prueba de deferencia y gratitud. En Roma es donde hallaremos las hermosas pinturas al fresco sobre la *Historia de santa Cécilia*, que adornan una capilla de la iglesia de San Luis de los Franceses. En aquellos frescos en donde Dominiquino debia trabajar *alla prima*, en donde no tenia el tiempo de hacer pesado su estilo por las indecisiones del raciocinio y de los retoques, se muestra mas pródigo de su mérito y mas exento de sus defectos que en la pintura de caballete. En Roma es

donde por último están, en el palacio Borgese, la famosa *Cacería de Diana* y la no menos famosa *Sibila de Cumas*, verdadero modelo de la pitonisa inspirada. En Roma es, por último, en el palacio de los papas, en donde se encuentra la obra mas importante de Dominiquino.

Cuando la *Transfiguracion* ocupaba aun una de las naves de San Pedro en Roma, figuraba en el lado opuesto la *Ultima comunión de san Jerónimo*. Los mosaicos que los han reemplazado están aun hoy á los dos costados del altar mayor, y estos dos cuadros, que vinieron juntos á Paris, están colocados en la misma sala en el museo del Vaticano. Podria pues decirse que comparten el trono del arte. Seria esto un honor demasiado grande para la obra de Dominiquino, hecha en un tiempo en que la decadencia, ya manifiesta, iba á ser pronto completa; pero sin embargo, honor merecido en cierto modo, pues Dominiquino, que supo conservar un gusto mas puro que el de su época, supo tambien aprovecharse con habilidad de los recursos materiales nuevamente creados por su escuela.

Ya hemos recordado que el asunto de la *Ultima comunión de san Jerónimo*, de Agustin Caracci, estaba quizá instigado por Anibal. Dominiquino no hizo mas que cambiar la escena, dándola sin embargo mas amplitud y sobre todo mas gracia. El justo reproche de plagiarlo bastaria para poner su obra muy por bajo de la de Rafael. Se puede criticar tambien la desnudez un tanto extraña del santo varon acurrucado en un pórtico al aire libre, en medio de otros personajes que están vestidos, así como la dulzura



La Comunion de san Jerónimo (en el Vaticano).

resignada, angélica, que ha dado el pintor al famoso doctor de la iglesia latina, uno de los mas *militantes* de todos los Padres; pero estos reproches serian mas bien de un historiador que no de un artista. Mas razon habria para extrañarse de que aquellos angelitos que revolotean en lo alto del pórtico, fuesen de un tono tan firme y tan real como el de los actores de la escena. Dominiquino hubiera debido procurar darles aquella delicadeza vaporosa é impalpable, en la cual supo Murillo, por ejemplo, envolver con tanta gracia á los séres alegóricos, á los enviados del cielo. Pero una vez hechas estas observaciones, ¿cómo dejar de convenir en que hay pocos pintores en el mundo en quienes se encuentran reunidas en el mismo grado la maestría en la composicion, la grandiosidad en el conjunto, la completa unidad de accion, y salvo un poco de pesadez, como siempre, una gran perfeccion en el manejo del pincel? No se hizo justicia allí mismo á esta magnífica obra. Rafael recibió, como precio de la *Transfiguracion*, una suma equivalente á ocho mil francos de nuestra moneda; no era mucho. Mas de un siglo despues, mientras un rey de Portugal ofrecia cuarenta mil cequies por el *San Jerónimo* de Corregio, daban al pobre hijo del zapatero de Bolonia, siempre desgraciado y desechado, cincuenta escudos romanos por su *San Jerónimo*, teniendo algun tiempo despues la mortificacion de ver pagar el doble por una muy mediana copia de su original. Nuestro Pusino fué el que comprendió aquel cuadro, el que le sacó del convento de *San Girolamo della Carità*, y el que le dió el sitio eminente que ocupará en adelante.

