

LUIS VIARDOT  
LA PINTURA



HACHETTE Y CIA  
PARIS

9.13-22

2220

B. 644





BIBLIOTECA  
DE LAS MARAVILLAS

publicada bajo la dirección  
DE M. EDUARDO CHARTON

---

LAS MARAVILLAS  
DE LA PINTURA

BIBLIOTECA  
DE LAS MARAVILLAS

---

PARIS. — TIPOGRAFIA LAHURE  
Calle de Fleurus, 9.

---

DE LA PINTURA

BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS

---

LAS MARAVILLAS  
DE  
LA PINTURA

POR

LUIS VIARDOT

TRADUCIDAS AL CASTELLANO

POR

DON CÁRLOS DE OCHOA

---

SEGUNDA SERIE

OBRA ILUSTRADA CON 12 VIÑETAS  
POR A. PAQUIER

---

PARIS

LIBRERIA HACHETTE Y C<sup>a</sup>

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1874

(Propiedad de los Editores)



BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS

LAS MARAVILLAS

LA PINTURA

LES VIARDOT

DON CARLOS DE GENOVA

SEGUNDA SERIE

TRADUCIDA POR EL SEÑOR  
DON A. F. GARCIA

PARIS

LIBRERIA GARNIER Y C.

25, RUE MONTMARTRE, 25

1879

Impreso en los talleres

# LAS MARAVILLAS DE LA PINTURA

---

## CAPITULO PRIMERO.

### ESCUELAS ESPAÑOLAS.

Cuando se sigue la marcha histórica de las diferentes escuelas, se comprende que el gran honor de la Italia fué que la suya sirviese, si no de madre, al menos de maestra de todas las demás; y si bien es cierto que el arte nació á un tiempo en varios países, en Alemania, en Flandes y en España, lo mismo que en Italia, no traspasó seguramente lo que podria llamarse los primeros rudimentos de la infancia. En Italia fué donde creció el arte, sin mas imitacion que la de los bizantinos en su origen, hasta la época de las obras maestras. Los extranjeros, por el contrario, habiendo heredado bajo las lecciones de sus

maestros, una ciencia ya formada y perfecta, adquirieron en cierto modo de buenas á primeras y de un salto, la perfeccion á que podian aspirar. Puede decirse en rigor que entre ellos no hubo ningun descubrimiento, ningun ensayo, ningun progreso; ninguna diferencia de una á otra edad, y sí solamente de un hombre á otro. España, lo mismo que Francia, no tuvo su Cimabue, su Giotto, su fray Angélico, ni su Antonello de Mesina, y su historia del arte, que no produjo por decirlo así mas que una sola generacion, sin antepasados y sin descendientes, se encuentra próximamente circunscrita en el corto período de apenas siglo y medio.

En España, como en Italia y como en la antigua Grecia, el arte de la arquitectura precede á las demás. Antes de terminar la edad media, habia erigido las catedrales de Leon, de Santiago, de Tarragona, de Burgos y de Toledo, á las cuales hay que añadir las mezquitas árabes de Córdoba y de Sevilla, transformadas en iglesias cristianas despues de la conquista. La escultura, que nace en todas partes casi al mismo tiempo que la arquitectura, porque ella le suministra sus principales adornos, se distinguió desde el siglo XIV por ensayos interesantes, debidos á los artistas nacionales, antes de que un siglo despues Diego de Siloé, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra y varios otros fuesen á buscar á Italia para trasladarlas luego á su pais, las lecciones de un arte revelado á los italianos por la estatuaria antigua. Pero la pintura vino despues, formándose con mas lentitud, y desde su origen, con el ejemplo de los extranjeros. No es sino hácia el año 1418, tres años

despues de la llegada á Castilla del florentino Gerardo Starnina, cuando se descubren los primeros vestigios de lo que puede llamarse el arte de pintar, cuando Juan Alfon pintaba los retablos de la antigua capilla del *Sagrario* y los de la capilla de los *Reyes nuevos* en la catedral de Toledo. Pocos años despues, bajo el reinado de Juan II, se hizo venir de Florencia á un tal Dello que se distinguia en la pintura de los mueblajes, y de Flandes al *maestro* Rogel (sin duda Rogier), los cuales continuaron en España esa útil comunicacion de las artes, que no estando, como las letras, separadas por la diferencia de los idiomas, forman entre las naciones un lazo mas directo, mas estrecho, mas fraternal, y reunen mejor en una sola familia á todos los hombres que las cultivan. Hacia el año 1450, Juan Sanchez de Castro fundaba la primitiva escuela de Sevilla, de la que debian salir los nombres mas grandes de la pintura española, y cinco años despues se admiraban en Castilla las formas un poco mas puras, el estilo un poco mas elevado que daba al gran retablo del hospital de Buitrago el *maestro* Jorge Inglés, cuyo nombre y cuyo apellido indican un artista extranjero. Por último, antes de concluir el siglo, cuando Cristóbal Colon marchaba á descubrir un nuevo mundo, Antonio del Rincon, el pintor de los Reyes Católicos (se supone que habia estudiado en Florencia bajo la direccion de Andrea del Castagno y de Ghirlandajo), Pedro Berruguete, padre del gran escultor Alonso, Iñigo de Comontes y algunos otros mas, estimulados con el ejemplo del extranjero Juan de Borgoña, empezaban ya á adornar con sus obras las paredes de la catedral de Toledo,

mientras que Gallegos imitaba en Salamanca á Alberto Durero sin haberle estudiado ni conocido.

Pero estos ensayos no llegaron á ser un arte hasta despues que el comercio y la guerra abrieron constantes comunicaciones entre Italia y España. Cuando Cárlos Quinto sometió una de las dos penínsulas á la otra, cuando fundó aquella poderosa dominacion que se extendia de Nápoles á Amberes, Italia acababa de llegar á su mas alto grado de gloria y esplendor. Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Ticiano, Rafael y Corregio habian ejecutado sus incomparables obras maestras. Por otra parte, la toma de Granada, el descubrimiento de América y las hazañas de Cárlos Quinto, acababan de encender en España ese movimiento de las inteligencias que sigue á las conmociones materiales y coloca á una nacion en la via de todas las conquistas. A las primeras noticias de los tesoros que encerraban en Italia los estudios de los artistas, los palacios de los grandes y los templos de la religion, todos los españoles amantes de las artes, por profesion ó por aficion, se precipitaron á porfía hácia aquel pais de las maravillas, mas rico á sus ojos que el Perú y que Méjico, á donde acudian, ávidos de otras riquezas, poblaciones enteras de aventureros.

Se vió entonces, para no citar sino á los mas ilustres. y solamente en la pintura, se vió entonces salir de Castilla á Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Navarrete *el Mudo*; de Valencia á Juan de Joanes y á Francisco Ribalta; de Sevilla á Luis de Vargas; de Córdoba al sabio Pablo de Céspedes. Todos aquellos hombres eminentes llevaron á su patria el gusto y

el conocimiento de un arte que habian estudiado con el ejemplo de sus maestros. Al mismo tiempo, artistas extranjeros, atraidos á España por la generosidad de los reyes, de los prelados y de los grandes, iban á completar la obra de los españoles instruidos fuera de su patria. Mientras que Felipe de Borgoña en Burgos, y en Granada Torregiani, el ilustre y desgraciado rival de Miguel Angel, así como otros escultores, adornaban con sus obras las santas basílicas y los sepulcros reales, se establecieron en las principales ciudades gran número de pintores; en Sevilla el flamenco Pedro de Champagne, á quien llamaron Pedro Campaña; en Toledo Isaac de Helle y el *Greco* (Domenico Theotocopuli); en Madrid, Anton Moor, de Utrecht, Patricio Cajesi, Castello *el Bergamasco*, Antonio Rizzi, Bartolommeo Carducci y su hermano mas jóven Vincenzo.

Estas diversas comunicaciones habian, si puede emplearse un término mercantil, importado el arte en España. Las escuelas se habian formado. Primeramente tímidas, primeramente imitadoras humildes y reservadas de sus maestros de Italia, fueron tomando poco á poco mas soltura y libertad; se emanciparon, se nacionalizaron, se impregnaron de las cualidades y de los defectos de sus paises, alcanzando por fin la independencia, la originalidad, la *valentia* del estilo, y luego un atrevimiento y un vigor, llevados quizá mas allá de los límites razonables. Esta fué poco mas ó menos la marcha que habia seguido el arte en Italia, pasando de la escuela florentina-romana — la forma — á la de Venecia — el color; — y despues á la de Bolo-

nia — los efectos, la imitacion y la mezcla de las demás.

En España se formaron cuatro escuelas principales, no sucesivamente como las de Italia, pero casi simultáneamente. Fueron estas las de Valencia, Toledo, Sevilla y Madrid; pero las dos primeras se fundieron muy pronto en las dos últimas. Creada por Juan de Joanes, ilustrada por Ribera, que salió de ella, y por los Ribalta, la de Valencia fué á reunirse, así como las pequeñas escuelas de Córdoba, de Granada y de Murcia, á la escuela de Sevilla, mientras que la de Toledo se fundió lo mismo que las escuelas locales de Badajoz, Zaragoza y Valladolid, en la escuela de Madrid, cuando este pueblo, convertido en capital de la monarquía por el antojo de Felipe II, le quitó toda supremacía á la antigua metrópoli de los godos.

Quedan pues Sevilla y Madrid, Andalucía y Castilla. Con Luis de Vargas, Villegas — Marmolejo y Pedro de Campaña, todos tres discípulos de Italia, empieza con brillo la escuela de Sevilla, la cual se perfecciona con el ejemplo del valenciano Juan de Joanes, crece, se engrandece y se hace española con Juan de las Roelas, los Castillos, Herrera el Viejo, Pacheco y Pedro de Moya, que le trae de Lón-dres las lecciones de Van Dyck; y llega por último á su desarrollo y esplendor, y produce las obras maestras del arte español con Velazquez, que abandona á Sevilla por Madrid, como Ribera á Valencia por Nápoles, con Alonso Cano, Zurbaran y Murillo, que la resume y la representa en todo su brillo, pero que no deja tras de sí mas que pálidos copistas, sin

discípulos y sin continuadores. En Madrid las mismas faces para nacer, crecer y morir. Berruguete y Becerra, menos pintores que escultores; despues Navarrete el *Mudo*, verdadero pintor, todos tres discípulos de Italia y secundados por el flamenco Antonio Moro; despues las familias de los Castello, de los Cajés, de los Rizzi, de los Carducci, todos italianos de origen, que forman á Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz, Pereda y Collantes, fundan é ilustran la escuela de Castilla, en la cual el gran Velazquez viene á introducir la escuela de Andalucía y forma con esta mezcla á Pareja y Carreño, que viviendo en Madrid, parecen hijos de Sevilla. En fin, Claudio Coello, el último vástago de aquellas generaciones de artistas, muere á la llegada de Luca Giordano, y con él se extingue la raza entera. No se ve al otro extremo del siglo XVIII mas que una personalidad, poderosa ciertamente, pero extraña y fantástica, sin maestro y sin discípulos, y es D. Francisco Goya.

#### ESCUELA VALENCIANA.

Es justo que sea mencionada antes que las escuelas de Andalucía y de Castilla, pues por ella llegaron á estas las lecciones de Italia. Su iniciador fué el valenciano Juan de Joanes (1523-1579), cuyo verdadero nombre era Vicente Juan Macip. Se supone que cuando estudiaba en Roma, tuvo la humorada, muy comun entonces, de *latinizar* uno de sus nombres de pila convirtiéndole en apellido; de aquí, por costum-

bre y corrupcion, el nombre que le dieron sus compatriotas. De aquella generacion de artistas españoles, formada al contacto de los italianos, el primero es Joanes y el último Murillo. Despréndese de aquí, por el papel de su autor, la importancia que tienen las obras de Joanes, muy raras en todas partes menos en Madrid. Todas merecen, pues, consideracion y respeto. Las mas notables son un *Cristo con la cruz á cuestas*, que es una imitacion evidente, aunque no servil, del *Spasimo* de Rafael; un *Martirio de santa Inés*, que no debe hacer olvidar ni aun el de Dominiquino; una gran *Cena*, que se calificaria de admirable composicion, sin el recuerdo del *Cenáculo* de Leonardo; por último, una série de seis cuadros que refieren, como los cantos de un poema, la *Vida de san Esteban*, obra capital.

Al primer golpe de vista se reconoce en Juan de Joanes un discípulo directo de la escuela romana: no estudió sin embargo bajo la direccion de Rafael, puesto que nació en 1523 y Rafael murió en 1520; pero fué admirando sus obras y bajo la direccion de sus inmediatos discípulos, tales como Julio Romano, el *Fattore* y Perin del Vaga, que comenzó á formarse. Palomino, en su *Parnaso español pintoresco*, declara que Joanes es igual á Rafael en muchas cosas y superior en algunas otras. Esto es una blasfemia. El *Diccionario histórico* de Cean Bermudez se contenta con afirmar que, al ver las mejores obras de Joanes, es permitido dudar algunas veces y no saber á quién, si al maestro ó al discípulo, se deben atribuir, y que si se ignorase que el uno es el imitado y el otro el imitador, se podria fácilmente dudar á cuál de los

dos se debía conceder la palma. Este elogio es igualmente exagerado; pero puede decirse que Joanes tiene la pureza del dibujo, la belleza de las formas y la energía de la expresión que distinguen á la escuela romana personificada en su divino jefe. Su perspectiva es exacta, aunque no presenta la necesaria distancia, y si su colorido no tiene la soltura veneciana ni la fogosidad andaluza, es sin embargo brillante, dorado, luminoso y de una maravillosa solidez. A pesar de la importancia del jefe de escuela y del mérito del artista, Juan de Joanes es poco conocido fuera de España, y ni siquiera en su país tiene una celebridad muy popular. Consistió esto en que de resultas de su devoción ardorosa, casi ascética, y de prepararse á la ejecución de cada cuadro, — de esos cuadros que debían ser admitidos y casi adorados en los templos, — con la práctica de los sacramentos, Joanes vivió como un cenobita, lejos del mundo y de la corte; consistió esto en que no embelleció figuras reales y en que los poetas pensionados no compusieron sonetos en su elogio; consistió en que, durante su vida, sus obras no traspasaron los mares ni los Pirineos, dirigidas á príncipes extranjeros á manera de súplica, y en que, después de su muerte, no ocuparon los furgones de los generales conquistadores.

Después de Joanes, aparecen dos pintores en Valencia, padre é hijo, tan parecidos en el estilo y en la manera, que se decía indiferentemente de sus obras: « es de los Ribaltas. » Con todo, Francisco, padre de Juan, dejó mayor número de obras, porque vivió setenta años, y su hijo solamente treinta y uno.

Ambos murieron en 1628. El Museo de Madrid recogió los *Cuatro Evangelistas*, un *Cristo muerto* sostenido por unos ángeles, y un *San Francisco de Asis* á quien consuela el ángel y le extasía al sonido de su celestial laud, sin designar claramente á cuál de los dos pertenecen estas composiciones. Los Ribaltas nos conducen á Ribera (1588-1656), que fué, siendo muy jóven, discípulo del uno y condiscípulo del otro.

Refiérese que en los primeros años del siglo xvii, pasando un cardenal en su carroza por las calles de Roma, vió á un jóven, apenas salido de la infancia, que medio desnudo, cubierto de harapos y teniendo á su lado sobre una piedra algunos mendrugos de pan dados de limosna, dibujaba con profunda atencion los frescos de la fachada de un palacio. Lleno de compasion en presencia de tanta miseria y aplicacion, el cardenal llamó á ese niño, le llevó á su casa, le hizo vestir con decencia y le admitió en esa semi-domesticidad que se denominaba la *familia* de un gran señor. Supo que su protegido se llamaba José de Ribera; que habia nacido en Játiva (hoy San Felipe), cerca de Valencia; que sus padres le habian enviado á aquella capital de la provincia para que estudiase humanidades, pero que su irresistible inclinacion le habia hecho preferir á las clases universitarias el estudio de Francisco Ribalta, en donde hizo progresos bastante rápidos que le permitieron ayudar pronto á su maestro; pero que por entonces se despertó en él la pasion de ir á estudiar el arte en su fuente misma, que no soñó mas que con Roma y sus maravillas, y que abandonando familia, amigos y patria, habia llegado á la capital del mundo artís-

tico y cristiano, en donde sin apoyo, falto de recursos, haciendo de la calle su estudio y de un guardacanton su caballete, copiando las estatuas, los frescos y la gente que pasaba, vivia de la caridad de sus compañeros, que le llamaban el Españolito (*lo Spagnoletto*).

Ribera se encontró pues en la misma posicion en que se habia hallado cuarenta años antes su compatriota Cervantes, puesto que el inmortal autor de *Don Quijote* habia sido, tambien en Roma, *camarero* del cardenal Giulio Acquaviva; pero tanto el gran pintor como el gran escritor no podian conformarse largo tiempo con la degradante holgazaneria que reinaba en la antecámara de un príncipe de la Iglesia. Llegó un dia en que, arrojando la librea y prefiriendo sus harapos, huyó Ribera del palacio del cardenal para volver alegremente á su vida de pobreza, de trabajo é independenciam. Se le acusó de ingratitude, se le trató de incorregible vagabundo; pero despues, al ver sus obras y sus triunfos, el ilustre prelado que le habia recogido, le perdonó por completo y hasta le felicitó por haber preferido á las dulzuras de una vida regalada las nobles tareas de su arte.

De todas las grandes obras que le rodeaban, las que Ribera admiraba con mas entusiasmo, porque respondian mejor á los instintos de su propio genio. eran las del altivo y fogoso Caravaggio : allí, en los violentos efectos de su claro oscuro, el jóven español veia los últimos prodigios del arte; solicitó ser admitido en el estudio de aquel maestro, pero no pudo recibir mucho tiempo sus lecciones, porque

Caravaggio murió en 1609, cuando Ribera no tenia mas que veinte años. Entonces dejó á Roma y se fué á Parma, en donde le llamaba la gran celebridad del Corregio, ante cuyas obras se apoderó de él un nuevo entusiasmo. Se puso á estudiarlas y á copiarlas con una especie de frenesí, y abandonando su primer estilo, fuerte y violento, se fué al extremo opuesto, para hacerse dulce, tierno y agradable como su nuevo maestro. Cuando volvió á Roma, sus amigos se sorprendieron mucho de una metamórfosis tan completa; pero lejos de felicitarle, le censuraron, hicieron los mayores esfuerzos para que volviese al estilo de Caravaggio, que debia procurarle, segun le decian, por su novedad y vigor, mas gloria y mas lucro. Fuesen ó no estos consejos desinteresados, creo yo que Ribera hizo muy bien en seguirlos.

Su aficion á los asuntos extravagantes, sombríos y terribles prueba bastante que la impetuosidad de Caravaggio estaba mas acorde con sus gustos que la suavidad del Corregio. Sin embargo, el estudio inteligente de este pintor procuró á Ribera un elemento nuevo que, atemperando los defectos á que le habria conducido la extremada imitacion de Caravaggio, fué ciertamente una de las causas de la superioridad que obtuvo sobre su primer maestro.

Establecido en Nápoles y casado con la hija de un rico traficante en cuadros, Ribera no tuvo necesidad mas que de producir, pues la profesion de su suegro le procuraba un medio fácil de divulgar su nombre y sus obras. Una circunstancia original contribuyó mucho á fundar de pronto su reputacion. La casa que ocupaba con la familia de su mujer estaba si-

tuada en la misma plaza que el palacio del virey; un día, siguiendo la costumbre italiana, su suegro habia colocado en el balcon, á manera de exposicion pública, un *Martirio de san Bartolomé*, que Ribera acababa de concluir. Atraída la gente á la vista de aquella magnífica obra, llenó pronto la plaza, haciendo resonar gritos de entusiasmo. El rumor llegó á tal punto, que en la pequeña córte española se creyó que estallaba un motin y que algun Masaniello arengaba al pueblo. El virey salió en armas, se enteró de la causa del desórden, admiró el cuadro y llamó al artista: su alegría fué grande al encontrar en él á un compatriota; le nombró en seguida su pintor de cámara con muy buen sueldo y le dió alojamiento en su propio palacio.

El estudiante andrajoso de las calles de Roma habia llegado á la cumbre de la fortuna: tenia riquezas y autoridad. Pronto llegó á ser el mas opulento y suntuoso de los artistas, el igual de los grandes y de los príncipes. No salia nunca mas que en carroza, y su mujer iba siempre seguida de un escudero, lo que constituia hace dos siglos el límite del lujo y de la ostentacion. Cuéntase que un dia dos oficiales de su nacion, entusiasmados con los supuestos milagros de la alquimia, fueron á ofrecerle una parte en su fortuna imaginaria si queria adelantarles fondos para que se consagrasen á buscar la piedra filosofal. «Yo tambien hago oro, les contestó misteriosamente Ribera; volved mañana y os enseñaré mi secreto.» Puntuales á la cita, los dos alquimistas hallaron á Ribera en su estudio dando las últimas pinceladas á un cuadro. Llama á un criado y le encarga que lleve

el cuadro á cierto mercader, que le entregará por él cuatrocientos ducados; cuando regresó el criado, echando los cartuchos del dinero sobre la mesa : « Señores, les dijo el pintor, hé aquí un oro de buena ley salido de mi crisol. No tengo necesidad de otros secretos para procurármelo con abundancia. »

Aunque compuso todas sus obras en Italia, Ribera es pintor español, desde luego con el mismo título que Nicolás Pusino y Claudio de Lorena son pintores franceses, pues ambos tambien nacieron en Francia y vivieron en Roma; además Ribera no olvidaba nunca su nacimiento y se mostraba por el contrario tan satisfecho de él, que al firmar sus mejores cuadros no dejaba de añadir jamás á las palabras *Giuseppe de Ribera, el español*, y luego porque su estilo es mas español que italiano. Efectivamente, considerados en conjunto, los pintores italianos son particularmente *idealistas*, en el sentido de que buscan lo bello aun fuera de la realidad y de que prefieren dejar á la imaginacion el cuidado de interpretar su pensamiento á poner materialmente ante la vista del espectador los objetos que podian explicárselo. Los pintores españoles, por el contrario, tomados en conjunto, son particularmente *realistas*, en el sentido de que buscan menos lo bello que lo verdadero, y que expresan su pensamiento por la reproduccion completa y material de todos los objetos que abraza.

Entre los pintores realistas, Ribera figura en primera línea. Se le podrá echar en cara que exageró con intencion los contrastes de la luz y de la sombra, que escogió cabezas calvas y barbudas, manos

arrugadas y callosas, cuerpos decrepitos y retorcidos; que buscó generalmente en la eleccion de sus asuntos, en las facciones y actitudes de sus personajes, en todos los detalles de las escenas que pintó, todo lo que hay de mas terrible, de mas salvaje, de mas asqueroso y repulsivo, con el objeto de llevar la emocion del público hasta el horror y el espanto; pero será preciso convenir en que sus asuntos y sus detalles son posibles y verosímiles, lo que basta para la verdad en las artes; habrá que convenir tambien en que están ejecutados con una fidelidad maravillosa, con una incomparable energía y que ningun pintor de escuela alguna llevó mas lejos en la ejecucion material de sus obras, la energía, la audacia, el brillo y la solidez.

( Las obras de Ribera, como las de los pintores italianos, son conocidas en toda Europa; pero Nápoles, su patria adoptiva, ha conservado algunas de las principales. Para el convento de los Cartujos, llamado de San Martino, al pié del fuerte de San Telmo, rico entonces, hoy convertido en hospital, fué para donde Ribera pintó su gran composicion de la *Comunion de los Apóstoles*, doce *Profetas* colocados en otras tantas capillas, y por último el *Descendimiento de la Cruz*, la mas importante de todas sus obras. Se hallan en ella, además de todas las cualidades que hemos citado, una fuerza de expresion dolorosa y tierna, de sentimiento patético que no le son familiares; de modo que aquel cuadro parece reunir á la imaginacion ardiente de Caravaggio, no solo la gracia de Corregio, sino el santo é inocente fervor de fray Angélico. ¿Por qué al lado de una obra tan

bella se ha de ver una mala accion? ¡Ah! esta es la historia de Ribera. En aquel mismo convento de San Martino, en frente de su *Descendimiento de la Cruz*, se encontraba ya otra de Stanzioni; esta no podia sino hacer resaltar mas la de Ribera; sin embargo, el español persuadió á los cartujos que era necesario limpiar aquel cuadro, y mezclando con el agua ó el barniz sustancias corrosivas, alteró todas las partes delicadas del cuadro de Stanzioni, quien se negó á retocarlo para dejar un recuerdo imperecedero de la perfidia de su rival.

Se ha concedido el honor de figurar en el salon de los *Capi d'opera*, en el museo *degli Studi*, á dos obras de Ribera: al *San Jerónimo* en el desierto escuchando la trompeta del ángel, y al gran cuadro de *Sileno*, en el que el padre putativo de Baco está tumbado en el suelo y le dan de beber los sátiros que le rodean. Debajo de este *Sileno* se lee la inscripcion siguiente: *Josephus a Ribera, Hispanus Valentinus et coacademicus Romanus, faciebat Parthenope, 1626*<sup>1</sup>. Esta larga y vanidosa inscripcion está escrita en un rótulo que parece morder y rasgar una serpiente. ¿Cómo podia Ribera quejarse de la envidia de los demás y presentarse como víctima, cuando él tenia ya riquezas y honores y cuando era él quien llevaba la envidia hasta la ferocidad? Fué efectivamente en su propia casa en donde se formaron aquellas *fazzioni di pittori*, aquellas pandillas de pintores que merecieron el nombre de facciones, puesto que hacian hasta con-

1. José de Ribera, español de Valencia y académico de Roma, lo hizo en Parthenope en 1626.

el puñal la guerra á las escuelas rivales. La *faccion* de Nápoles, á cuya cabeza estaba Ribera, contaba en su seno algunos *bravi*, tales como Correnzio y Caracciolo, que sostenian con la punta de su espada la superioridad del maestro y que no permitian la entrada en su capital á ningun pintor extraño á su escuela. Así es que echaron de Nápoles á los grandes artistas de toda la Italia, á quienes habian llamado para tomar parte en las obras del *Duomo* de San Javier. Aníbal Caracci, Guido y el Josepino, se vieron obligados á huir para escapar á las asechanzas de aquellos compañeros de nuevo cuño, y cuando el Dominiquino murió, antes de haber podido llegar á Roma, los rumores de envenenamiento que corrieron á su muerte prueban que esta maldad era á lo menos posible. No hay palabras bastantes para anatematizar semejantes actos de furor. Es una mancha en la vida de un artista de tanto mérito, que no la borra ni la inmensidad del talento ni el brillo de su reputacion.

No tenemos en el Louvre mas que una sola página de Ribera, — una *Adoracion de los pastores*, — y aunque muy bella, es insuficiente para darle á conocer, porque no es de su estilo habitual, suyo propio, y porque se muestra allí menos el continuador de Caravaggio que el imitador del Corregio. Mas afortunado el Museo de Madrid, reúne un gran número de cuadros de Ribera y de todos los estilos: si se quiere conocerle á su regreso de Parma, cuando empleaba un dibujo sereno, un colorido fresco, queriendo aparecer dulce y suave, ahí está la *Escala de Jacob*, excelente en esta segunda faz de su vida; si se le

quiere ver un poco mas adelante, sujeto á su verdadero carácter de hombre y de artista, hé ahí los *Doce Apóstoles*, preciosa coleccion de cabezas expresivas, en las que se hallan señaladas todas las edades, desde el jóven san Juan, el discípulo querido, hasta el anciano Santiago el mayor; una vigorosa *Maria la Egipciaca*, un *Santiago* y un *San Roque*, ambos magníficos, procedentes del Escorial, y por último un *Martirio de san Bartolomé*, el mas célebre de todos los cuadros que consagró á aquel terrible asunto: en él puso todo su saber y su talento, y la fuerza de expresion en la mezcla de dolor y de beatitud brilla en tan alto grado como el vigor incomparable de la ejecucion.

La Academia de Bellas Artes de Madrid posee tambien varias obras de Ribera, entre ellas dos retratos muy originales de cuerpo entero reunidos en el mismo bastidor y que merecen una mencion mas detallada. En el centro del cuadro se ve una cabeza de un hombre de cierta edad, con barba negra, que tiene el cuerpo de una mujer que está dando de mamar á un niño con mantillas; luego, un poco mas atrás, otro anciano que se encuentra allí como el *San José* de esa original *Madonna*. Al pronto parece un cuento fantástico, una leyenda popular ejecutada por el artista en un rato de buen humor, y no es mas que un objeto curioso reproducido con fidelidad. Se lee la explicacion siguiente, escrita en español, en uno de los ángulos del cuadro: « Retrato de Magdalena Ventura, nacida en los Abruzos, á los cincuenta y dos años de edad; tenia treinta y siete cuando comenzaron á salirle unas grandes barbas;

tuvo tres hijos de su esposo Felix de Amici.—Copiado del natural, para asombro de los nacidos, por José de Ribera. » Curioso y singular por el asunto, este cuadro del gran valenciano no ofrece, bajo el punto de vista del arte, un menor interés : es una de esas vigorosas y sólidas pinturas, esculpidas, digámoslo así, en el lienzo, en las que Ribera, sobrepujando al mismo Caravaggio en la reproduccion exacta de la realidad, no ha dejado el secreto á nadie.

Si nouviésemos que limitarnos á lo mas selecto de los maestros y de sus obras, podríamos citar aun en la escuela de Valencia á los dos Espinosa, padre é hijo, que siguieron las huellas de los Ribalta, y á un tal Estéban March, el cual, discípulo de Orrente, é imitador este del Bassano, pertenece por sus estudios á las escuelas de Toledo y de Venecia; en la pintura de batallas fué donde mas se distinguió, y se cuenta que para exaltar su imaginacion se ejercitaba en la esgrima contra las paredes, dando golpes de córte y estocadas, cual otro *Don Quijote*.

#### ESCUELA ANDALUZA

Dos escuelas locales, como dijimos, se establecieron al mismo tiempo que la de Sevilla, una de ellas en Córdoba y la otra en Granada; escojamos en cada una al mas ilustre representante : en Córdoba á Céspedes, y en Granada á Alonso Cano.

Pablo de Céspedes (1538-1608) no fué solamente pintor, sino una de esas inteligencias amenas, des-

pejadas y vastas, que abarcan todo en su inmenso deseo de saber, que brillan en todo, en las ciencias, en las letras, en las bellas artes, y que si no son los primeros en todos los géneros, es únicamente porque reparten el trabajo de su inteligencia entre diversos ramos á cual mas difíciles, en vez de fijar en uno solo todo el esfuerzo de un gusto dominante, de un estudio único y de una lucha porfiada. Al dejar los bancos de la universidad, marchó á Roma, se enamoró de las obras de Miguel Angel, sintió despertarse en él una nueva vocacion y resolvió cultivar las artes, sin abandonar por eso las letras. Provisto á su regreso de Italia de una canongía en el Capítulo de Córdoba, no volvió á abandonar su ciudad natal y se consagró tranquilamente á las diversas ocupaciones á que le atraian sus gustos y sus conocimientos. Aquel hombre eminente poseia á la perfeccion el italiano, el latin, el griego y bastante bien el hebreo y el árabe. Semejante conocimiento en las lenguas, raro en aquella época, le daba gran facilidad para los trabajos de pura erudicion. Entre sus obras de este género pueden citarse una disertacion sobre la catedral de Córdoba, tratando de probar que aquella admirable mezquita, edificada en la segunda mitad del siglo octavo por el fundador de la dinastía omiada en España y del califato de Córdoba, Abderaman I, y que se conserva como el mas precioso monumento religioso de los árabes, ocupa precisamente el sitio de un templo á Jano, erigido por los romanos despues de la conquista y de la pacificacion de la Iberia; pero el mejor libro de Céspedes es el que escribió en 1604 y que lleva por título : *Paralelo*

*de la pintura y de la escultura antiguas y modernas.* Sin haber conocido la obra de Vasari, escrita en su tiempo, da detalles interesantes acerca de los pintores florentinos, desde Cimabue hasta Miguel Angel, describe luego algunas obras de los griegos, apoyándose en el texto de Plinio, y por último las compara, en un paralelo ingenioso, con las obras de Rafael, de Miguel Angel, de Ticiano, de Corregio y de los maestros de su época.

Pintor erudito, Céspedes se hizo también pintor poeta : celebró en hermosos versos las maravillas de un arte cuyo origen había referido y que ejercía con éxito. Es muy de sentir que no hubiese podido terminar su *Poema de la Pintura*, del cual nos ha conservado Pacheco preciosos fragmentos; habría sido tal vez el mejor poema consagrado á las bellas artes, superior por la grandiosidad del plan, la elevación de las ideas y la belleza del lenguaje, al poema latino de Dufresnoy y á los poemas franceses de Lemierre y de Watelet.

Hablemos de Céspedes, pintor artista. « Fué, dice Pacheco, gran imitador del hermoso estilo del Corregio y uno de los mejores coloristas de España. » « Si Céspedes, añade Antonio Ponz, en vez de tener amistad con Federico Zuccheri, hubiese podido tenerla con Rafael, habría llegado á ser uno de los primeros pintores del mundo, así como fué uno de los más sabios. » Por último, Cean Bermudez admiraba « la elegancia de las formas de su dibujo, el vigor de las figuras, la ciencia de la anatomía, la habilidad de los escorzos, la brillantez del color, la verdad de la expresión y sobre todo la invención, que nunca tuvo

que mendigar á nadie. » No podemos juzgar acerca de la justicia de estos elogios mas que por una gran *Cena*, colocada sobre el altar de una de las capillas, con las cuales los cristianos desfiguraron la antigua mezquita de los árabes, en donde reinaba el gran dogma musulman de la unidad de Dios. Casi todas las demás obras de Céspedes que se conocian por su nombre y su reputacion, han desaparecido sin que se sepa siquiera dónde podrian buscarse. La mayor parte se hallaban en la iglesia del colegio de los jesuitas, en Córdoba, y segun todas las apariencias, cuando la supresion de esta órden en tiempo de Carlos III, aquellos cuadros desaparecieron para siempre. Es indudable que no han sido destruidos, pero como Céspedes no era conocido fuera de su patria, es probable que habrán pasado de mano en mano bajo otros nombres que el suyo.

Se ha hecho de Alonso Cano el Miguel Angel español; consiste esto en que tambien él abarcó las tres artes que llaman *bellas* por excelencia : fué pintor, escultor y arquitecto. Mas escultor que pintor, como Miguel Angel, pero únicamente arquitecto para la construccion de esos pesados adornos de iglesia que se llaman *retablos*, de los cuales hacia el dibujo lo mismo que los ornamentos, esculpidos ó pintados, estátuas ó cuadros, Alonso Cano (1601-1667) fué á acabar á Granada, su patria, provisto de una regular fortuna, una vida sumamente agitada por los viajes, las pasiones y las aventuras. Dejó al Museo de Madrid siete obras de su pincel, entre ellas *San Juan escribiendo el Apocalipsis en la isla de Patmos* y el *Cristo llorado por un ángel*. Como pintor le llamaron el Al-

bano español, y no fué sin justo motivo, porque, á la inversa de su carácter violento, las cualidades dominantes de su talento, las que llaman mas la atencion á primera vista son la dulzura y la suavidad. Se distingue tambien por la acertada disposicion de los ropajes, adivinándose en todas las figuras los desnudos que cubren; hay además un cuidado tan grande en la difícil ejecucion de las manos y de los piés, que por esta sola cualidad se reconocerian sus obras entre todas las de los pintores de su pais. Menos fogoso y menos enérgico que Ribera, menos grande de pensamiento y menos brillante de color que Murillo, participa de estos dos maestros, formando un conjunto correcto, elegante, lleno de gracia y de atractivo.