Me parece que á pesar de su orgullo y su jactancia, el otro ilustre discípulo de los Caraccis, Guido Reni (1575-1642), no llegó á la altura á que se elevó á veces su condiscípulo, el modesto Dominiquino. Pero en una vida mas larga, y durante mucho tiempo mas apacible y mas respetada, Guido se mostró mas fecundo : quizá fué tambien mas igual, al menos durante la primera parte de su vida de artista, antes de adoptar aquel estilo pálido, deslavazado y enyesado que tomó en lo sucesivo, creyendo sin duda que así se aproximaba mas de Veronés, por el cual se habia encaprichado, estilo mas expeditivo y que le suministraba mas recursos para alimentar la loca pasion del juego, que vino á turbar su vejez, conduciéndole hasta la miseria, hasta el abandono y el desprecio. Su obra mas importante fué *Nuestra Señora de la Piedad* del museo de Bolonia. Esta composicion inmensa y singular le fué encargada como un ex-voto por el senado de su pais natal, quien le recompensó añadiendo al precio convenido una cadena y una medalla de oro. Se halla dividida en dos partes distintas que podrian separarse fácilmente. En el compartimiento superior se ve el cuerpo de Cristo extendido y muerto sobre el sepulcro entre dos ángeles que lloran á los dos costados, y Maria en frente que domina toda la composicion : de aquí el nombre que lleva. En el compartimiento inferior, cinco bienaventurados están arrodillados en una especie de recogimiento y de éxtasis : son estos san Petronio, patron de Bolonia, san Próculo, santo Domingo y el mas reciente de los canonizados en aquel tiempo Carlos Borromeo. La variedad de sus trajes, unida á

GUIDO RINI.



La Aurora (en el palacio Rospigliosi, en Roma).

la de sus actitudes, destruye la monotonía que podría producir un grupo dispuesto así. En la parte baja del cuadro, se distingue, entre cuatro angelitos, una vista de Bolonia, defendida con baluartes y murallas que no tiene ya, en medio de los cuales se elevan su torre de los *Asinelli* y su torre inclinada, que posee aun. Esta grande obra reúne en el mas alto grado las cualidades distintivas de Guido: nobleza y elegancia en la composición, delicadeza en el colorido, distribución armoniosa de las luces, por último, todas las cualidades de un estilo eminentemente agradable, que era lo opuesto y como la crítica del que había adoptado el sombrío y fogoso Caravaggio. Guido mostró además un vigor poco comun, que aproximándole de su rival, pone mas en relieve su superioridad.

Esta gran página está fechada en 1616. Catorce años despues, cuando la peste afligió á Bolonia, Guido repitió casi la misma composición pintando una *Virgen gloriosa*, debajo de la cual están en oración un grupo de santos protectores de su país natal. Pintado sobre seda, y llamado el *Palio*, aquel segundo cuadro se sacaba en procesion durante la peste. Es una excelente muestra de la manera pálida que Guido tuvo la manía de emplear en aquella época. Pero la mas célebre de sus obras, despues de *Nuestra Señora de la Piedad*, es la *Degollacion de los Inocentes*, muy conocida por el grabado: las trajeron juntas á Paris. No se puede criticar de la última sino una gracia fuera de ocasion, que entonces se convierte en afectacion. Aquellos niños á quienes degüellan, aquellas mujeres á quienes pisotean y arrastran por los cabellos,

parece como que quieren producir efecto y hacer admirar su dolor teatral. Recuerdan demasiado lo que se ha dicho de Guido, que pintaba figuras alimentadas con rosas; pero los detalles son admirables, y sin aquel defecto, resultado de la manera del artista, inoportunamente empleada en un asunto como este, la obra en su conjunto es de una rara belleza. Se comprende que, cuando despues de haberlo concluido, Guido fué llamado á Roma, el papa Paulo V y los cardenales le hubiesen enviado al encuentro sus carrozas hasta Ponte Molle, siguiendo el ceremonial observado para la recepcion de los embajadores. Esta anécdota no debe sorprender cuando se recuerda que Guido mostraba tal orgullo y gravedad en la época de su apogeo, que él mismo habia establecido un verdadero ceremonial para su trabajo en el estudio, para el de sus discípulos y para la recepcion de los que iban á visitarle. Tenemos en el Louvre un gran número de obras de Guido, entre ellas cuatro vastas composiciones sobre la *Historia de Hércules*, de proporciones mayores que el natural, entre las que se encuentra una, el *Rapto de Deyanira por el centauro Nesso*, que ha popularizado el hermoso grabado de Bervic.