Entremos ahora en Sevilla para no volver á salir de allí.

Luis de Vargas (1502-1568), discípulo en Roma de Perino del Vaga, tuvo el honor insigne de ser el primero que enseñó en su pátria la verdadera manera de pintar al óleo y al fresco: él fué quien sustituyó el arte del Renacimiento al arte gótico. Entre varios viajes y residencias habia pasado veinte y ocho años en Italia; una vez establecido en Sevilla, emprendió diversas obras de importancia, la mayor parte al fresco. Se citaban entre ellas (pues ha desaparecido con los años y las restauraciones) una célebre *Calle de la Amargura*, que pintó en 1563, sobre la escalinata de la iglesia de San Pablo: allí era donde se paraban los que habian sido condenados por la inquisicion á retractarse públicamente; por esto llamaban comunmente al fresco: *El Cristo de los azota-*

dos. El licenciado Juan de las Roelas (1558-1625) trajo de Italia á sus compatriotas otro presente, cual fué el color veneciano, que estudió bajo la direccion de los discípulos de Ticiano y del Tintoreto. Podria creerse efectivamente que fué Bonifazio ó uno de los Palmas el que pintó, en la catedral, el *Santiago Matamoros* socorriendo á los españoles en la batalla de Clavijo; — en la iglesia del hospicio del Cardenal, la *Muerte de santa Hermenegilda*; — en la iglesia de Santa Lucía, el *Martirio* de la santa patrona; — y por último, en el altar mayor de San Isidro, la *Muerte* de este antiguo arzobispo de Sevilla. Esta es la mas grande de sus obras, pues cubre todo el retablo, y dividida en dos partes, el cielo y la tierra, ha sido el primer ejemplo de esta forma de composicion, tantas veces imitada por toda la escuela.

Despues de estos dos discípulos de Roma y de Venecia, siguen otros pintores puramente andaluces, principiando por los dos maestros que tuvo Velazquez, Herrera el Viejo (1576-1656) y Pacheco (1571-1654). Nada mas opuesto que estos dos caracteres de artistas y que las obras que ejecutaron. Francisco de Herrera tenia un carácter tan sombrío, tan violento é insociable, que pasó toda su vida en la soledad, abandonado por todos sus discípulos y hasta por sus mismos hijos. Puede decirse que pintaba sus cuadros, como lo hacia todo, con una especie de furor; para dibujar se servia de unos juncos, y para pintar de unas grandes brochas: de este modo ejecutaba obras importantes con una facilidad y una prontitud increíbles. Era fama en Sevilla, segun refiere Cean Bermudez, que cuando estaba sobrecar-

gado de obras y sin discípulos que le ayudasen, encargaba á una antigua sirvienta, única persona que pudo guardar á su lado, que bosquejase sus cuadros : aquella mujer cogia los colores con brochas de estopa y los extendia sobre el lienzo poco menos que á su antojo ; despues Herrera continuaba el trabajo y convertia aquel caos en ropajes, miembros y figuras. Ese carácter austero y esa aspereza nativa apartaron á Herrera del estilo tímido que la imitacion de la escuela romana habia dado á sus predecesores : adoptó el género fogoso de los boloñeses, ó mas bien se creó un estilo nuevo, enteramente suyo y mas adecuado al genio indisciplinado de su nacion. El gran *Juicio final* que pintó para la iglesia de San Bernardo, en Sevilla, prueba que Herrera no era únicamente un pintor práctico, mejor dotado de manos que de cabeza, sino que tenia tambien ciencia, correccion cuando era preciso, expresion profunda y variada y grandiosidad en la fuerza violenta.

Francisco Pacheco fué por el contrario un literato, un erudito mas bien que un pintor; escribió un tratado sobre el *Arte de la pintura*, y su casa no tardó en ser, como dice uno de los que la frecuentaron, « la academia habitual de los ingenios mas conocidos de Sevilla y de las provincias. » Pacheco reunió en ella una interesante galería de mas de trescientos retratos, los unos pintados al óleo en pequeñas dimensiones, los otros dibujados al lápiz negro ó encarnado, de todos los hombres de algun mérito y de alguna nombradía que habian frecuentado su casa. En este número se hallaban los de Cervantes, Quevedo, Herrera el poeta, etc. Pero á pesar de sus constantes

estudios y el cuidado que ponía en preparar sus cuadros haciendo una multitud de cartones, Pacheco no llegó nunca á elevarse mas allá de una correccion fria, sin pasion y sin vida. Entre estos dos maestros, entre el exagerado ímpetu del uno y la impotente erudicion del otro, Velazquez hizo muy bien en escoger la sencilla y fecunda naturaleza.

Nació Francisco Zurbaran (1598-1662) de padres humildes labradores del pueblo de Fuente de Cantos en Estremadura; no pertenece á la escuela andaluza mas que por haber hecho sus estudios en Sevilla bajo la direccion de las Roelas, y porque pasó allí casi toda su vida. No estuvo mas que una vez en Madrid, ya entrado en años, y no volvió á su pais natal mas que para pintar ocho grandes cuadros que representan la *Historia de san Jerónimo*, para la iglesia del pequeño pueblo de Guadalupe, entre Toledo y Cáceres, lo que dió motivo á una persona que por su posicion debia estar muy versada en la historia de las artes, para decir, en una noticia biográfica publicada en Francia, que Zurbaran habia ido á pintar dichos cuadros á la Guadalupe.

Muchas de sus obras se han esparcido recientemente por Europa, y hemos visto algunas de las mas importantes en Paris mismo, en el pequeño museo español formado por Luis Felipe y dispersado despues de su fallecimiento; sin embargo, no parece haber duda en que la mejor de sus composiciones, aquella en que quiso reunir todas sus cualidades, dando la mas alta idea de su talento, es el *Santo Tomás de Aquino* que hizo para la iglesia del colegio fundado por el arzobispo Deza. En la parte alta del

cuadro están el Cristo y la Virgen, en un trono de gloria, entre san Pablo y santo Domingo; en el centro el Anjel de la escuela, de pié y rodeado de cuatro doctores de la Iglesia latina, sentados en las nubes; mas abajo, en una actitud de recogimiento y admiracion, de un lado Cárlos Quinto, revestido del manto imperial, con una comitiva de caballeros, y del otro lado el arzobispo Deza, fundador del colegio, con un séquito de monjes y servidores.

Se ha llamado á Zurbaran el Caravaggio español; pero si mereció este nombre no fué ciertamente por el vigor del pincel, ni por el estudio exagerado de los defectos, pues fué siempre mas frio, mas reservado, pero tambien mas correcto y mas noble que el maestro de Ribera. Si Zurbaran se asemeja á Caravaggio, es por el frecuente empleo de las tintas azuladas que dominan en sus cuadros, hasta el punto que parece se los ve á través de un vidrio ligeramente empañado de azul, es sobre todo por la ciencia y el acertado empleo del claro-oscuro. En esto estriba el verdadero punto de semejanza entre los dos maestros. En cuanto á la naturaleza de los asuntos, — salvo un corto número de composiciones importantes que le fueron encargadas, — Zurbaran escogia con preferencia asuntos sencillos y claros, fáciles de comprender y que no exigian mas que un corto número de personajes que colocaba siempre en actitudes perfectamente naturales. Por lo demás, no pintó nunca escenas cómicas ni populares como Velazquez y Murillo, ni figuras grotescas ni escéntricas como Ribera. Pintó santas y mujeres, en cuyos semblantes hay suma gracia, pero siempre domina en él el sentimiento austero y reli-

gioso. Nadie en efecto ha expresado mejor que Zurbaran los rigores de la vida ascética y la austeridad del cláustro; nadie ha pintado mejor, bajo la cintura de cuerda y el capuchon de lana burda, los cuerpos descarnados y los semblantes descoloridos de aquellos devotos cenobitas, dedicados á las maceraciones y á la oracion, los cuales, segun la hermosa expresion de Buffon, cuando les llega la última hora, « no acaban de vivir, sino que concluyen de morir. »

Reservando á Velazquez para la escuela de Castilla, llegamos á Murillo.

Hijo de Sevilla y de condicion sumamente humilde, Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682), tuvo tambien una juventud triste, que pasó en la oscuridad y el abandono. Un tal Juan del Castillo, su pariente lejano, le dió por caridad las primeras lecciones de un arte en el que debia hallar algun dia celebridad y fortuna; pero Murillo perdió pronto aquel maestro, que fué á establecerse á Cádiz, y durante mucho tiempo no tuvo otro mas que él mismo. Privado de un guia inteligente y de estudios formales, obligado á vivir de su pincel antes de haber aprendido á manejarlo, no habiendo podido ni ensayarse ni conocerse, y no viendo en su arte mas que un oficio, el pobre Murillo fué al principio un pintor de pacotilla. Embadurnaba sobre pedazos de lienzo ó madera esas *Madonas* hollando la cabeza de la serpiente y á las que llamaban *Nuestra Señora de Guadalupe*; las vendia por docenas, á uno ó dos duros cada *Virgen*, segun las dimensiones, á los armadores de los galeones de América, los cuales traficaban con esta

mercancía, juntamente con las *Bulas de la santa Cruzada* y otras indulgencias, en las poblaciones nuevamente convertidas de Méjico y del Perú. Hay que decir que esos trabajos de maniobra, al propio tiempo que le ejercitaban en el manejo de la brocha, dulcificaban su colorido, que dejó de ser duro para convertirse en falso y amanerado.

Murillo tenia ya veinte y cuatro años cuando su feliz estrella quiso que pasase por Sevilla el pintor Pedro de Moya, que regresaba de Lóndres á Granada, trayendo consigo copias é imitaciones de Van Dyck, de quien habia tomado lecciones. Al ver las obras de Moya, Murillo quedó asombrado y sintió su vocacion : fué como la chispa que enciende el fuego del genio; pero ¿qué podia hacer? Moya marchaba á Granada, y al cabo no era mas que un discípulo; era inútil ir á Lóndres, pues Van Dyck acababa de morir; era imposible ir á Italia sin dinero y sin protector. Murillo tomó una resolucion desesperada; compró, tal vez á crédito, unas cuantas varas de lienzo, las cortó en pedazos que él mismo preparó, y en seguida, trabajando dia y noche, sin un momento de respiro, cubrió aquellos pedazos con Virgenes, con el Niño Jesus y con ramos de flores. Vendida esta pacotilla, y con algunos reales en la faltriquera, sin pedir consejo ni despedirse de nadie, marchó á pié para Madrid : llegado que fué á la capital, se presentó á su paisano Velazquez, que estaba en aquella época en todo el apogeo de su gloria y reputacion. El pintor del rey acogió con bondad al jóven viajero; le animó, le presentó á varias personas, le procuró trabajos lucrativos, le franqueó las puertas de los

palacios reales, del Escorial, de su estudio, le dió por último consejos y lecciones.

Murillo pasó dos años estudiando sin cesar las obras de los grandes coloristas cuyo estilo admiraba mas, tales como Ticiano, Rubens, Van Dyck, Ribera y Velazquez; despues, menos atormentado por los sueños de ambicion que por la necesidad de independencia, dejó á Madrid y volvió á Sevilla, en donde no habian notado su ausencia; así la sorpresa fué grande cuando al año siguiente vieron en el pequeño claustro del convento de San Francisco, tres cuadros que acababa de pintar, un *Fraile en éxtasis*, las *Limosnas de san Diego*, y por último aquella *Muerte de santa Clara* que hemos visto en Paris en las colecciones de Aguado y de Salamanca. Cada cual se preguntaba en dónde habia tomado aquel nuevo estilo, tan agradable y fascinador, que recordaba el de Ribera y el de Van Dyck y que sobrepujaba al de ambos porque participaba del uno y del otro. A pesar de la envidia que brota siempre al lado del triunfo, y, á pesar de las rivalidades odiosas de los pintores á quienes venia á quitar el primer puesto, Murillo salió pronto de la indigencia y oscuridad. Habia vuelto á Sevilla en 1645, y hasta su muerte, acaecida en 1682, de resultas de una caída de un andamio, no volvió á salir mas de su ciudad natal, casi deberíamos decir de su estudio, pues durante aquellos treinta y siete años fué cuando produjo todas sus innumerables obras. Los capítulos, los conventos y los grandes señores le encargaban á porfía una infinidad de obras: apenas hay un altar mayor de catedrales, de sacristías ó de monasterios dotados, que haya dejado de

poseer alguna efigie de sus santos patronos trazados por su célebre pincel; pocas casas de nobles han dejado de tener de él algun retrato de familia ó algun cuadro vinculado al mayorazgo de los primogénitos. En cuanto á la fecundidad, Murillo no puede ser comparado mas que con su compatriota Lope de Vega, á quien Cervantes llamaba lleno de admiracion *mónstruo de la naturaleza*. Esa maravillosa facultad de ejecucion, unida á la independencian que conservó toda su vida, explican cómo pudo Murillo, á la inversa de Velazquez, por ejemplo, cuyos cuadros estaban destinados al rey su señor, dar á conocer en toda España, y hasta puede decirse que en toda Europa, sus obras y su nombre.

Pero no fué este el solo punto en que se diferenciaron los dos grandes artistas conciudadanos. Si Velazquez, pintor del rey, pensionado, rico y trabajando á sus anchas, ha dejado menor número de obras, en cambio ha podido poner en todas el mismo cuidado, y en cierto modo igual perfeccion; si Murillo, pintor del público, teniendo que atender al producto de su trabajo, fué mucho mas fecundo, no siempre tuvo tiempo de madurar sus concepciones y de terminar con amor todos los detalles. Hay, pues, mas variedad en sus obras, en las que con frecuencia la evidente precipitacion descubre y recuerda el primitivo oficio de su humilde juventud: se las creeria aun destinadas á las exportaciones en América. A Velazquez no le gustaban los asuntos sagrados; no estaba en su elemento mas que en las escenas mas comunes de la vida, en donde el mayor mérito estriba en la verdad. Murillo, por el contrario, dotado

de una imaginacion rica y brillante, animado de sentimientos tiernos y delicados, y aun capaz de exaltacion, era afecto sobre todo á las composiciones religiosas, en donde el arte puede traspasar los limites de la naturaleza y lanzarse en el mundo imaginario. Velazquez, por último, no tenia mas que un estilo, puesto que no tenia mas que un objeto; ya buscase la perfeccion en la audacia y sencillez del primer destello, ya en la correccion de los retoques y de la última mano, lo que él queria alcanzar era la exactitud, la precision y la ilusion de lo verdadero. Murillo, menos prendado de la realidad que del ideal, dirigiéndose mas á la imaginacion y á la inteligencia, variaba su método segun el asunto; no tuvo, como la mayor parte de los pintores, diferentes estilos, diversas maneras de ser en su vida de artista; pero tenia tres géneros á la vez, que empleaba alternativamente y segun la ocasion: estos tres géneros fueron llamados por los españoles: *frio*, *cálido* y *vaporoso*: los pilletes y los mendigos pertenecen al género frio; los éxtasis de los santos al género cálido y las anunciaciones y las asunciones al género vaporoso.

Sevilla se vió desde luego inundada de obras de Murillo; ha conservado gran número de ellas y de las mejores: en una de las capillas de la catedral se encuentra el cuadro mas grande que pintó en su vida, el *Éxtasis de san Antonio de Pádua*. Cuando lo ví era yo muy jóven, y el gusto por las artes, ese gusto reflexivo, grave y profundo, no se habia acabado de desarrollar á través de la ligereza propia de la poca edad, y sin embargo me quedé en éxtasis, como el

místico cenobita, á la vista de aquel cuadro. Como en todo tiempo se forjan leyendas, un canónigo que tuvo la bondad de hacerse mi *cicerone*, me contó que despues de la retirada de los franceses en 1813, el duque de Wellington ofreció comprar aquel cuadro cubriéndole de onzas de oro : la suma debia ser enorme á juzgar por las muchas varas cuadradas que media el cuadro ; pero el capitulo era demasiado rico y orgulloso para aceptar semejante proposicion : Inglaterra se quedó, pues, con su oro y Sevilla con la joya de su pintor. Los compatriotas de Murillo, tomando de aquí y de allí, en las iglesias y en los monasterios, han conseguido formar todo un museo con las obras del pintor que quedaban en Andalucía. Este museo ocupa un antiguo convento de la calle del A. B. C. de Sevilla ; allí se encuentran reunidos : la *Multiplicacion de los panes en el desierto*, cuadro que lleva el nombre popular de *Pan y peces* ; *Moisés rompiendo la roca*, grabado recientemente ; *San Félix de Cantalicio*, el cual dicen los españoles que está pintado con leche y sangre ; *La Virgen de la servilleta* ; las *Limosnas de santo Tomás de Villanueva*, el Benjamin de los hijos del pincel de Murillo, etc. ; y por último, una de sus numerosas *Concepciones*, la llamada la *Perla de las Concepciones*. Se da este nombre á una representacion simbólica de la creencia tan grata á los españoles, y que ha llegado á ser el dogma de la *Concepcion inmaculada* ; es simplemente una apoteosis de la Virgen, un arrobamiento de María en el cielo.

Cuarenta y cinco lienzos de Murillo se hallan reunidos en el *Museo del Rey* de Madrid : entre aquella multitud elijamos algunos para designarlos. En el

género frío se cita con preferencia una *Sacra Familia* llamada *del perrito*; pero tiene un gran defecto, el de carecer del estilo adecuado al asunto. No veo allí ni al Niño Dios, ni á la Virgen Madre, ni á su padre putativo; veo únicamente un laborioso carpintero, que echa mano de su cepillo, y la compañera de su vida, que deja de hilar para ver cómo juega su hijito, niño travieso que se entretiene en hacer ladrar á un perrito enseñándole un pajarillo que tiene en la mano. Es una escena familiar bien concebida, perfectamente dispuesta para cautivar la atención, llena de gracia en los ademanes, de candor en la expresión y de energía en la ejecución; no es necesario más que cambiar el nombre del cuadro. Tal vez, sin salir de este género, debería colocarse por encima la *Adoración de los pastores*; en el modo de representar aquellos hombres rústicos, aquellas pieles que los cubren y aquellos perros que los acompañan, ha desplegado el artista un vigor y una verdad sin iguales, y merced tan solo á un esfuerzo supremo se debe el que haya puesto en medio de la escena el brillante reflejo de una luz que viene de arriba, para llegar, por una imperceptible disminución, hasta las tinieblas de la noche, que oscurecen los ángulos del cuadro.

El *Martirio de san Andrés*, pintado en pequeñas dimensiones, es una de las obras maestras del género vaporoso: una tinta plateada, que parece como vertida del cielo por los ángeles que enseñan la palma inmortal al anciano crucificado, cubre todos los objetos, dulcifica los contornos, armoniza los tonos y da á toda la escena un aspecto nebuloso, fantástico, lleno de atractivo y de efecto. Este mismo fenómeno,

si puede llamársele así, se advierte en la mas pequeña de las *Anunciaciones* de Murillo. En medio de esa atmósfera celeste, el hermoso arcánjel Gabriel aparece á la jóven María, que está rezando arrodillada; el mensajero del Altísimo se arrodilla á su vez delante de la que ha de llevar en su seno el fruto de bendicion : un brillante coro de ánjeles de entre el cual parecen destacarse en relieve aquellas dos figuras, llena todo el espacio ; y sobre aquel fondo luminoso, brilla como un astro mas luminoso todavia, el Espíritu operador, que llega bajo la forma de una blanca paloma á efectuar el misterio anunciado. Nunca hubiera imaginado, á no verlo, que con las tintas de una paleta se pudiera imitar de ese modo el brillo de un resplandor milagroso y hacer salir del lienzo semejantes destellos de luz.

El género cálido es el que parece haber preferido Murillo : todos sus *Éxtasis* de santos, y el número es grande, están tratados en ese género. El Museo de Madrid posee cuatro, *San Bernardo*, *San Agustin*, *San Francisco de Asis* y *San Ildefonso* : aunque el asunto sea el mismo en estas cuatro grandes composiciones, Murillo ha sabido variarle con mucha habilidad, ya sea por el carácter de la vision, ya por los detalles que le suministraba la leyenda. A san Ildefonso se le aparece la Vírgen, que le trae de arriba una casulla para su nueva dignidad de arzobispo ; delante de san Agustin se abren los cielos y le enseñan á la vez á Jesus crucificado y á su Madre inmaculada ; — san Francisco de Asís, visitado por la Vírgen y el *Bambino*, les ofrece, en cambio del jubileo de la porciúncula, las rosas milagrosas que produjeron en la primavera las

varas de espinas con que se disciplinó durante el invierno; — por último, san Bernardo, exaltado por las meditaciones y el ayuno, ve aparecer en su humilde celda al Niño Jesus llevado por su madre sobre un trono de nubes, en medio de la celeste comitiva.

Para apreciar á Murillo como se debe, es necesario tener en cuenta las extraordinarias dificultades de semejantes asuntos: el efecto general resulta principalmente del contraste que forma con la claridad del dia, que da luz á los objetos de abajo y de fuera, el resplandor de la aparicion, que ilumina la parte alta y el interior del lugar de la escena; contribuyendo á este efecto el carácter estático del santo y el carácter divino de la vision. Murillo responde bajo todos conceptos á lo que la imaginacion podia esperar y concebir; su claridad de la tierra es completamente natural y verdadera, y su claridad del cielo es como ese resplandor radiante que traté de describir hace poco. En las actitudes de esos bienaventurados y en la expresion de sus facciones se encuentra todo lo que la mas ardiente devocion y la exaltacion mas apasionada pueden sentir y expresar en un acceso de sorpresa, de arrobamiento y de adoracion. Tocante á las visiones, estas aparecen con toda la pompa de una comitiva celeste, en donde se agrupan maravillosamente los diversos espíritus de la gerarquía inmortal, desde el arcángel con las alas desplegadas hasta las cabezas sin cuerpos de los querubines. En estos asuntos de poesía sobrenatural es en donde el pincel de Murillo, como el mago con su varita de virtudes engendra verdaderos prodigios. Si en las escenas copiadas de la vida human está á la

altura de los primeros coloristas, en las escenas imaginadas de la vida eterna no tiene igual. Podría decirse, á propósito de los dos grandes maestros españoles, que Velazquez es el pintor de la tierra y Murillo el pintor del cielo.

Aunque no tenga de este mas que tres cuadros y no cuarenta y cinco, la Academia de San Fernando de Madrid debe estar tan ufana como el Museo del Rey, pues puede vanagloriarse á justo título de poseer verdaderas joyas del arte. No daré este título á una *Resurreccion*, que á pesar de la incomparable belleza de la figura de Jesus, no es mas que una página comun del libro de Murillo; pero sí debemos insistir acerca del sobresaliente mérito del cuadro *Santa Isabel de Hungría*, y de los dos que hacen juego llamados generalmente *los medios puntos*.

Hé aquí el asunto de la primera de estas composiciones: en un vestibulo de rica arquitectura, la piadosa reina se ocupa en ganar el paraíso, no con estériles oraciones, sino con actos de verdadera caridad. Los reyes de Francia curaban las escrófulas, y se conoce que los reyes de Hungría tenían en la medicina otra especialidad: santa Isabel, puesto que hay que dar á las cosas su verdadero nombre, está curando á los tiñosos. Este asunto reunia maravillosamente los dos géneros opuestos de Murillo: la pobreza sórdida, andrajosa y llena de miseria de sus jóvenes mendigos, y la grandeza noble y sublime de sus semi-dioses. De aquí nace el atractivo de un perpetuo contraste y de una alta moralidad. Aquel palacio convertido en hospital; esas damas de la córte, bellas, lozanas y ricamente ataviadas; esos

niños enfermizos y raquíticos, que desgarran con sus uñas sus pechos desnudos y sus cabezas sin cabello; aquel paralítico sosteniéndose en sus muletas; aquel anciano que enseña las llagas de sus piernas; aquella vieja agachada, cuyo perfil descarnado se destaca tan visiblemente sobre una falda de terciopelo negro; allí, todas las gracias brillantes del lujo y de la salud; aquí, el asqueroso séquito de la miseria y de las enfermedades; y luego, en medio de esos extremos de la humanidad, la caridad divina que los aproxima y los reúne. Una jóven y hermosa mujer, que lleva bajo el velo de religiosa la corona de reina, lava con delicadeza en una jofaina de plata la asquerosa cabeza que le presenta un muchacho lleno de lepra. Sus blancas manos parece como que se resisten á ejecutar lo que el corazon ordena; su boca se estremece de horror al mismo tiempo que sus ojos se llenan de lágrimas; pero la caridad puede mas que el asco, y la religion triunfa, la religion que manda amar al prójimo. Entre todas las obras de Murillo, la *Santa Isabel* es, segun la opinion casi unánime de sus admiradores, la mas importante y la mas perfecta. Creo efectivamente que es la mejor de sus composiciones por la elevacion del estilo, la coordinacion del asunto y el sentimiento del conjunto, y añadiré, para que se me comprenda mejor, que me parece la mas *italiana* y la mas á propósito para ser reproducida por el grabado; pero (¿por qué no he de decirlo?) al recordar que esta magnífica obra es de Murillo, no encuentro que el trabajo de la mano sea enteramente igual al del pensamiento. Si Murillo no compuso nunca mejor, pintó mejor al-

MURILLO



A. FAGUEN

MURILLO

L. CHAPON.

Santa Isabel, reina de Hungría



gunas veces, y puedo felizmente demostrar la exactitud de mis palabras.

En la misma Academia, al lado de la *Santa Isabel*, hay otros dos cuadros en los cuales, como colorista, Murillo se elevó al mas alto grado de su talento. Segun Cean Bermudez, le fueron encargados por un canónigo llamado D. Justo Neve, para la iglesia de Santa María la Blanca, de Sevilla, donde debieron ser colocados en alguna bóveda, como lo indica su forma arqueada. Cuando fueron trasladados á Paris, juntamente con la *Santa Isabel*, para darles la forma habitual, añadieron unos ángulos dorados, en donde trazaron inscripciones y planos de edificios. El asunto de esos célebres medios puntos es la *Fundacion de la iglesia de Santa Maria Mayor* en Roma, ó mas bien el acontecimiento milagroso al cual atribuye la leyenda aquella fundacion. En el primer cuadro se ve el sueño del patricio Juan y de su mujer, á quienes Murillo viste con trajes de su época á pesar del año de la inscripcion (852). Sorprendidos por el sueño enviado de arriba, como si el Morfeo de la mitología hubiese sacudido sus adormideras sobre sus cabezas, se han quedado dormidos, sentados y vestidos, en su habitacion. Un perrito duerme tambien sobre la falda de la esposa del patricio. Unas nubes blancas se presentan entre las tinieblas, y la vision resplandece de pronto ante los ojos cerrados de los esposos, á quienes se les aparece el mismo sueño; es la Virgen, de pié, llevando al Niño Dios en sus brazos, la cual señala con el dedo, por una ventana, el sitio en que debe erigirse la iglesia que le será consagrada. El otro cuadro encierra un doble asunto: á la izquierda

y de tamaño natural, el mismo patricio y su mujer refieren su propio sueño al papa Liberio, sentado sobre la antigua *sella gestatoria*; á la derecha, en lontananza, una larga procesion va á reconocer y á señalar el sitio designado por María para la ereccion de su nuevo templo. Estos dos cuadros maravillosos, ó por lo menos todo el primero, y en el segundo, la procesion lejana, es decir, lo que está pintado en el género cálido y vaporoso, pertenece al mejor estilo de Murillo, y prueba hasta qué punto se elevó su talento como colorista. Se los denomina indiferentemente, ya sea los *medios puntos* de Murillo, ya el *Milagro del patricio romano*. Lo propio que con la obra de Tintoreto, en Venecia, propongo que uniendo en una sola esas dos distintas denominaciones, se los llame en adelante el *Milagro de Murillo*.

Mas fecundo que Velazquez, y célebre mucho antes que él fuera de España, Murillo, lo mismo que los grandes maestros de Italia, dió á conocer sus obras en casi todos los paises, hasta en las regiones del Norte. El *Ermitaje* de San Petersburgo ostenta en su catálogo diez y nueve obras de Murillo; aunque no todas sean de primer orden, se debe al menos hacer mencion de una *Concepcion*, bella entre otras tantas, una *Natividad*, que recuerda por su composicion luminosa la *Noche* del Corregio, y un *Martirio de san Pedro de Verona*, que puede competir, tanto por la belleza como por el asunto, con la grande obra del Ticiano en Venecia y la del Dominiquino en Bolonia. Berlin posee un *Éxtasis de san Antonio de Pádua*, que sin igualar á la brillante obra que dejó Murillo como último presente á la catedral de su pátria, recuerda

por lo menos las grandes dotes del pintor de Sevilla : es su mismo estilo, suave, tierno, apasionado, dulce á la vista y dulce al alma. Mas rico aun, Munich reúne excelentes obras en géneros opuestos; primeramente el *San Francisco curando un paralitico* á la puerta de una iglesia : rara vez Murillo, el mas poético, el mas *idealista* de los maestros de su pais, se elevó á tanta altura de expresion; rara vez su mágica paleta improvisó prodigios semejantes. La accion pasa entre los límites inciertos de la sombra de adentro y la claridad de afuera, contraste excelente, pero temerario y tal vez imposible para cualquier otro pintor. Otros cuatro cuadros pertenecen á la *vida picaresca*, poética tambien en España, como lo prueban bastante el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzman de Alfarache*, el *Márkos de Obregon* y todas las novelas de la misma índole que han ido á resumirse en el *Gil Blas*. Esos cuadros *picarescos* presentan una mezcla de sus estilos frio y cálido, que nos podria hacer exclamar, valiéndonos de una expresion un tanto metafísica, que son del género frio tratado cálidamente; pero cualquiera que sea su clasificacion, pertenecerán siempre á la de las obras maestras de verdad sencilla, chispeante y burlesca. Ante esas admirables escenas de comedias de costumbres, se divierte uno hasta reir y se admira hasta llorar.

Un gran cuadro, vinculado tiempos atrás al mayorazgo de los marqueses de Pedroso, en Cádiz, fué trasladado no hace mucho á la *National Gallery* de Lóndres. Los ingleses le llaman una *Sacra Familia*; creo que su verdadero nombre seria mas bien la *Trinidad*. Hé aquí brevemente la descripcion : entre su

madre y san José, que le adoran arrodillados, el Cristo niño, subido en la cúspide de una columna truncada, como para alejarse de la tierra, y dirigiendo al cielo sus ardientes miradas, parece unirse por el pensamiento á las otras dos personas de la Santísima Trinidad, al Espíritu Santo que aparece como suspenso sobre su cabeza, y al Padre Eterno, á quien se distingue mas alto, en un coro de ángeles y de serafines. Habia yo visto ese cuadro antes de que perteneciese al Museo de Inglaterra, y en medio del entusiasmo que me causó, escribí que era una obra divina, la mas hermosa de cuantas del maestro habian salido de España. Sin retractarme del primer elogio, confieso que el segundo podria ser debatido. Por ejemplo, en la galería de los duques de Sutherland, los puestos de honor están justamente ocupados por otros dos grandes lienzos de Murillo, llevados desde Sevilla á Lóndres, despues de haber figurado en la coleccion del mariscal Soutl : *Abraham acogiendo los tres ángeles* y *la Vuelta del hijo pródigo* : están adornados con magníficos marcos, en los cuales se leen incrustados los versículos de la Sagrada Escritura, que explican el asunto, hallándose colocados encima los bustos dorados del pintor cuya vida fué tan sencilla y poco fastuosa. El *Hijo pródigo* es muy superior al *Abraham* : aquel grupo del hijo sórdido y arrepen-tido, que se arrodilla á los piés del padre, noble y afectuoso; aquellos fieles servidores que se apresuran á traerle alimentos y vestidos; hasta el perrillo de la casa que viene á reconocer y á acariciar al fugitivo, todo ello es sublime, ya por la gracia de la composicion, ya por la energía de la expresion, ya

finalmente por su incomparable colorido. Tal vez ese cuadro del *Hijo pródigo* es el que merece, fuera de España, el honor de ser calificado como la primera de las obras maestras de su autor.

Aunque no tiene ninguna obra de esta importancia, el Museo del Louvre estaria bastante bien dotado si no hubiesen á la vez disminuido sus riquezas adquiridas al pretender aumentarlas. Poseíamos desde hace tiempo el cuadro que representa un muchacho cubierto de miseria, y una *Sacra Familia*, que seria preciso, como á la de Lóndres, llamarla mas bien la *Trinidad*. Quisieron añadir á estos algunos otros cuadros de Murillo, pero si la intencion fué buena, elogiemos tan solo la intencion. No hablemos de esos cuadrazos llenos de innobles *retoques*, que representan el *Nacimiento de Maria* y la *Cocina de los ángeles*; no son menos indignos del maestro que de nuestra gran coleccion nacional. Pero ¿qué necesidad habia de una *Concepcion*, comprada con gran estrépito y á un precio exorbitante á los herederos del mariscal Soult? Lo vulgar del asunto era suficiente para poner coto por de pronto á un entusiasmo irreflexivo, increíble en cualquier otro pais que no fuese Francia. Teníamos ya otra *Concepcion*, y aunque la última sea superior en algunas cosas, está desgraciadamente muy lejos de poderse llamar, como la de Sevilla, la *Perla de las Concepciones*.

Pero en el estilo frio poseemos una de las mejores obras de Murillo, cual es el *Jóven mendigo*, quien, acurrucado en un rincon de su boardilla, entre un cántaro y una cesta con frutas, se entretiene, como se lee en un antiguo catálogo, « en destruir lo que le

molesta. » En el estilo cálido y en el género noble y santo, tenemos el gran cuadro que debería, á mi modo de ver, llamarse mas propiamente la *Trinidad* que no la *Sacra Familia*: este último nombre, tal cual lo ha consagrado el uso desde Rafael, no indica ni el espectáculo de los cielos abiertos, ni la intervencion del Padre y del Espíritu en las acciones del Hijo hecho Hombre. Semejante por el asunto, por la disposicion general y hasta por los detalles y accesorios al gran cuadro de la *National Gallery*, el nuestro le iguala además por la amplitud de la composicion, que reúne las escenas de la vida mortal y de la vida eterna, por la majestad del símbolo que anuncia la mision redentora del Salvador, y últimamente por la extremada belleza de la ejecucion en todas sus partes; pero ¿á dónde ha ido á parar esa maravillosa *Trinidad*? Ha desaparecido del Louvre, en donde se la busca inútilmente y con razon se la echa tan de menos. Se ha adornado con ella un dormitorio del palacio de Saint Cloud<sup>1</sup>.

Murillo dejó algunos discípulos, tales como Miguel de Tobar, Nuñez de Villavicencio y Meneses Osorio, que siguieron de lejos sus huellas en el sendero de una servil imitacion. En los últimos años de su vida, al recordar la oscuridad de su juventud y las primeras ocupaciones de su pincel, quiso allanar á sus sucesores los primeros pasos de la carrera, que él habia encontrado tan duros y tan lentos. Estableció en Sevilla una Academia gratuita de dibujo y de pintura, de la que fué el primer director y profesor;

1. La caída del imperio ha restituido ese cuadro al museo del Louvre.

pero aquella Academia se cerró veinte años despues, por falta de maestros y de discípulos. Murillo no tuvo continuadores despues de su muerte, así como tampoco tuvo rivales durante su vida.