Su rival en celebridad fué Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, de Cento, 1591-1666, denominado il *Guercino*, de *Guercio*, *bizco*, porque estando aun en la cuna, un gran susto le ocasionó un accidente que le descompuso el glóbulo del ojo izquierdo). En las obras del Guercino, no se admirará ni lo sublime del pensamiento, ni la nobleza de las formas; no son estas las cualidades propias del hijo de un pobre

conductor de carretas de bueyes; pero sí la exacta imitación de la naturaleza, lo que consiguió á la vez por la seguridad del dibujo, la armonia de los tonos

GUIDO RENI.



PAQUIER del

H. M.

La Beatriz de Cenci (en el palacio Barberini, en Roma).

y el hábil empleo del claro oscuro. A esta última cualidad debió principalmente el apodo demasiado ambicioso de *Mágico de la pintura*. Mucho se le ha criticado que diese á sus sombras un grado de fuerza

exagerado, como hicieron Caravagio y Ribera; pero en esas negras sombras nadie ha sabido dar tanta transparencia y ligereza como el Guercino. Otros han hecho esta justa observacion, que al ver de qué modo, en sus cuadros, baja la luz y se esparce sobre todos los objetos que ilumina y envuelve, por decirlo así, podria creerse que pintaba en algun subterráneo alumbrado por un tragaluz. El rasgo característico del estilo de Guercino es efectivamente esa luz de arriba, y el excelente uso que hizo de ella es su mayor titulo de gloria. Probablemente le vino esta idea en sus sueños de devocion ardiente. Místico hasta el éxtasis, Guercino creia que los ángeles venian á visitarle y á inspirarle sus obras; alguna vez veia á Jesús aparecérselo en la gloria y oia que le hablaba con bondad.

Las mejores obras del Guercino no deben buscarse en Paris ni aun en Bolonia: la una está en Lóndres, en la galería del duque de Sutherland, Strafford-house. Representa la apoteosis ó la canonizacion de no se qué papa beatificado, san Leon ó san Sixto. La otra, no menos vasta como composicion y de un estilo no menos grandioso, es la *Santa Petronila* del *Capitolio*, en Roma: es la honra del museo y del artista. Muy singular en su belleza, divídese esta composicion, como sucede en muchos cuadros de asuntos sagrados, en dos partes: el cielo y la tierra. Abajo, muy abajo, unos sepultureros abren un sepulcro para sacar de él el cuerpo de la santa hija del apóstol san Pedro, la cual, si recuerdo bien su leyenda, fué echada allí viva, como una vestal prevaricadora. Esta exhumacion se hace en presencia

de muchos personajes, entre otros del prometido de Petronila, jóven elegante vestido á la moda del décimo sexto siglo, y que no parece estar muy profundamente afectado al ver aparecer al borde de la sepultura el cadáver de su amada. En cuanto á ella, libre ya de las pasiones de este mundo, relumbrante de gloria y la cabeza coronada, sube entre nubes hácia el cielo, en donde el Padre Eterno la tiende los brazos. Se le puede echar en cara al Guercino en esta grande obra, aunque en menor escala, el defecto que acabamos de señalar en el *San Jerónimo* del Dominiquino. La escena del cielo no es bastante misteriosa, bastante emblemática : tiene demasiada realidad terrestre; pero por su dibujo correcto y atrevido, por su color vivo, claro, florido, luminoso, lleno de efectos que sorprenden y encantan, Guercino no deja tiempo á la reflexion. Queda uno realmente deslumbrado por el *Mágico de la pintura*, quien, esta vez, merece su lisonjero apodo. Realmente no se puede sacar mayor partido de la ciencia del claro oscuro, tan grato á los boloneses, ni poner mejor en práctica el precepto de Miguel Angel, el cual escribia á Varchi : « La mejor pintura, á mi modo de ver, es la que se aproxima mas al relieve. » La copia de esta *Santa Petronila*, cuyo original fué traído á Paris, pasa por ser el mas bello de los mosaicos de San Pedro : doble honor para la misma obra.