#### ESCUELA DE CASTILLA

Seria imposible darla el nombre de escuela de Madrid, pues habria que añadir que los pintores que la crearon precedieron á la fundacion de la ciudad, y que en su tiempo Madrid no existia aun, al menos como capital de la monarquía española ; pero despues de su ereccion en metrópoli, por un capricho de Felipe II, que instaló la córte en aquella poblacion, — errante y nómada hasta entonces, — Madrid, se apresuró á reunir los elementos dispersos de la escuela castellana. En Valladolid fué Alonso Berruguete ; en Badajoz, Luis de Morales ; en Logroño, Juan Fernandez Navarrete, *el Mudo*; y en Toledo, Domenico Theotocopuli, *el Greco*. Cada uno de estos primitivos maestros merece una rápida mencion.

Si Alonso Berruguete (1480-1561), que cultivó á la vez la pintura, la escultura y la arquitectura, hubiera poseido en la primera de estas tres artes las eminentes cualidades que desplegó principalmente en la segunda, y si hubiese sido tan buen pintor como fué en general gran artista, á él es á quien perteneceria la honra insigne de haber sido el primero en difundir en su pátria las altas nociones del arte moderno. Estudió bajo la direccion de Miguel Angel, primeramente en Florencia, donde copió el

famoso carton de la *Guerra de los Pisanos*; despues en Roma, donde ayudó á su maestro en las grandes obras del Vaticano, encargadas por Julio II. A su regreso á España, ya no se ocupó en pintura como no fuese para la ejecucion de los retablos de las iglesias, que exigian la reunion de las tres artes. Esta pintura es fria y seca, pero acabada y expresiva. Su arquitectura tiene los defectos y las cualidades de que adolecia la de España en aquella época : mezquindad y confusion en el conjunto, gracia y delicadeza en los detalles. Tan solo en la escultura se mostró digno discípulo de su ilustre maestro, cuyas lecciones transmitió á Gaspar Becerra, el cual, aunque pintor de Felipe II, y autor de un gran número de obras de pintura, no fué grande mas que en la estatuaria. Su obra *Nuestra Señora de la Soledad* es tal vez la joya de la escultura española.

Hay un pintor entre todos los pintores, á quien la universal admiracion ha saludado con el nombre de *divino* : este es Rafael. En España, tambien un pintor, Luis de Morales (1509-1586), recibió este envidiable nombre. ¿Es la exclamacion del asombro contemporáneo la que proclamó así su mérito y su superioridad? No, era simplemente la indicacion demasiado fastuosa de la eleccion de sus asuntos, siempre impregnados de un santo dolor y de una ardiente devocion. Aquel nombre le perjudicó en cierto modo, pues se atribuyen á Morales todas las obras de su época que tienen alguna analogía con su estilo. Si se encuentra algun *Ecce Homo*, seco, descarnado y lívido, ó alguna *Mater dolorosa* con las mejillas hundidas, los lábios pálidos y los párpados

rojos, aunque sea una horrible caricatura, se exclama al instante : « ¡Hé aquí un *divino* Morales ! » Los que han examinado con atencion sus hermosas obras no prodigan con tanta facilidad su nombre. Sus cuadros, pintados sobre cobre ó madera, son generalmente de pequeñas dimensiones y muy sencillos ; los mas complicados constan de una Virgen sosteniendo á Cristo muerto : se citan sin embargo algunas obras de Morales cuyas figuras son de cuerpo entero, tales como los seis grandes cuadros de la Pasion, que decoran la iglesia de un pueblo de Extremadura, Higuera de Fregenal. Madrid no ha podido reunir mas que cinco obras de ese pintor, lo que prueba que son raras cuando se quiere que sean auténticas. La *Circuncision* es la mas importante y me parece la mejor de las cinco ; si Morales tiene los defectos propios de su época ; si es minucioso y lamido hasta en la ejecucion de la barba y de los cabellos ; si hay demasiada dureza en los contornos y poco relieve en el modelado, hay que reconocer al menos que dibujaba con cuidado y correccion, que comprendia la anatomía del desnudo y que era maestro en la degradacion de las medias tintas ; hay que convenir que en lo que mas sobresalia era en la expresion del dolor religioso, y que ninguno llegó á pintar así las angustias de un Cristo coronado de espinas ó las de la Virgen traspasada por las siete espadas.

El *Mudo* (Juan Fernandez Navarrete, 1526-1579) es uno de los ejemplos mas evidentes de la fuerza y superioridad de los instintos naturales sobre el resultado que dá la educacion. Si el preceptista romano dijo con razon que se *nace poeta*, el Mudo pro-

baria que tambien se nace pintor. Privado de los medios de poderse comunicar con los demás hombres y contrariado por una porcion de circunstancias, pudo, á pesar de todo, cumplir su mision, tan solo con dejarse llevar donde le llamaba su natural inclinacion. Tenia tres años cuando una enfermedad aguda le privó del sentido del oido, y como los sordo-mudos de nacimiento no pueden aprender, no pudo hablar. En aquella época, el religioso español fray Pedro de Ponce, que precedió mucho tiempo al abate De l'Epée <sup>1</sup>, no habia ensayado aun la educacion de los sordo-mudos. No se le enseñó nada á Navarrete mientras fué niño; pero muy luego reveló su vocacion, viéndosele ocupado sin cesar en copiar todos los objetos que tenia á la vista, con un carbon por pincel y las paredes por lienzo. Aquellos informes ensayos demostraban su talento natural, por lo que su padre le llevó al convento de la *Estrella*, poco distante de Logroño, en donde uno de los religiosos se ocupaba de la pintura. Aquel religioso tomó cariño al mudito; le enseñó los primeros rudimentos del arte, y al ver luego los grandes progresos de su discípulo á quien ya no podia enseñar mas, aconsejó á sus padres que le enviasen á Italia.

El *Mudo*, cuya familia estaba en buena posicion, marchó en efecto al pais de las artes. Visitó Nápoles, Florencia y Venecia, estudió con el Ticiano y llegó á ser su discípulo mas asíduo: su estancia en Roma fué muy larga, lo menos duró veinte años; cuando

1. Hacia 1570 fué cuando fray Pedro de Ponce, fraile benedictino del convento de Oña, halló el medio de instruir á los dos hermanos y hermana del condestable de Castilla, nacidos los tres sordo-mudos.

ya tuvo mucha reputacion, aumentada sin duda á causa de su padecimiento, regresó á España cuando Felipe II hacia empezar las decoraciones del Escorial, y á uno de los primeros que envió á llamar fué al ya célebre discípulo del Ticiano. En el Escorial ejecutó el Mudo su obra principal, una série de ocho grandes cuadros, de los cuales perecieron algunos en un incendio. Entre los que se salvaron se cita una *Natividad*, en donde el Mudo tuvo empeño en vencer una dificultad inmensa : iluminó su cuadro con tres luces distintas, la que irradia del divino Niño, la que baja de la *gloria* que envuelve la composicion entera, y la de una antorcha que tiene en la mano san José : la parte mejor del cuadro es el grupo de los pastores. Cuéntase que el poeta florentino Peregrino Tibaldi no se cansaba de admirar aquel grupo, y en su entusiasmo exclamaba : ¡ *Oh! gli belli pastori!* esta exclamacion dió origen al título de este cuadro, que es conocido por el de los *Bellos Pastores*. Las obras del Mudo han sido casi desconocidas hasta ahora, pues las que existen estaban sepultadas en aquella real soledad del Escorial, que era casi inaccesible en otro tiempo. Limitémonos, pues, á hacer constar que fué llamado por unanimidad el *Ticiano español*, no solo por ser uno de los discípulos predilectos del gran maestro, sino porque el mérito de sus obras justifica dicha comparacion con el inmortal anciano de Cadora.

Otro discípulo ó condiscípulo de Ticiano fué tambien el fundador de la escuela de Toledo : se llamaba Domenico Theotocopuli ; nacido en Grecia, sin que sepamos el lugar ni la fecha de su nacimiento, estu-

dió en Venecia, en donde se le dió el apodo del *Greco* (pues los españoles le hubieran llamado el Griego), y por circunstancias particulares fué á establecerse en Toledo hácia el año 1577. Allí se dió á conocer por su gran cuadro del *Reparto de los vestidos de Jesus*, de estilo enteramente veneciano que cambió poco despues, y adoptó aquel dibujo fantástico, aquel colorido ceniciento, pálido, blancuzco, que convierte á sus personajes en otras tantas sombras y fantasmas; por último, hizo alarde de una originalidad estrafalaria y vacilante, que alcanzó hasta á la forma de sus cuadros, de una longitud exagerada y fuera de toda buena proporcion. Si es útil estudiar lo mismo al genio que se extravía que al que llega al término por buen camino, en ese caso debemos mencionar al *Greco*: además, si no dejó buenas obras, dejó discípulos mejores que el maestro: Luis Tristan, por ejemplo, al que estudió Velazquez con preferencia y éxito, despues de sus dos maestros de Sevilla, y el religioso fray Bautista Mayno, profesor de dibujo de Felipe IV, quien hizo del rey un gran aficionado á las artes.

Desde que Felipe II fijó la córte en Madrid, encontramos al pintor Sanchez Coello establecido en aquella poblacion (?-1590), quien no solo fué su *pintor de cámara*, sino tambien privado del rey, el cual segun refiere Pacheco, «le dió por habitacion casas espaciosas cerca del palacio, y como tenia la llave... le sucedió muchas veces llegar de improviso á casa de su pintor, presentándose de repente cuando estaba sentado á la mesa con su familia... otras veces le sorprendia pintando, y aproximándose por detrás,

le ponía las manos sobre los hombros... Sanchez Coello hizo varias veces el retrato de Felipe, armado, á pié, á caballo, en traje de viaje, con capa y gorra. Pintó igualmente á diez y siete personas reales, reinas, príncipes é infantes, los que le honraban hasta tal punto, que entraban familiarmente en su casa para jugar con su mujer y sus hijos... Su casa fué siempre frecuentada por las personas de mas categoría de su tiempo, el cardenal Grandville, el arzobispo de Toledo, el de Sevilla, hasta el mismo D. Juan de Austria, el príncipe D. Carlos, y tal número de grandes y embajadores, que muchas veces los dos grandes patios de su casa estaban atestados de caballos, literas, carrozas y sillas de mano... » Sanchez Coello pintó además algunos cuadros de historia sagrada para varios retablos del Escorial y por último el retrato del célebre fundador de la órden de los jesuitas, Ignacio de Loyola. Este retrato, muy parecido segun dicen, fué pintado despues de la muerte de Ignacio, sirviendo de modelo una mascarilla de cera vaciada en su rostro, y las indicaciones de sus discípulos.

Pantoja de la Cruz fué en la córte de Felipe III lo que habia sido Coello en la de Felipe II. Dejó igualmente una galería muy curiosa de retratos y aun de cuadros de historia. Por esto en el *Nacimiento de la Virgen* y en el *Nacimiento de Jesus* que conserva el Museo del Rey, se ven reunidos los retratos de Felipe III y de su esposa doña Margarita de Austria, de sus parientes mas próximos, de varios personajes y damas de la córte. En aquel mismo tiempo fué cuando tres familias oriundas de Toscana se estable-

cieron en Madrid : estas fueron los Ricci, los Cajesi y los Carducci, de cuyos apellidos hicieron los españoles los Caxés, Rizi y Carducho. No podemos dispensarnos de hacer mención de cada uno de estos últimos pintores, aunque sea algo breve.

Vicenzo Carducci, en España Vicente Carducho, fué llevado allí siendo niño por su hermano mayor, cuyo discípulo fué, y murió en Alcalá de Henares estando pintando un *San Jerónimo* que tiene esta inscripción : *Vincensius Carducho hic vitam non opus finiit*, 1638 <sup>1</sup>. Dejó unos *Diálogos* sobre la pintura, muy estimados por jueces competentes, y varias obras de pintura no menos numerosas que dignas de elogio, las cuales prueban su laboriosidad y su fecunda imaginación. En el Museo Nacional, abierto en Madrid en 1842, para completar el Museo del Rey con los despojos de los conventos suprimidos, se encuentra la obra mas grande entre todas las de Carducho, que es además el encargo mas importante que puede mencionar la historia del arte. La Cartuja del Paular le confió toda la decoración de su gran cláustro : debía representar en él la *Vida de san Bruno*, fundador de la órden, y los *Martirios* ó los *Milagros de los Cartujos*. Por un contrato que tuvo lugar el 26 de agosto de 1626 entre el prior de la Cartuja y el pintor, convinieron en que este último entregaria en cuatro años cincuenta y cinco cuadros, catorce por año, todos ellos hechos por su mano, cuyo precio fijaron unos peritos. Este contrato singular fué lle-

<sup>1</sup> Vicente Carducho concluyó allí, no solo su obra, sino tambien su vida, en 1638.

vado á cabo con puntualidad : cuatro años despues, la Cartuja del Paular poseia los cincuenta y cinco lienzos encargados á Carducho, á saber : de un lado veinte y siete cuadros que representan diversos episodios de la vida de san Bruno, desde su conversion hasta su entierro ; del lado opuesto, otros veinte y siete con los martirios y milagros de los religiosos que pertenecian á aquella órden ; las armas del rey y las del instituto de los cartujos forman en el centro una especie de trofeo. Cean Bermudez, que dice haber pasado quince dias en el Paular para examinar á su gusto las obras de Carducho, asegura que en aquella série de lienzos uniformes, en donde la monotonía pareceria inevitable, lo que mas le admira es la fecundidad de invencion y el ingenioso arreglo en las posturas y en los grupos. Aceptamos este elogio que no es nada exagerado, pero declaramos á pesar de eso, que aquella *Vida de san Bruno*, mas importante que la de Eustaquio Lesueur por sus dimensiones y número de cuadros, no le iguala en la verdadera grandiosidad, que consiste en el estilo y en la ejecucion.

*Llega por fin Velazquez...* en el momento en que Felipe IV subia al trono. El gran pintor, — el mas famoso que ha producido España, — á quien llaman Diego Velazquez de Silva, y al que deberian llamar, siguiendo el uso de su pais, D. Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, pues su padre se llamaba Juan Rodriguez de Silva y su madre Jerónima Velazquez ; el apellido de la madre fué pues el que le quedó : nació en Sevilla y fué bautizado el 6 de junio de 1599. Sabemos ya que al concluir los estudios clásicos tuvo

dos maestros, tan diferentes de estilo como opuestos de carácter, Herrera el Viejo y Francisco Pacheco; sábese también que tomó en seguida un tercer maestro y que estudió sin tregua la naturaleza. La índole y el progreso de sus estudios son tan provechosos como dignos de ser imitados. Se puso á copiar con minucioso esmero todos los objetos que la naturaleza podia ofrecer al arte para la imitación, desde los seres inanimados, pasando luego por las plantas, los peces, los pájaros y los animales hasta el hombre. Así fué como llegó á poseer despues aquella verdad que es lo que mas le distingue y que fué el sello característico de su estilo; una vez que llegó gradualmente á representar al hombre, Velazquez estudió igualmente todos los detalles de las diversas partes del cuerpo humano, así como las diferentes pasiones que le agitan. « Habia tomado como aprendiz, cuenta Pacheco en su libro del *Arte de la Pintura*, á un muchacho lugareño que le servia de modelo en diversas actitudes, unas veces llorando, otras riendo... y por aquel modelo dibujó un sin número de cabezas al lápiz negro, sobre papel azul, así como á otras muchas personas, y esto le hizo adquirir una gran seguridad en los retratos. »

Velazquez pudo ver en la misma ciudad de Sevilla algunas pinturas llevadas de Italia y de Flandes; también vió allí obras de Luis Tristan de Toledo, pudiendo admirar su gusto tan conforme con el suyo; entonces fué cuando concibió el deseo de ir á Madrid á estudiar á los maestros de su arte. Acababa entonces Pacheco de concederle la mano de su hija doña Juana, « prendado, segun dice el mismo Pa-

checo, de su virtud, buenas costumbres, excelentes cualidades y la esperanza que le hacia concebir su ingenio natural. » Velazquez salió para Madrid en la primavera de 1622, á la edad de veinte y tres años, estudió con provecho en las ricas colecciones del palacio de Madrid y del Escorial y volvió al año siguiente, llamado esta vez por el conde — duque de Olivares. En este segundo viaje, Pacheco acompañó á su yerno, con el presentimiento de que le esperaban en la córte la gloria y la fortuna. En efecto, sus primeros ensayos le pusieron ya en evidencia; Felipe IV le encargó su retrato, del cual quedó tan prendado, que hizo reunir al instante todos los retratos que habian hecho hasta allí de su real persona, para que desapareciesen, y nombró á Velazquez su *pintor de cámara*; algun tiempo despues añadió á aquel título los de *ugier de cámara* y de *apostatador mayor*. Sus sueldos se fijaron en un principio en veinte ducados al mes, y fueron ascendiendo sucesivamente hasta mil ducados al año, sin incluir en ellos el precio de sus obras. Además fué Velazquez admitido, así como Calderon, en la intimidad del rey, y hasta el fin de su vida se contó en el número de los cortesanos mas favorecidos, á quienes llamaban los *privados del rey*: Felipe IV se consolaba de sus desgracias políticas cultivando las letras y las artes en medio de aquella escogida sociedad; aquel rey que se dejaba llamar el *Grande* cuando subió al trono, y al que despues dieron como emblema un foso con la siguiente divisa: « Cuanto mas le quitan mas grande es, » habia perdido el Rosellon, Flandes, Portugal y Cataluña.

La privanza real no cambió en Velazquez ni su carácter benévolo ni sus austeras costumbres y amor al trabajo. Cuando en 1688 fué Rubens á Madrid y visitó al jóven retratista, conoció desde luego todo el valor de aquel talento aun ignorado de sí mismo, y le animó para que emprendiese grandes composiciones, pero aconsejándole ir antes á Italia para familiarizarse con los grandes maestros. El consejo de aquel ilustre extranjero decidió á Velazquez, y al año siguiente marchó á Venecia en donde estudió á Ticiano, Tintoreto y Veronés; despues se trasladó á Roma, copió una gran parte del *Juicio final de Miguel Angel*, la *Escuela de Atenas* de Rafael y aun otras obras de aquellos rivales de gloria. Ocupado mas de un año en ejecutar varias obras en el retiro, y despues de visitar á Nápoles y á su compatriota Ribera, volvió á Madrid en 1631, habiendo perfeccionado su arte, del que son magníficas pruebas los cuadros llamados la *Túnica de José* y la *Fragua de Vulcano*. El artista y sus obras fueron recibidos con entusiasmo en la córte, y desde entonces ocupó Velazquez el primer puesto entre los pintores de su país, sin que nadie osara disputársele. Durante diez y siete años apenas salió de su estudio, á donde iba á visitarle casi diariamente Felipe IV: una comision que le dió este príncipe para adquirir varios objetos de arte, le obligó á ir otra vez á Italia, en el año de 1648. Visitó á Florencia, Bolonia y Parma, en donde le retuvieron algun tiempo las obras de Corregio. De vuelta en Madrid, continuó Velazquez el curso de sus apacibles tareas hasta el año de 1660; pero en el mes de marzo de aquel año, en virtud de su empleo

de *apostatador mayor*, tuvo que ir á Irun, cuando Felipe IV acompañó á su hija María Teresa, que debia contraer matrimonio con Luis XIV, quien esperaba en la frontera á su futura esposa. Velazquez fué el que preparó en la isla de los Faisanes el pabellon en donde se encontraron los dos reyes. El cansancio de aquel viaje alteró su salud ya delicada: de regreso en Madrid, murió el 7 de agosto de 1660, á la edad de sesenta y un años. Solo siete dias le sobrevivió su viuda.

Despues de estos breves apuntes sobre la vida de Velazquez, pasemos á sus obras.

Sesenta y cuatro cuadros de su mano se hallan reunidos hoy en el Museo del Rey y todos ellos son de los mas importantes; salvo algunas muestras enviadas fuera de España, como dones de los reyes, ó las expoliaciones de la guerra, se puede asegurar que casi todas las obras de Velazquez están en el Museo de Madrid. Compréndese fácilmente que se encuentren allí todas sus obras, recordando la privanza con que honró Felipe IV á Velazquez, ó mejor dicho, con la que él mismo se honró. El rey, su amigo, que acababa de subir al trono cuando Velazquez llegó á la córte y que le sobrevivió pocos años, adquirió sucesivamente todos los cuadros que salieron de un estudio que formaba parte del palacio, y pintados además por un artista empleado en el mismo; así, todas las obras quedaron de este modo en poder de la casa real y llegaron á formar parte de los bienes de la corona. Esto explica el por qué han salido tan pocas obras de Velazquez fuera de España, y esto mismo ha sido causa de que durante

tanto tiempo fuese desconocido fuera de su país. Hasta la apertura del *Museo del Rey*, en 1828, el nombre de Velazquez no habia atravesado los Pirineos, y cuando en 1834 probé á dar á conocer en Francia los cuadros de aquel rico museo, tuve la gran dicha de haber sido el primero, entre todos los extranjeros de las demás naciones, en haber hecho justicia y tributar al gran pintor español el homenaje que merece.

Velazquez ensayó todos los géneros y salió bien en todos ellos : pintó con igual éxito la historia (al menos la profana), los retratos, ya á pié, ya á caballo, de mujeres, niños y ancianos, el paisaje, histórico ó copiado, los animales, los interiores, las flores y las frutas. No nos ocuparemos ni de sus pequeños cuadros de comedor (bodegones), ni de sus pequeñas escenas domésticas de estilo flamenco ; por mucho mérito que tengan estas obras, no pueden ser consideradas mas que como estudios de un discípulo que tiene bastante conciencia para no descuidar ningun objeto de los que toma el arte de la naturaleza, ó como las variadas producciones de un genio universal que conoce su fuerza y quiere probarla. Los paisajes mas célebres de Velazquez, al menos en Madrid, son una *Vista de Aranjuez* y otra del *Pardo* ; pero la naturaleza muerta, la que no presenta á la vista mas que tierra, agua, yerba y cielo, no le satisfacian ; le da tal animacion que la convierte en un teatro para las escenas que surjen de su imaginacion ó de sus recuerdos. Si tiene que pintar el bosque del Pardo, coloca en él una cacería de jabalies, en donde estos corren perseguidos por hombres, caballos y perros.

Si pinta los jardines enarenados de Aranjuez, escoge la *Calle de la Reina*, que ha conservado desde aquel tiempo hasta nuestros días el privilegio de estar de moda, y con esto llega á ser este cuadro una especie de *memorias* que, en los mil episodios de un paseo de la corte, nos inicia en las costumbres de aquella sociedad.

Entre sus paisajes históricos, citaré la *Visita de san Antonio á san Pablo, primer ermitaño*, en un desierto de la Tebaida. Tres escenas se representan á la vez : á la derecha, el forastero llama á la puerta de la celda que el solitario ha socabado en la roca ; en el centro, los dos ancianos, en íntima y santa conferencia, reciben la doble racion de pan que les lleva el cuervo, fiel é inteligente proveedor ; á la izquierda se halla san Antonio orando al lado del cadáver de san Pablo, mientras que dos leones cavan respetuosamente con sus garras la sepultura del difunto. Salvo la pluralidad de asuntos en un mismo cuadro, que ya no está en uso, debe este contarse como una maravilla en su género. Nada mas admirable que el *horror hermoso* de aquel desierto, como no sea la expresion de aquellas dos venerables figuras y la pantomima de aquellos milagrosos servidores. En cuanto á lo demás, aquel paisaje, como todos los de Velazquez, está pintado en un estilo enteramente opuesto al de otros grandes imitadores de la naturaleza, por ejemplo, á Claudio y Ruysdael, cuyas obras deben ser examinadas de cerca, casi con lente. Mas parecido á Rubens y á Rembrandt en obras análogas, Velazquez pinta de una manera franca, á grandes pinceladas ; apenas si está cubierto el lienzo, pues ni los contor-

nos de los objetos están marcados; tierra, árboles y cielo, todo está en masa y sin detalle alguno; si nos aproximamos con demasiada curiosidad, no se ve mas que la incertidumbre, la confusion, el caos, como sucede con la decoracion de un teatro que se toca con la mano; pero á cuatro pasos de distancia, ya las tinieblas se disipan, los elementos se separan, los seres se animan, el mundo aparece de nuevo y se encuentra allí la naturaleza bella, sublime y sencilla.

Aunque Velazquez solo hubiese pintado retratos, deberia compartir la gloria de Ticiano, Van Dyck y Rembrandt, y quizá ningun otro tendria títulos para compartir la suya, pues en aquel género aventajó á todos sus compatriotas, y apenas puede ser comparado á sus grandes rivales de las otras escuelas. Nada hay tan superior á su afortunada y pasmosa verdad en la imitacion de la naturaleza humana, como no sea la audacia y la soltura con que emprendió y logró vencer los obstáculos mas difíciles del arte. Mirad ¡aquel retrato ecuestre de su augusto amigo Felipe IV : este se halla en medio de un campo raso de ilimitado horizonte, iluminado por todas partes por el brillante sol de España, sin una sombra, sin el menor claro-oscuro, sin contraste de ningun género; y á pesar de esa arriesgada negligencia de todos los recursos del arte, ¿no ha llegado á los últimos límites de la ilusion? ¿no trasladó al lienzo todos los caracteres de la vida? ¡Qué admirable naturalidad en la postura y proporciones de los miembros, en el aire general de todo el cuerpo! Aquellos cabellos parecen agitados por el viento! ¡hasta parece que se ve circular la sangre por aquella tez son-

rosada! ¡diríase que aquellos ojos conservan el don de la mirada, y que su boca va á abrirse y á hablar! Cuando se fija por algunos instantes la vista en aquel lienzo, la ilusion embarga el ánimo. ¡Oh! ¡delante de un cuadro de este género es donde puede evocar la imaginacion sin gran esfuerzo á los seres de los tiempos pasados y renovar el milagro de Pigmalion!

Lo que decimos del retrato de Felipe IV puede repetirse en todos los que dejó el pincel de Velazquez: la misma admiracion deben producir los demás retratos de aquel príncipe, ya los de cuerpo entero, ya los de busto, y los de las reinas Isabel de Francia y Mariana de Austria, de la jóven infanta Margarita y del infantito D. Baltasar, ya manejando con aire orgulloso y travieso un arcabuz proporcionado á su edad, ya corriendo á galope montado en un brioso potro andaluz. El conde duque de Olivares, otro protector del artista, está retratado á caballo y armado con coraza; pero además del mismo grado de parecido y de vida, hay en este retrato del poderoso ministro una energía, una imperiosa dignidad que con razon rehusó el pintor al indolente Felipe IV. Casi todos los retratos de Velazquez que se conservan en el Museo de Madrid son históricos; entre ellos citaremos el del marqués de Pescara, el del alcalde Ronquillo, y el del corsario Barbaroja<sup>1</sup>. Por último, emprendió hasta la caricatura, pintando ya un enano enteco, ya una enana enormemente

1. Los llaman retratos, pero son simples figuras de estudio. Pescara y Ronquillo ya habian fallecido en tiempo de Velazquez, y seguramente Barbaroja no le sirvió jamás de modelo.

gruesa, especie de animales domésticos, que hacian las delicias de los *bambinos* reales.

Antes de dejar este asunto, permítaseme hacer una observacion de bastante interés tal vez para que se me perdone la inoportunidad. Cuando se observa la série de los retratos de aquellos reyes de la casa de Austria española, desde Cárlos Quinto, obra de Ticiano, hasta Cárlos II, de Carreño, sorprende la singular degeneracion de sus formas físicas, tan en armonía con la de sus facultades intelectuales; en aquella dinastía de cinco reyes se ven las mismas facciones, pero en las que la expresion del genio va descendiendo por grados hasta llegar á la nulidad estúpida, como en aquella curiosa escala en que se ve el perfil del Apolo Pitio pasar insensible y gradualmente al de una rana. Cárlos Quinto tiene la frente alta y despejada, la mirada penetrante, la nariz bien dibujada, el labio inferior altivo y desdeñoso, la barba ancha y corta. Las mismas facciones se ven en Cárlos II; pero, aunque parecidas, se han alargado, estrechado y entontecido. La frente es pequeña y estrecha, la mirada apagada, la nariz cuelga desde la frente á la boca como una glándula carnosa, el labio cae sobre la mandíbula y esta baja hasta el pecho. Jamás se reunieron síntomas tan completos para demostrar que una raza va degenerando. En Cárlos Quinto se ve la penetracion perspicaz, la fuerza serena y la constante actividad; en Felipe II la recelosa sospecha, la voluntad aun firme y obstinada, pero astuta, disimulada y rencorosa; en Felipe IV la debilidad indiferente; en Cárlos II la imbecilidad; — así es como la pintura ayuda á la historia.

Volvamos á Velazquez : distinguiase de los italianos y de todos sus compatriotas en que no le gustaban los asuntos sagrados, género que exige una gran profundidad de pensamiento, el entusiasmo y la *idealidad* en la expresion, y que no requiere tanta exactitud en la imitacion de la naturaleza, que es en lo que mas sobresalia Velazquez ; y por lo tanto se hallaba embarazado entre los dioses, los ángeles y los santos ; bastábanle los hombres, por cuya razon ejecutó pocos cuadros de historia religiosa ; solo dos existen en el Museo de Madrid : el *Martirio de san Estéban* y el *Cristo en la Cruz*. El primero de aquellos cuadros, inferior en el estilo al de Joanes, solo está compensado por los detalles, y en él se ve la verdadera aficion de Velazquez ; en medio de los personajes de aquel terrible drama, no es en el héroe en donde se fija y concentra toda la atencion, sino en un muchacho, — « edad sin compasion, » — que va detrás del verdugo arrojando su piedra al mártir abatido. El *Calvario* es muy superior : en este cuadro no hay mas que el Cristo, sin otro objeto que distraiga la atencion ; la noche que se aproxima oculta la vista del resto de la naturaleza ; sobre aquel fondo de luto se destaca el cuerpo pálido del Salvador que ha espirado. Si el alma pudiera conservar un pensamiento terrestre ante aquel espectáculo, admiraria en él las bellas formas del Apolo antiguo ; pero las mas fuertes emociones la asaltan á la vista de la sangre que corre de las manos y los piés de Jesus, clavados en el leño ; su cabeza está inclinada, y de la corona de espinas que la ciñe se escapan sus rubios cabellos, cuyos rizos ensangrentados velan sus apa-

gados ojos y cubren todo el rostro con una lúgubre sombra. Tal vez no se representó jamás la muerte del Justo con tristeza mas profunda y majestad mas solemne.

En cuanto á los cuadros profanos, — cuadros de género si se considera la eleccion del asunto, pero de historia por sus dimensiones y estilo elevado, — son bastante numerosos, si no para cansarse de ellos, al menos para satisfacer la ansiosa curiosidad de los admiradores de Velazquez. El Museo de Madrid posee cinco de los mas importantes, que vamos á analizar en pocas palabras. El que se conoce con el nombre de las *Hilanderas* representa el interior de una fábrica de tapices : en un gran taller, que recibe una luz mitigada, durante el calor del estío, unas mujeres del pueblo medio desnudas, se ocupan en las diversas faenas de su oficio, mientras que unas señoras examinan algunos tapices ya acabados. Velazquez, que solia colocar sus modelos al aire libre y en medio del sol, ha hecho alarde de vencer esta dificultad en dicha composicion, que está por el contrario en claro-oscuro, produciendo los efectos mas maravillosos de luz y perspectiva.

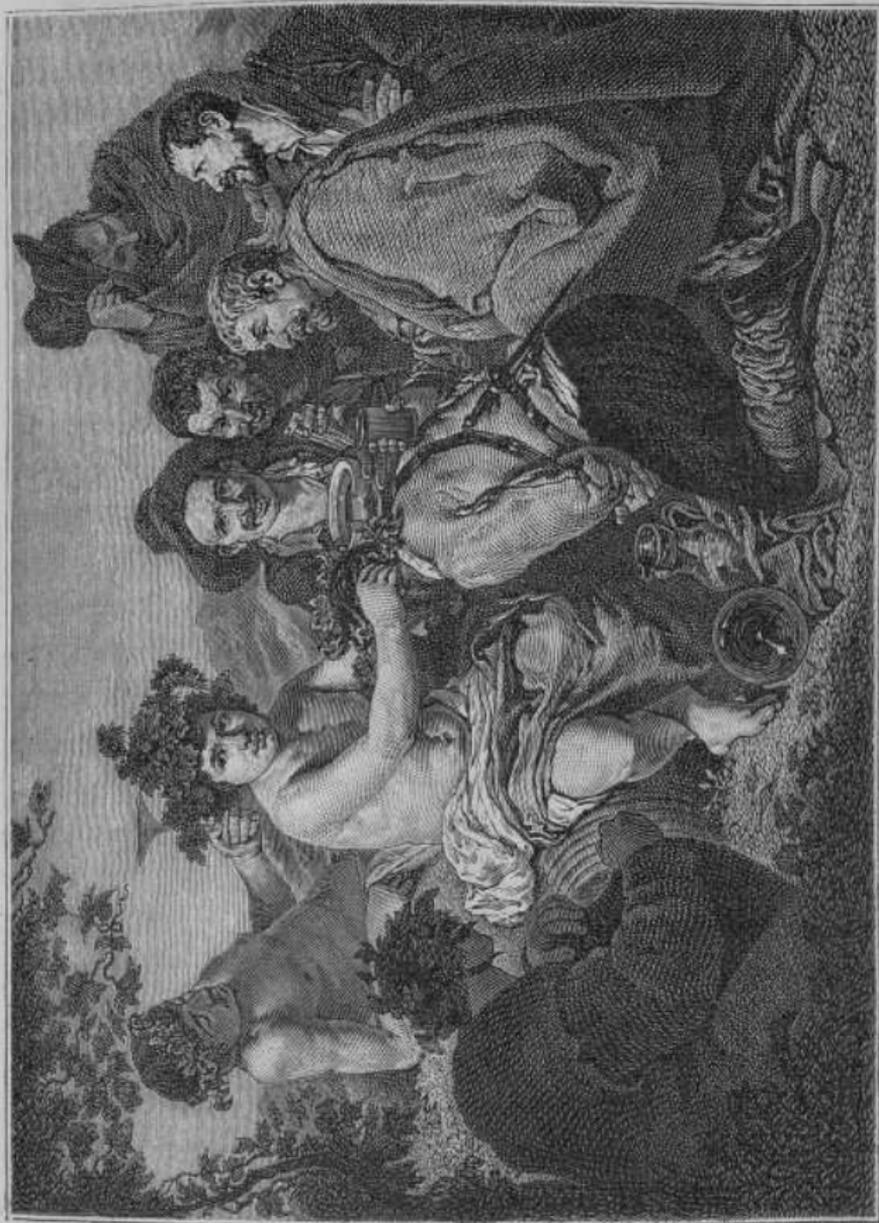
Al llegar ante su cuadro llamado la *Fragua de Vulcano*, lo que mas sorprende es el título que lleva. Si no fuese por la aureola de refulgentes rayos que rodea la rubia cabellera de Apolo, no podria concebirse que aquello es un asunto mitológico con seres sobrehumanos. El dios de las artes que acaba de decir al marido de Venus que Marte ocupa su puesto en el lecho nupcial, es tan innoble (hay que decirlo así), como el papel que hace de espía doméstico. Por

otra parte allí no se ven ni las cavernas abrasadoras del Etna, ni los ennegrecidos Cíclopes, ocupados en forjar los rayos del mas poderoso de los dioses ó la armadura del hijo de Tétis. Allí no se ve mas que la fragua de un herrero con su maestro y sus aprendices; pero dejemos á un lado la mitología, borremos aquella malhadada aureola y hagamos buenamente de Apolo uno de aquellos honrados vecinos *que ven lo que entra y no lo que sale*, como dice un proverbio español; y entonces, ¡qué completa y maravillosa metamórfosis! ¿dónde hallar mas aire y mas espacio, mas efecto y verdad, que en aquel combate entre la luz de la llama de la fragua, en donde se enrojece el hierro, y la del sol que penetra por una puerta entreabierta? ¿dónde hallaremos cuerpos de hombres mas bellos, con miembros mas nerviosos y mejor proporcionados? ¿dónde podrá verse actitud igual á la de aquel marido ultrajado, á quien dejan helado la sorpresa y la cólera, sorpresa de que participan aquellos robustos obreros, cuyos brazos se paran de repente, suspendiendo la armonía de sus martillos?