Guercino fué discípulo de los Carraci, no precisamente por haber tomado lecciones de ellos, sino por haber aprendido el arte y haberse formado un estilo imitando sus obras. Otro discípulo directo de aquella célebre escuela, como Dominiquino y Guido, fué Al-

bano (Francesco Albani, 1578-1660). Se sabe hasta qué punto aquel maestro, de pincel delicado, suave y armonioso, que fué llamado el *Anacreonte de la pintura*, le gustaba reproducir en tamaño pequeño los asuntos mitológicos en los que podía colocar á su gusto grupos de amores, de genios, de ninfas y de diosas, que sabia representar perfectamente y siempre en preciosos paisajes de la Arcadia, bajo un cielo de la Grecia, á la sombra de grandes árboles que se destacaban en lontananzas vaporosas adornadas de edificios arquitectónicos; pero lo que se ignora generalmente es que Albano hizo tambien composiciones de historia sagrada, con figuras de tamaño natural. Se encuentran cuatro en la Pinacoteca de Bolonia, entre ellas un *Bautismo de Cristo* y una *Virgen en la gloria*, fechada en el 1599. Estos cuatro cuadros de Bolonia revelan un estilo mas noble y mas verdaderamente religioso que el que se le podia suponer: son al mismo tiempo una impugnacion positiva de aquel cuento de taller que corrió sobre Albano, quien teniendo una mujer muy hermosa y doce hijos no menos hermosos, no tomaba sus modelos sino entre su familia. En estos ya no hay ninfas ni amores sino hombres, viejos, santos y hasta el Padre Eterno.

En el Louvre no tenemos mas que el verdadero Albano, siempre el mismo próximamente, del cual cada obra parece la repeticion de alguna otra conocida ya, y cuya reputacion, largo tiempo exagerada por la boga y la preocupacion, se ha convertido en un abandono que degenera en la injusticia opuesta, pues se aproxima al desprecio. El *Tocador* y el *Descanso de Venus*, los *Amores desarmados*, *Adonis conduciendo á*

Venus por entre los Amores, etc. etc. Allí está Albano en todo su ser, con las buenas cualidades y el mérito simpático que promete su nombre; pero ¿por qué ¡Dios mio! tres *Acteones transformados en ciervos*? ¿Qué pueden probar como no sea la fecundidad estéril de un artista que trabajando hasta la vejez y copiándose siempre, tuvo el poco tacto de sobrevivir á su talento y á su fama? ¿Y por qué ese enorme lote de veintidos cuadros para el *pintor de los Amorcillos*? Esta riqueza excesiva no es casi tan deplorable como la extrema pobreza que advertimos con harta frecuencia á propósito de nombres mas grandes, mas ilustres, mas dignos de ser presentados como modelos? Sesenta y ocho cuadros en el Louvre de Aníbal Caracci, Guido y Albano, no representan realmente sesenta y ocho artículos de un catálogo, sino solamente tres pintores de la misma escuela. ¡Ah! si nuestro museo pudiera hacer cambios, con qué placer suscribirian semejante contrato los verdaderos aficionados, y cuánto ganarían en su instruccion los jóvenes artistas! Pero tiene uno esos cuadros y hay que conservarlos: llenan las páginas de un catálogo y prestan el mismo servicio que los platos de carton en un festin. Felizmente los señores conservadores del museo han sido de nuestra misma opinion acerca de esas inútiles y estériles riquezas que no consiguen disimular una pobreza muchas veces real, y con exquisito tacto han hecho desaparecer de la galería pública, para relegarlas á los almacenes, una buena parte de las producciones demasiado numerosas de la escuela bolonesa.

ESCUELA NAPOLITANA.