El cuadro de la *Rendicion de Breda*, llamado generalmente en España el *Cuadro de las Lanzas*, es una obra de mayor mérito aun; el asunto es muy sencillo: representa al gobernador holandés, presentando al marqués de Spínola, general del ejército español, las llaves de la plaza que capituló. Velazquez ha hecho de este asunto una magnífica composicion. A la izquierda, se ve una parte de la escolta del gobernador; sus soldados conservan aun sus arcabuces y alabardas; el estado mayor español está situado á la

derecha, al frente del ejército, cuyas lanzas levantadas han dado nombre al cuadro. El caballo de Spinola vuelve el anca del lado del espectador, rompiendo de aquel modo la uniformidad de aquel grupo cuyas cabezas son otros tantos retratos. El mismo Velazquez oculta su moreno y bello rostro, pero que denota energía, debajo del sombrero con pluma blanca del oficial que ocupa un ángulo del cuadro. Entre los soldados de aquellos dos ejércitos hay un espacio vacío; el pintor ha tenido la audacia de separarlos por un boquete de aire y de luz por el que se descubre un vasto campo en lontananza; pero para ligar las partes de la composición general, allí es donde pasa la acción y donde se reúnen Spinola y el general holandés; todo es digno de admiración en esta grandiosa obra; el conjunto es magnífico y los detalles son un prodigio de arte y verdad. Aquel cielo nebuloso, aunque pintado bajo el sol de España, es pálido y nublado! ¡aquel suelo es húmedo y frío! ¡qué bien expresado está el tipo de aquellos hombres de los Países Bajos, mofletudos y colorados, con su ancho cuello y sus cabellos rubios! ¡Qué pronto se reconoce á los españoles por sus rostros pálidos y graves, sus barbas dibujadas con delicadeza, sus formas esbeltas y lujosos trajes! ¡Qué variedad y cuánta naturalidad en sus actitudes! ¡qué vida en aquellas miradas! ¡y cómo llama toda la atención el héroe de aquella escena! Ved allí cómo á pesar de su armadura ha echado pié á tierra para recibir al enemigo vencido; le acoge con afable sonrisa y le felicita por su esforzada defensa. No se puede expresar mejor la benevolencia, la cortesía y la nobleza con que se

VELAZQUEZ.



A. PADIER DEL.

JARDIER SC.

Los Borrachos.



hace perdonar la victoria. ¡Oh! sí, el pintor ha comprendido la verdadera grandeza del alma.

Pasar de la *Rendicion de Breda* al cuadro de los *Borrachos*, es como pasar de un poema épico á una cancion de sobremesa; y sin embargo, en vez de desmerecer, se asciende en mérito. Sobre un tonel que le sirve de trono, está sentado y coronado de pámpanos y hojas de parra, casi desnudo, el rey de una cofradía báquica; cinco ó seis truanes andrajosos forman su córte, á sus piés se arrodilla un hombre con aire de soldado que recibe con respeto y gravedad el abrazo debido al caballero armado. El monarca rodea la cabeza del electo con unas hojas de parra, mientras que los decanos de la órden preparan libaciones para festejar su bienvenida al fin de la ceremonia. Como he dicho, allí no hay mas que un asunto burlesco, y sin embargo es uno de aquellos cuadros de los que no se puede hacer una descripcion bastante exacta, ni hay elogio bastante para que se aprecie lo mucho que valen las bellezas que contiene. Aquella cara abotargada del rey de los bebedores, su cuerpo y miembros redondos, pintan y muestran bien la indolente glotonería de aquellos á quienes llaman *vividores* en todos los paises ¿Llamaré la atencion sobre aquellas barbas incultas, ojos vinosos y capas agujereadas bajo las cuales se adivina mas de un ser vivo? ¡Y aquel viejo del fondo que descubre de un modo tan cómico su cabeza medio cana para saludar una copa de vino! ¿Y aquel otro que con tanta gravedad espera el momento del brindis! ¡Y aquel que se rie en medio de todos ellos, con aquella risa que se comu-

nica como los bostezos y que no se puede ver sin soltar la carcajada! Esto no se puede explicar con palabras; es preciso ver el mismo cuadro y volverle á ver muchas veces, fijando en él la vista, y concentrando toda la atencion posible. Refiérese que el inglés David Wilkie, el pintor de *Colin Maillard* y del *Bedeau de Village*, fué exprofeso de Lóndres á Madrid, solo para estudiar á Velazquez, y que simplificando aun mas el objeto de su viaje, no estudió entre las obras de aquel mas que el cuadro de los *Borrachos*. Todos los dias, hiciese buen ó mal tiempo, iba al museo, se colocaba delante de su cuadro favorito; pasaba tres horas en un silencioso éxtasis, y cuando el cansancio ó la admiracion le habian extenuado, dejaba escapar un ¡uf! del fondo de su alma y tomaba el sombrero.

No conozco mas que un cuadro que iguale y talvez sobrepuje al de los *Borrachos*, pero es tambien de Velazquez. Mientras pintaba el retrato de la infanta doña Margarita, imaginó tomar por asunto del cuadro la escena entera de la que él formaba parte; esta escena pasa en una larga y espaciosa estancia de palacio. A la izquierda está Velazquez de pié, delante de un caballete, con su paleta en la mano; en frente de él la infantita, á quien procuran distraer del fastidio de estarse quieta. Una de sus damas está arrodillada y la presenta para que beba un búcaro con agua, y los dos enanos históricos, Nicolás Pertusano y María Barbola, juegan con un gran perro que sufre con paciencia sus impertinencias. Dos figuras repetidas á lo lejos por un espejo, atestiguan que Felipe IV y su esposa asistian á la sesion desde un

canapé lateral; por último, enteramente en el fondo de la sala, un gentilhombre está para salir de allí y entreabre una puerta que da salida á unos jardines. Este cuadro es uno de los pocos que no tienen secretos para nadie, que lo mismo asombran á los inteligentes que á los profanos, á los sabios que á los ignorantes. Si se le aislase de los demás objetos, si la vista no percibiese nada mas allá de sus bordes, seria imposible no creer en la realidad de las cosas: todo es allí palpable, todos los seres tienen vida; el aire circula entre ellos, los envuelve y los anima. En la disminucion gradual de los planos se ve el espacio y su profundidad, y en la de los tonos la luz y sus fenómenos. Se podrian contar los pasos de aquella sala; se bajan los párpados al resplandor y claridad de aquella puerta entreabierta; se ve respirar á aquellos personajes y se los oye hablar. Habiendo mostrado Cárlos II aquel cuadro á Luca Giordano, llegado recientemente á España: « Señor, exclamó el artista italiano poseido de entusiasmo, esta es la teología de la pintura. » « Los modernos, añade M. Beulé, podrian decir simplemente: esta es la fotografía de la pintura. »

Aquel cuadro, conocido generalmente por el *Cuadro de las Meninas*, se enlaza con una circunstancia interesante de la vida del autor. Cuando dió los últimos toques presentó el cuadro á Felipe IV, como hacia con todas sus obras, y le preguntó si le faltaba alguna cosa. « Aun falta algo, » contestó el príncipe; y tomando la paleta de manos de Velazquez, pintó sobre su pecho la cruz de la orden de Santiago. La cruz está allí tal como la trazó la mano real. Segu-

ramente hay mas bondad y delicadeza en aquel modo de ennoblecere que enviando un pergamino.

Entre todos los museos de Europa, solo el Belvedere de Viena posee un segundo *Cuadro de Familia*, ejecutado tambien por el pincel de Velazquez. Análogo ó casi igual al de las *Meninas*, representa, no ya la familia de un rey, sino la del pintor, su mujer, hijos, criados y á él mismo, que se colocó en el fondo del cuadro á lo lejos, delante de su caballete, cerca del retrato figurado de Felipe IV. Ya habia yo visto en otra ocasion aquella preciosa obra, colocada en lo mas alto de una sala de segundo órden, casi fuera del alcance de la vista; despues la he vuelto á ver, colocada de distinto modo, demasiado bajo, á la altura de una persona; es el extremo opuesto, porque las obras de Velazquez no están hechas para ser vistas tan de cerca como las de Gerardo Dow, y Rembrandt hubiera podido decir de los lienzos de Velazquez lo que decia de los suyos propios: « La pintura no se debe oler. » Que coloquen, pues, aquella importante obra en el centro de la pared, y entonces se la verá como es debido y se la apreciará como merece.

Otra composicion ha llegado hasta la *National Gallery* de Lóndres: representa una fiesta en Aranjuez, una cacería de su real amigo. Al pié de unas colinas pobladas de árboles han formado una especie de circo con unas tiras de lienzo tendidas alrededor. Allí han soltado unos pequeños jabalíes á los que persiguen unos perros y atacan con sus lanzas nobles caballeros montados en sus corceles andaluces. Las damas presencian aquella guerrera diversion desde

lo alto de sus lentas y pesadas carrozas, todas de la misma forma ridícula y el mismo color insípido azul celeste, como las covachas de los barberos; pero lo que precede y sigue á esta parte céntrica del cuadro, los primeros y últimos términos, son muy superiores en interés y curiosidad. Aquel pais en lontananza, aquellos montecillos arenosos, los vigorosos contornos de gruesos árboles que se destacan sobre un cielo abrasador, cortando con sus oscuras sombras terrenos claros iluminados por el sol de España, prueban de un modo evidente el mérito particular del maestro en la exactitud y la verdad; no son menos justos y exactos los primeros términos, demostrando además infinita variedad en sus combinaciones y efectos, cual es la fila de espectadores que miran por encima de los lienzos cómo se divierten los reyes y los cortesanos. Diversidad en los grupos y actitudes, firmeza ó sencillez en la expresion de las fisonomías, feliz contraste de colores entre los brillantes adornos y bordados de los trajes de aquellos caballeros de la corte y el hábito sombrío del religioso, ó los andrajos pintorescos del mendigo, mezcla no menos acertada de caballos, mulas y perros entre gente de diferente edad y condicion; nada falta en aquella representacion de la muchedumbre, ni siquiera el sentimiento de la igualdad, tan vivo y arraigado en España, en donde el pobre dice con orgullo: « Todos somos hijos de Dios. »

En San Petersburgo, Munich, Dresde y demás paises no encontramos mas obras de Velazquez que algunos retratos, mas bien copias que originales. Italia no posee mas que el retrato de Inocencio X, Panfili,

que hizo en Roma en 1648, y que como las grandes obras de Rafael y Ticiano, obtuvo los honores de la coronacion y ser paseado procesionalmente. Por lo que respecta al Louvre, no hay en él verdaderamente auténtico y verdaderamente bello mas que el retrato de medio cuerpo de la infantita doña Margarita, que contrajo matrimonio con el emperador Leopoldo, seis años despues del que su hermana mayor doña María Teresa habia efectuado con Luis XIV. Cuando se ve á tanto jóven pintor estrechándose para poder aproximar sus caballetes delante de aquella cabeza de niña y tomar copias, es cuando se nota la falta de otros modelos de aquel maestro preferido, y nos parece que ya es tiempo se piense en subsanarla.

Si se pudiera caracterizar á Velazquez con una palabra, deberia aplicársele el dictado que se dió á Rousseau, «el hombre de la naturaleza y la verdad.» En aquellos asuntos que no exigen ni elevacion de pensamiento ni de estilo, ni expresion sublime, en aquellos en que basta solo la *verdad*, Velazquez no tiene rival alguno. Aunque pintaba francamente, sin titubear y sin retoques, pues las dificultades de la forma y de las luces eran un juego para él, su dibujo fué siempre puro y sin tacha. Su colorido es firme, seguro y natural; nada se halla en él de afectado y relumbron, ningun alarde de efecto ó de brillo, pero tampoco nada que sea apagado, pálido ó sombrío, ni son sus tonos dominantes ó defectuosos; es tal la naturalidad de su colorido y de su dibujo, que parece estarse viendo la realidad; pero en lo que mas sobresale Velazquez es en la manera.

de enlazar los asuntos, en la distribución de la luz y de las sombras, y en la difusión del aire interpuesto ó sea en las perspectivas lineal y aérea; en esto consiste su secreto para producir la ilusión mas perfecta, pues, segun dice Moratin, « llegó á pintar el aire. » Si el arte de pintar solo consistiese en la imitación de la naturaleza, Velazquez seria el primer pintor del mundo. Nos explicaremos: el sentimiento, la profundidad, la fuerza de concepción, el movimiento físico, la expresión moral y todas las cualidades del genio, no pueden adquirirse, porque son dones del cielo que la educación no puede suplir. ¿Qué se enseña en las escuelas? A lo sumo, el medio de aprovechar aquellos dones, aplicándolos al arte; se puede aprender la ciencia de los contornos y de los tonos, las reglas de la perspectiva, el manejo del pincel y el de la paleta, y los recursos y sutilezas de la profesión; los medios materiales de expresar en el lienzo lo que se ve y lo que concibe la imaginación; en una palabra, allí no se crea la inteligencia, solo se forma la vista y la mano. Ahora bien, todas las escuelas tienen sus defectos inherentes, ya á la época, ó mejor dicho, á las modas ó convenciones que reinan, ó al mismo maestro, segun los defectos de su gusto ó de su método. Estos defectos no se corrigen mas que con el estudio de la naturaleza, modelo invariable, que no alteran jamás ni los caprichos de la moda ni los extravíos de los hombres; no basta la simple vista de aquellos objetos para saber copiarlos, es preciso ver y estudiar su representación. « Si es necesario estudiar los antiguos maestros, dice M. Ingres, no es solo para imitarlos, sino para apren-

der á ver. » La mejor escuela será pues aquella en que la imitacion se aproxime mas á la realidad, cuyos procedimientos mas sencillos y hábiles al mismo tiempo produzcan el mejor resultado y la ilusion mas completa; en donde el arte se oculta y la naturaleza se muestra. Hé aquí por qué digo que Velazquez puede ser considerado como el primero de los maestros.

El Museo de Madrid encierra una prueba interesante de esta opinion; al lado de sus mejores obras se halla un gran cuadro de la *Vocacion de san Mateo*, representando el momento en que dice Jesus al publicano: « Levántate y sígueme. » Adviértese en este lienzo una mezcla singular de colores abigarrados, de que habian dado ejemplo los maestros venecianos. Los discípulos de Cristo llevan el traje talar de los hebreos; los perceptores del impuesto llevan jubones y calzas como los alguaciles españoles; sin embargo, las eminentes cualidades que encierra esta composicion podrian dar lugar á que se atribuyese al mismo Velazquez; ¿veis en aquel ángulo oscuro un hombre de cabello crespo, labios gruesos y tez cobriza? Ese es el autor del cuadro. Velazquez tenia á su servicio un esclavo mulato, llamado Juan Pareja: sus atribuciones se limitaban á moler los colores, limpiar los pinceles y preparar la paleta; criado en el estudio y sorprendiendo cada dia algun secreto del arte que se practicaba á su vista, se habia despertado ya hacia tiempo en él una aficion irresistible á la pintura; pero ¿á qué podia aspirar el pobre mulato? Su amo, así como los antiguos griegos, creia que las bellas artes eran demasiado nobles para ma-

nos esclavas, y le habia prohibido todo trabajo que no fuese sus obligaciones de criado. Pero las leyes de la naturaleza fueron mas poderosas que las sociales, y llevado de su pasion, aumentada por los obstáculos, se puso Pareja á estudiar con tanto ardor como misterio. Por el dia miraba cómo pintaba su amo, y escuchaba las lecciones que daba á sus discípulos; y luego en las horas del sueño, con el lápiz y el pincel ponía en práctica aquellas lecciones. Estudios hechos de este modo no podian conducirle á progresos muy rápidos; necesitó Pareja mucho tiempo y gran perseverancia para alcanzar el conocimiento del arte. Por último, cuando ya tenia cuarenta y cinco años y se juzgó bastante hábil para que le perdonaran el descubrir su secreto tanto tiempo oculto, hé aquí el ingenioso medio que buscó: Felipe IV visitaba con familiaridad á su pintor de cámara y se divertía en examinar hasta los bocetos que se hallaban esparcidos por el estudio; habiendo concluido Pareja un cuadro pequeño, le metió entre otros cuadros que estaban vueltos hácia la pared. A la primera visita no dejó el rey de pedir que le enseñaran todas las obras que habia en el estudio. Al presentarle Pareja su cuadro, preguntó sorprendido el rey quién habia pintado aquella hermosa obra que él no habia visto empezar. Al oír aquello el mulato se echó á sus piés y confesó que él era el autor y suplicó al rey que intercediese por él con su amo. Mas asombrado aun Felipe de aquella singular revelacion, se volvió hácia Velazquez y le dijo: « No te neis que hacer ninguna objecion, reflexionad que el hombre que posee tal habilidad no puede perma-

necer esclavo. » Velazquez se apresuró á levantar á Pareja prometiéndole su libertad, que en efecto le dió mediante un acto de manumision en toda regla, y desde aquel dia le admitió en su escuela y su sociedad. Seguramente es una historia rara y que conmueve ver á un esclavo lograr su libertad, debiéndolo al trabajo y habilidad, y obtenida por la intercesion de un rey. Por lo demás, Pareja se mostró digno, no tanto por su mérito, como por su conducta humilde y agradecida. Quiso continuar sirviendo á Velazquez siendo ya libre, y despues de la muerte del gran pintor, siguió sirviendo á su hija casada con Mazo Martinez, y estuvo allí hasta el fin de sus dias, que fué en 1670. Llámase generalmente á Pareja el *esclavo de Velazquez*, así como á Sebastian Gomez el *mulato de Murillo*.