La mayor parte de los grandes pintores que han vivido ó pasado algun tiempo en Nápoles — desde el florentino Giotto hasta el español Ribera, — eran extranjeros. Sin embargo es justo reconocer una escuela napolitana, antigua como la de Florencia, y cuyos primeros maestros, de principios del Renacimiento, se dan la mano con la primitiva escuela greco-italiana. Los llaman *trecentisti*, para expresar que pertenecieron al siglo décimo cuarto, á aquel cuyas fechas se marcan entre 1300 'y 1400. Tal fué, el primero de todos, aquel Tommaso de' Stefani, el cual, nacido en el reino de Nápoles en 1324, fué denominado *Giottino* por haber sido uno de los mas felices imitadores del gran Giotto. Tales fueron tambien, á principios del siguiente siglo, el napolitano Nicol' Antonio del Fiore, y su yerno Antonio Salario, denominado el *Zingaro* (el Gitano). Hay en el museo *degli Studi* un célebre cuadro del primero, *San Jerónimo sacando una espina de la pata de un leon*, enteramente del género de los flamencos de aquella época, Lucas de Leyden ó el Mariscal de Amberes. En cuanto al Zingaro, han colocado con justicia en la sala de los *Copi d'opera* su *Virgen gloriosa* adorada por un grupo de bienaventurados. Esta obra capital ofrece un interés singular, por poderse leer en ella toda la vida de su autor. Antonio Salario, que pertenecia sin duda á esa raza nómada que se llama, segun el

pais que habita, *zingari*, *gitanos*, *gipsies*, *zigeuner*, *tsigani* y *bohemos*, fué en un principio calderero ambulante. A los veinte y siete años se le antojó enamorar á la hija de Col'Antonio del Fiore, quien se la rehusó con dureza, no queriendo concedérsela mas que á un artista de profesion. El amor hizo al pintor; estudió, viajó, y diez años despues se casó con su amada. Segun dicen, es á ella á quien representó bajo las facciones de la Madona; él mismo se colocó detrás del jóven obispo san Aspremo, y se cree que un feo viejecillo, metido en su rincon, sea el retrato de su suegro.

Mencionaremos solamente á los dos Donzelli (Hipólito y Pietro), á Andrea de Salerno (Andrea Sabatino) quien llevó sin embargo de Roma á Nápoles el estilo de su maestro Rafael; al calabrés (Matia Preti), en quien se reconoce un hábil imitador del Guercino; y aun á aquel Giuseppe Cesari, denominado el Josepin, ó el *Caballero d'Arpino*, cuyas obras demasiado numerosas son todas de ese estilo bonito y amanerado, de ese estilo sin estilo que detestaba Caravagio, y nos detendremos un instante delante de tres composiciones, todas napolitanas, de Domenico Gargiuoli, á quien llaman comunmente *Micco Spadaro*. Una de ellas representa la *Peste de Nápoles en 1656*; la otra los *Frailles de la Cartuja rogando á su patrono san Martin los libre de la peste*, voto algo egoista, pues nada les costaba á los devotos cenobitas extender su plegaria á toda la ciudad; por último la tercera, la *Revolucion de 1647*, en tiempo de Masaniello. Esta última obra es muy curiosa, porque en un cuadro bastante grande, lleno de una multitud de figuritas, se

ven todas las particularidades de aquel extraño episodio de la vida de Nápoles, referidas en cierto modo por un testigo ocular é imparcial.

Cuando se llega á Salvator Rosa (1615-1673), se queda uno sorprendido al no encontrar en su pais natal mas que muestras incompletas del talento de aquel artista tan original, tan variado y tan fecundo, que no solo fué pintor, sino tambien poeta, músico y actor, y que refiere de este modo, en tres preciosos versos, cómo empleó los años de su vida indolente :

L'estate all'ombra, il pigro verno al foco,
Tra modesti desii, l'anno mi vide
Pinger per gloria e poetar per gioco.

(*Satira della Pittura.*)

Salvator Rosa no permaneció nunca largas temporadas en Nápoles; fué expulsado tres veces : primero por pobre; despues por el desden y el ódio de sus compañeros, á quienes ciertamente no halagaba; y últimamente por la caida del partido popular y patriota, del partido de Masaniello, que abrazó con fervor bajo la direccion de su maestro Aniello Falcone, jefe de la *Compañía de la Muerte*, á la que se habian afiliado la mayor parte de los artistas. Le encontraremos mas bien en Florencia, Madrid, Paris, Munich y Lóndres.

Si fuese preciso citar el cuadro mas célebre de Salvator Rosa, habria sin duda que mencionar la *Conjuracion de Catilina*, del palacio Pitti: es el nombre que se da á un cuadro que reúne muchos personajes romanos representados de medio cuerpo; pero calificarle de obra maestra, seria altamente injusto,

pues no hace por el contrario mas que confirmar la opinion de que las figuras de medio cuerpo no son jamás suficientes para representar un asunto por poco complicado que sea. La falta de claridad es efectivamente el defecto capital de esta composicion, defecto que no se halla compensado con las raras y brillantes bellezas de su ejecucion. No, Salvator Rosa no es un gran pintor de historia; distínguese en las *batañas* y mas aun en los *paisajes* y en las *marinas*, como lo demuestran en el palacio Pitti las dos magnificas *marinas*, las mas vastas, creo yo, y quizá las mas bellas que pintó jamás, como lo prueba igualmente en Madrid el gran *pais* en el que se ve á san Jerónimo estudiar y rezar, pues nada conviene tanto á su imaginacion sombría y original, á su pincel atrevido y caprichoso, como la representacion del desierto, de un pais inculto, abandonado, en donde los espinos crecen á orilla de los aguazales, y que tiene por todo adorno una estéril roca, un tronco quemado por el rayo. En Paris sostendremos la misma opinion y haremos el mismo juicio; delante de la *Aparicion de la sombra de Samuel á Saul*, será preciso reconocer que á pesar de la orgullosa opinion que tenia de sí mismo, Salvator quedó muy malparado, y siempre por el defecto de la confusion en los grandes asuntos históricos; y será necesario confesar al mismo tiempo que se desquita con creces en un *Pais* animado con algunas figuras. Para representar una guarida de bandidos, una naturaleza agreste, rocas abruptas, torrentes espumosos, árboles doblados por la tempestad, Salvator se encuentra en su elemento y despliega sus verdaderas cualidades.

Si, como es justo, se considera á Ribera como español, el mas completo y el mas célebre de los pintores napolitanos es seguramente Luca Giordano (1632-1705). Tuvo, á la vez en Italia y España, el funesto honor de marcar el límite extremo entre el arte, del que fué el último representante, y la decadencia, precipitada por su ejemplo. Su padre, que trabajaba en el estudio de un pintor, vivia en Nápoles en la misma casa que Ribera. Desde su mas tierna edad mostró el pequeño Luca una afición decidida por la pintura y pasaba su vida en el estudio del *Spagnuolo*; á los siete años pintaba algunas obras ligeras que se citaban con admiración en toda la ciudad; á los diez y seis años se escapó á Roma, á donde fué á buscarle su padre con quien recorrió toda la Italia, Florencia, Bolonia, Parma y Venecia, estudiando todos los maestros, todos los estilos, hasta que llegó á ser un imitador universal; y mientras robustecía su talento con estudios tan variados, enriquecía á su padre, quien vendia á precios muy subidos las copias de las antiguas obras maestras que el jóven hacia con extraordinaria perfección. Engolosinado con esto, no cesaba el padre de excitar á su hijo al trabajo, repitiéndole todo el santo día: *Luca, fa presto*. Este dicho, que llegó á ser proverbial entre los artistas, sirve desde entonces para designar á Giordano, y es tanto mas justo cuanto que, al recordar cómo se hicieron sus estudios, expresa á la vez su cualidad principal y su principal defecto.

Luca Giordano dejó en Italia dos vastas composiciones que bastan para demostrar que con mas gusto

y conciencia, pudiera haber igualado á los mas grandes maestros; son estas la *Consagracion del Monte Casino*, en Nápoles, y el *Descendimiento de la Cruz*, en Venecia. En todas sus demás obras se encuentran rasgos de talento, de originalidad, alguna vez de genio, un color fresco y transparente, mucha fecundidad, igual audacia y todos los recursos de un pincel vigoroso y ejercitado; y al lado de estas cualidades, un estilo comun, tan desprovisto de nobleza como de sencillez, una composicion penosa, inverosímil, una mezcla absurda de historia y de mitología, el abuso de las alegorías llevado hasta la confusion y la puerilidad, actitudes forzadas, escorzos en profusion, luces inútiles, sombras impropias, tonos discordantes, y, como resultado de todo esto, efectos amanerados y falsos, que forman en el arte una verdadera moda, tan frivola y pasajera como la de los trajes, sin tener la excusa de una variedad que no se aviene con la inamovible naturaleza.

Cuando, despues de haber pasado nueve años en España, á donde le llamó el imbécil Cárlos II, á quien persuadieron que el mas grande de los pintores debia servir al mas grande de los monarcas, volvió á Italia Luca Giordano, fué recibido con las mayores muestras de distincion, por el gran duque de Toscana y el papa Clemente XI, quien le permitió entrar en el Vaticano *con la espada, la capa y los anteojos*. Un recibimiento semejante le esperaba en Nápoles, con tantos encargos además, que Giordano, rico y viejo, no pudo disfrutar un solo dia antes de su muerte de aquel *otium cum dignitate*, última dicha de un hombre ilustre durante su vida. En aquella época fué cuando uno

de sus amigos le aconsejaba que pintase con reflexion y sosiego alguna grande obra para la gloria de su nombre: « La gloria, contestó Giordano, solo la quiero en el paraíso. » « En donde deseamos que haya entrado, dice Cean Bermudez, el 4 de enero de 1705, día en que murió á los setenta y tres años. »

Luca Giordano inundó la Italia con sus obras, igualmente que la España. No se podrian describir ni aun contar los enormes trabajos de ornamentacion que hizo en el Escorial, en el Buen Retiro, en la catedral de Toledo y en la capilla del palacio de Madrid. Para dar una idea de la prodigiosa rapidez de su ejecucion, basta decir que habiendo ido un dia la reina á visitar á Giordano en su estudio, le pidió noticias de su familia, y el pintor contestó con sus pinceles, trazando al instante sobre el lienzo que tenia delante á su mujer é hijos. Entusiasmada la reina, le echó al cuello su collar de perlas ¹. Además, para hacer comprender bien lo que puede producir una facilidad semejante cuando está secundada por un trabajo asiduo, basta mencionar solamente la cantidad de cuadros que Giordano ejecutó durante su estancia en España. Además de sus grandes trabajos encargados para el rey, el libro de Cean Bermudez dá una lista nominal de ciento noventa y seis cuadros, distribuidos entre las iglesias y los palacios de Madrid, la Granja, el Pardo, Sevilla, Córdoba, Granada, Jerez, etc. Habria que añadir la lista (tra-

1. Refiérese tambien que habiéndole llamado su padre para comer, en ocasion en que se hallaba pintando una *Cena*: « Allá voy, contestó; acabo de concluir el Cristo, y ya no me quedan más que los doce apóstoles. »

bajo casi imposible) de los que compraron los simples aficionados.

Igual á Lope de Vega por una fecundidad de invencion inagotable y una facilidad de ejecucion prodigiosa, Luca Giordano hacia un cuadro en un dia, como el poeta una comedia, y contaba tambien sus obras por centenas. Pero ambos han merecido que se les ponga como ejemplo del abuso de las facultades naturales y de los defectos que son consiguietes; en los dos, estas facultades fueron como ahogadas bajo su propio exceso; en los dos se ve la ausencia del trabajo concienzudo y del gusto depurado; se nota siempre el olvido de ese temor saludable del público y ese rigor para consigo mismo, sin los cuales no hay perfeccion posible.

¿Cuál fué definitivamente, para el uno y para el otro, el resultado de tan bellas cualidades y de una laboriosidad tan prodigiosa? Lope de Vega, hastiado de honores y de riquezas, y cuya nombradía fué tal que su nombre servia para personificar lo mejor en todas las cosas, debió parecer muy severo con su persona, cuando al fin de su vida, entre mas de dos mil piezas de teatro, no exceptuó de su propia reprobacion mas que seis. Lo propio sucede con Luca Giordano. Él tambien fué rico, estimado y célebre; pero la posteridad no le trató con menos severidad que á Lope de Vega; y toda su gloria contemporánea se resume hoy en el apodo dado á su infancia: para nosotros es siempre *Luca, fa presto*.

Sin embargo, una diferencia radical separa al poeta del pintor. Lope de Vega creaba ó al menos lijaba el teatro en España; abria delante de él una

ancha senda por donde le siguieron Calderon, Moreto, Rojas, Alarcon, Tirso de Molina, y su influencia se extendió hasta Corneille y Moliere. Por el contrario, Luca Giordano fué el último de aquella magnífica generacion de pintores que se sucedieron, en Italia, desde los maestros de Rafael, y en España, desde sus discipulos. Tuvo una infinidad de alumnos, deslumbrados por sus fáciles triunfos; pero ninguno pudo seguirle en el camino peligroso por donde se habia lanzado; todos se extraviaron bajo sus huellas, y los mas célebres de entre ellos, los Mattei, los Simonelli, los Rossi, los Pacelli, y aun Solimenes, no fueron mas que medianías, imitando á un imitador. Luca Giordano habia destruido con fruicion, en provecho de una funesta agilidad de concepcion y de mano, las últimas reglas que protegen el buen gusto, las últimas trabas del arte. Dejó trás de sí el vacío, la nada, y su nombre quedará como la demostracion mas solemne de esta verdad, que además de los dones naturales, es necesario, para hacer un artista, dos cualidades de la cabeza y del corazon : la reflexion y la dignidad.

Despues de este gran eclipse, que empieza en Pedro de Cortona y en Cárlos Maratte, para extenderse hasta nuestra época, el arte italiano parece querer volver á la luz y brillar de nuevo en el mundo.

Con sorpresa y alegría de todos los que admiran su glorioso pasado, ha venido á disputar el premio en el concurso de la Exposicion universal, en donde MM. Ussi, Morelli, Pagliano y Paruffini, han inaugurado dignamente su segundo renacimiento. Nosotros le llamamos con todos nuestros votos, y le saludaremos con todos nuestros aplausos.

FIN.

INDICE DE LOS GRABADOS

Asesinato de san Pedro.....	<i>Frontispicio.</i>
Pintura egipcia.....	5
Batalla de Ipsó. — Mosáico hallado en Pompeya.....	29
Jesús despojado de sus vestiduras.....	89
La Coronacion de la Virgen, por Fray Angélico.....	105
Vocacion al apostolado de san Pedro y san Andrés, por Masaccio.....	107
La Virgen de las Rocas, por Leonardo de Vinci.....	115
La Joconda, por Leonardo de Vinci.....	119
Cristo en el sepulcro, por Andrea del Sarto.....	135
La creacion del hombre, por Miguel Angel.....	147
La creacion de Eva, por Miguel Angel.....	151
El pecado de Adán, por Miguel Angel.....	155
La Fornarina, por Rafael.....	169
Retrato de Julio II, por Rafael.....	172
Tentacion de Adán, por Rafael.....	201
Las cuatro Sibilas, por Rafael.....	203
El violinista, por Rafael.....	205
La Sacra Familia, por Rafael.....	219
El casamiento místico de santa Catalina, por Corregio.....	248
Martirio de santa Justina, por Pablo Veroneso.....	305
Sibila de Cumes, por el Dominiquino.....	329
La Comunion de san Gerónimo, por el Dominiquino.....	333
La Aurora, por Guido Reni.....	337
La Beatriz de Cenci, por Guido Reni.....	341

INDICE DE MATERIAS

PREFACIO.....	I
CAPÍTULO I. — La pintura en la antigüedad.....	1
— II. — La pintura en la edad media.....	35
— III. — La pintura en tiempo del Renacimiento.....	53
— IV. — Las escuelas italianas.....	103
Escuela florentina-romana.....	103
Escuela lombarda.....	232
Escuela veneciana.....	262
Escuela bolonesa.....	319
Escuela napolitana.....	346









LOS VIAROS
—
LAS MARAVILLAS
DE LA
PINTURA



2219