Juan Bautista del Mazo Martinez no fué solo el yerno de Velazquez, sino su mas hábil imitador. Jamás elevó nadie á tan alto grado el arte de copiar. Segun refiere Palomino, las copias que hizo en su juventud, de Ticiano, Tintoreto y Veronés, fueron enviadas á Italia, en donde sin duda alguna debieron tomarlas por originales. En lo que mas sobresalió Mazo Martinez fué en la reproduccion de las obras de su maestro; los mas expertos se engañarian: esto basta para comprender las equivocaciones de este género que ocurren con frecuencia todavía.

Así como Murillo no dejó en Sevilla un solo émulo, tampoco Velazquez dejó en Madrid mas que imitadores, de los que el mas hábil fué Juan Carreño. A fines del siglo no quedó mas pintor español que Claudio Coello, que fué en la escuela castellana lo que ha-

bia sido en la romana Cárlos Maratta, el último de los *antiguos maestros*. Dejó Claudio Coello en el Escorial una célebre y gran composición, que llaman el *Cuadro de la Formá*; fué nombrado pintor de cámara de Cárlos II, y murió, segun se cree, en 1693, de pena y envidia cuando llamaron de Italia á Lúcas Giordano. Despues de Coello, ya no tuvieron los reyes de España mas que pintores extranjeros. Cárlos II llamó á *Fá presto*; Felipe V llamó de Francia á Ranc y á Houasse, y Cárlos III hizo venir de Italia al aleman Rafael Mengs. Para llegar hasta los tiempos modernos no falta mas que citar á Francisco Goya y Lucientes (1746-1825). Este último estudió por sí solo, tomando por modelo á los antiguos maestros. Aquella singular educacion produjo un talento incorreçto, inculto, desprovisto de método y estilo, pero al mismo tiempo vivo, atrevido y original. Goya fué el último heredero en un grado lejano del gran Velazquez : es el mismo estilo mas suelto, mas desarreglado y fogoso. Sin hacerse ilusiones sobre el alcance de su talento, no emprendió Goya obras demasiado elevadas, sino que se limitó á representar procesiones de aldea, coros de iglesia, escenas de corridas de toros, y por último, diferentes géneros de caricaturas, en donde sobresale su ingenio burlon y picaresco, y cuya ejecucion es siempre superior al asunto; debió su principal celebridad á los retratos, en los que, así como Velazquez, fué en lo que mas se distinguió. En el vestibulo del Museo del Rey se ven los retratos ecuestres de Cárlos IV y María Luisa, obras sin duda imperfectas, en donde son bastante numerosas las faltas de dibujo, y sobre todo notables por el cuerpo

de los caballos; pero en cambio las cabezas y los bustos ofrecen bellezas tan grandes, y hasta puede decirse, tan imprevistas, que si se analiza aquel conjunto tan defectuoso, se observa en él un efecto vigoroso; la pasta es tan firme, el colorido tan verdadero y el toque tan atrevido y poderoso, que no se puede menos de admirar aquellas raras cualidades sin que por eso dejemos de deplorar los defectos esenciales que no tienen compensacion <sup>1</sup>. Goya es conocido y célebre por sus *Caprichos* al agua tinta mezclada con el agua fuerte: se han reunido ochenta en un solo volumen, que se suelen llamar generalmente las *Obras de Goya*, y consisten en unas alegorías bastante claras y maliciosas sobre sucesos y personajes de su país y de su tiempo, que recuerdan á Callot por la invencion, á Hogarth por el chiste y á Rembrandt por el vigor del buril.

Después de Goya existe un vacío en el arte español <sup>2</sup>. Con sorpresa y satisfaccion le hemos visto adquirir nueva vida en la Exposicion universal. Gracias á los señores Rosales, Palmaroli y Gisbert, España ha sido representada con honor en el gran concurso universal.

1. El Louvre posee desde hace poco el retrato del médico Guille-mardet, embajador de la república francesa en Madrid, que es uno de los mejores retratos que ha dejado Goya.

2. La nueva vida que ha tomado el arte en España es debida principalmente á los nobles y constantes esfuerzos que hicieron por restaurar el estudio del natural D. José de Madrazo y D. Juan de Ribera. La reforma que en la organizacion de la Escuela de Pintura de la Academia de San Fernando introdujo el primero fué tan fecunda en resultados, que de aquel plantel salieron casi todos los pintores de verdadero genio que hoy son la gloria del arte nacional. (*Nota del traductor.*)

## CAPITULO II.

### ESCUELA ALEMANA.

En el tomo primero de esta obra, en el capítulo de la *Pintura del Renacimiento*, vimos que cuando apareció y se practicó con lucimiento el arte alemán en el siglo xiv, fué, como el arte italiano, discípulo de los griegos del Bajo Imperio, pero discípulo igualmente emancipado de sus maestros; — que empezó en Bohemia con Teodorico de Praga, Nicolás Wurmser y Tomás Mutina; despues, en las orillas del Rhin, con Meister Wilhelm y Meister Stephan en Colonia, donde se formaron las primitivas escuelas del arte del Norte. El primero de aquellos maestros, de quien decian los cronistas de su tiempo, « que pintaba las personas de un modo tal que parecian estar vivas, » floreció hácia 1380; y el segundo, que se cree fué su discípulo, hácia 1416. Se atribuyen generalmente á uno de ellos las pinturas de la cúpula y del famoso tríptico de la catedral de Colonia. Este último, que es objeto de antigua y general veneracion, representa por fuera una *Anuncia-*

cion y por dentro la *Adoracion de los Magos*, no ya en un pobre portal de Belen, sino ante una Virgen gloriosa, rodeada por un lado de san Gereon con su séquito, y por otro de santa Ursula y sus vírgenes<sup>1</sup>. Del tronco comun de la escuela de Colonia salen dos grandes ramas, que extendiéndose al este y oeste por las dos orillas del Rhin, forman las escuelas de Alemania y de Flandes. Desde la época de Meister Stephan ilustraron esta última los hermanos Van Eyck y llegó á ser maestra de la primera, tanto por el estilo como por los procedimientos. Las pruebas mas positivas de aquella enseñanza desde el tiempo del otro gran pintor de Brujas, Hanz Hemling, son los cuadros de aquellos dos maestros, artistas que han quedado ignorados y á quienes se conoce por el *Maestro de Liesborn* (hácia 1465) y el *Maestro de Werden* (hácia 1480), por haber sido halladas sus obras en aquellas dos abadías de la Westfalia meridional. La *National Gallery* de Lóndres ha recogido varias, que podrian confundirse con las del mismo maestro de Brujas. Siguiendo la rama alemana en el curso de su historia, se encuentra, y siempre á orillas del Rhin, otra numerosa familia de pintores, á cuya ca-

1. La *Adoracion de los Magos* es hoy propiedad de la catedral de Colonia, monumento gigantesco de la antigua fé alemana, aun sin concluir despues de tantos siglos, pero cuya obra se aproxima á su término. Este famoso tríptico pertenecia á la ciudad, pero en tiempo de las conquistas francesas, los vecinos de Colonia la depositaron en la catedral, con el fin de evitar que su obra maestra fuese llevada á Paris. Despues quisieron sacarla de all para colocarla en el sitio de honor del museo provincial que se está formando; pero la iglesia rehusó devolverla, y despues de un litigio que recorrió todos los trámites jurídicos, quedó la iglesia dueña del cuadro, en virtud de la prescripcion de los treinta años; ejemplo que deben tener presente las autoridades municipales.

beza se colocó el viejo Martin Schœngauer, que nació y murió en Colmar, llamado en Alemania Martin Schœn y en Francia el hermoso Martin, que llegó á ser, como el florentino Maso Finiguerra, desde platero grabador, y como el boloñés Francisco Francia, pintor, tambien desde platero que era. Martin Schœn reunió en su género el vivo colorido del pincel de Van Eyck y las delicadezas finas y duras á la vez del buril de un grabador.

Tres escuelas nacieron á un tiempo en la alta Alemania, hijas de aquella escuela del Rhin : la de Augsburgo, la de Dresde, y por último la de Nuremberg, que fué la mas fecunda en maestros y la mas duradera.

Bajo la direccion de Hans Holbein el Viejo (nacido en 1450), la escuela de Augsburgo alcanzó mucho lustre y gran celebridad. Desgraciadamente, aquel maestro eminente no dejó en su pais mas que un solo discípulo, Cristóbal Amberger, sin sucesor alguno. Su hijo Hans Holbein el Joven (1498-1543), de mayor mérito y celebridad que su padre, á quien solo se designa con el nombre de Holbein, despues de permanecer algun tiempo en Basilea, pasó á Inglaterra donde le detuvo la munificencia de Enrique VIII y la amistad de Tomás Moro. Perdido ya para Alemania, terminó bruscamente la corta lista de los maestros de una escuela á la cual su padre dió principio. Pasaremos, pues, á Inglaterra, en el antiguo palacio de Hampton-Court, que poseyó durante largo tiempo los cartones de Rafael, y busquemos allí la coleccion mas completa de sus obras. Holbein dejó muchas allí y en otras partes, pues aunque fa-

llegó de la peste en lo mejor de su carrera, reunió á su afición al trabajo la rara y particular ventaja de poder pintar igualmente con las dos manos.

En Hampton-Court existen veinte y siete cuadros de Holbein, casi todos reunidos en la gran sala llamada *Her Majesty's Gallery*. Los mas dignos de llamar la atención parecen ser : — entre los retratos, el de Enrique VIII y su familia; el de la reina María *la Sanguinaria*; el de la reina Isabel de Inglaterra cuando era niña, y otro de su juventud; Francisco I, Erasmo, repetido dos veces, el conde Surrey, en pié y de tamaño natural, el bufon de Enrique VIII, riendo detrás de una ventana de vidrios de colores, el padre y la madre de Holbein, su esposa, y por último su propio retrato, representándole en la juventud y en la ancianidad; — entre las composiciones se cuentan la entrevista de Enrique VIII y Francisco I en el *Campamento del Paño de Oro*, la de Enrique VIII y el emperador Maximiliano, la batalla de Pavía, la de Spurs y la Magdalena en el sepulcro de Cristo (*Noli me tangere*).

No creo necesario indicar á los admiradores de Holbein y de su estilo, á la vez sencillo y profundo, lo interesante que es tan preciosa colección. El artista se muestra tal como es, al principio, en sus transformaciones, y por último en sus progresos, que hacen dudar, al ver sus primeras obras y las últimas, que hayan sido ejecutadas todas por la misma mano. Su corrección y exactitud son siempre las mismas, siendo á la vez esclavo sumiso de la naturaleza; en un principio era frío, duro, acompasado, y todo lo sacrificaba á las líneas. Cuando pintaba

en lienzo ó tabla, parecia que grababa con el buril sobre una plancha de cobre, asemejándose á su padre Holbein; pero poco á poco se suaviza su estilo, y llega á ser mas delicado y elegante; su colorido, seco y apagado en un principio, toma cuerpo, transparencia, color y brillantez. Por último, es á la vez gran dibujante y gran colorista; es un pintor consumado<sup>1</sup>.

Nótase principalmente este último grado de perfeccion en las obras de su edad madura, cuya fecha prueba la época; por ejemplo, entre los cuadros, la *Magdalena*, que por el vigor de la expresion podria pasar por la obra de algun maestro florentino del siglo XVI; — y entre los retratos, el suyo propio, el de su esposa, ambos ya de alguna edad, ó el del conde de Surrey, vestido de encarnado de piés á cabeza, en el que venció Holbein aquella dificultad de colorido que era un juego para Velazquez cien años despues, como se ve en el retrato de Inocencio X. No es en Paris donde se puede conocer á Holbein en su último grado de perfeccion; el Louvre no posee de su mano mas que obras de segundo orden; para encontrar sus mas admirables dibujos y cartones hay que ir á Basilea, y á Dresde para conocer su obra mas importante de pintura, conocida con el nombre de la *Virgen de Holbein*, que rivaliza con la *Virgen de san Sixto*. En un cuadro donde están reunidos ocho personajes, se ve á la familia de Jacobo Meyer, bur-

1. No debe echarse en olvido que la muerte de Holbein acaeció en 1543, y no en 1554, segun consta de datos auténticos; por consiguiente no son suyas las obras de fecha posterior á 1543, que únicamente pueden ser imitaciones de su estilo, así como es otro error atribuirle ciertos progresos debidos á sus continuadores.

gomaestre de Basilea, prosternada ante una Virgen gloriosa. Con todo, en aquel niño que María tiene en sus brazos, no me parece ver al niño Dios; es tal vez el último hijo del magistrado municipal, y Jesús, á quien es fácil conocer, ha tomado en medio de aquella familia suiza, el puesto del niño adoptado por su madre. Hay quizá en este cambio algo de demasiado atrevido y temerario, bajo el punto de vista del dogma, pero bajo el punto de vista artístico, es seguramente una idea muy feliz y conmovedora, que pinta con rasgos sencillos la franqueza y cordialidad alemanas. A pesar de esto, no pensemos en pedir á la Virgen de Holbein el sentimiento católico, que no se encuentra en ella, como tampoco el tipo italiano. Aquella jóven madre de dorados cabellos, ceñidos, no con una aureola, sino con una corona de oro, en nada se parece al estilo de Fra Angélico ni al de Rafael; aquella jóven es la Virgen del Norte, la Virgen protestante, y el inmenso mérito de Holbein es el de haber tenido el poder de crear un tipo nuevo, que es el de su país y el de su culto. Añádase además á esta cualidad superior la belleza prodigiosa de los retratos agrupados, la verdad, la fuerza y delicadeza que brilla hasta en los menores detalles. Aun teniendo presentes los Holbein de Hampton-Court y de Windsor, no titubeo en creer que la *Virgen* de Dresde es la obra maestra del pintor de Augsburgo <sup>1</sup>.

Cerca de esta obra sin rival hay otros ocho retra-

1. El boceto de aquel cuadro, llamado durante mucho tiempo la *Familia de Tomás Moro*, se halla en el museo de Basilea, y se está de acuerdo en que la primera pintura original que hizo Holbein es la que posee la colección de la princesa de Solms en Darmstadt. Hace

tos excelentes, entre ellos el de un caballero de la orden del Toison de oro, que se cree sea el del emperador Maximiliano I, cuyas espesas melenas le dan alguna semejanza con uno de los reyes cabelludos. Hace poco que se ha reconocido otro retrato de Holbein, el mejor que posee Dresde de este artista, cuya autenticidad ha sido disputada durante mucho tiempo. Dicho retrato pasaba por obra de Leonardo de Vinci, con motivo de ser el del duque de Milan, Ludovico Sforza, que murió prisionero en Francia; pero, segun parece, es el de un platero de Enrique VIII, llamado Tomás Morrett, cuyo nombre cambiaron por el de Tomás Moro (Moore), nombre del célebre canciller decapitado por orden de Enrique VIII; en Italia, el nombre de Moore se habria convertido en Moro, y no adaptándose esta última denominacion mas que al duque Ludovico Sforza, se atribuyó naturalmente dicha obra á Leonardo, que fué su pintor y su amigo. Por otra parte, la extremada perfeccion del trabajo autorizaba esta equivocacion, y no creo tener necesidad de insistir, para probar la gloria que que cabe á Holbein de haber sido confundido con el autor de la *Joconda*, cuando al mismo tiempo sostenia la comparacion y la lucha con el autor de la *Virgen de san Sixto*.

Mas reducida aun la escuela de Dresde que la de Augsburgo, tuvo un solo maestro cuyo hijo la continuó fielmente, pero en grado muy inferior. Aquel

poco tiempo que vi el cuadro de Dresde, y abrigo la conviccion de que es una buena y excelente copia del original, algo modificada por medio de procedimientos de pintura posteriores á la época de Holbein, por cuyo motivo no es extraño que agrade mas.

maestro fué Lúcas Sunder, llamado generalmente Lúcas Kranack, nombre de su ciudad natal (1475-1553) : rival de su contemporáneo Alberto Durero, al que casi igualó en talento, fecundidad y fama, se formó un estilo suyo propio, en donde se ve la imitación exacta de la naturaleza sustituida á las formas tradicionales del dogma. Pintor de los tres electores de Sajonia, Federico el Sabio, Juan el Constante y Juan Federico el Magnánimo, que, como es sabido, fueron los campeones mas ardientes de la Reforma, Kranack fué tambien amigo de Lutero y uno de los primeros adeptos de sus ideas. Por consiguiente participó de la influencia de una doctrina que, al condenar la idolatría del dogma católico, el culto á la Virgen y á los santos, despojaba el arte religioso de su atractivo principal y de sus asuntos predilectos. La pintura de Kranack fué protestante como lo fué despues la de Rembrandt.

No hay que buscar á Kranack fuera de Alemania, pues solo allí se encuentra, á no ser en Madrid, donde le representan con honor dos *cacerías* cuya composicion es excelente y delicada. En el Louvre no existe mas que alguna muestra insignificante de sus obras ; pero en Alemania se halla á Kranack por todas partes, desde el pequeño museo de Carlsruhe hasta el que se está formando en Leipzig. No es Dresde la ciudad que ha heredado la mejor y mayor parte de las obras de su pintor , porque en los veinte ó treinta cuadros de mérito, — *Herodias*, *Bethsabé*, *Sanson* sobre las rodillas de Dalila, y un *Hércules* atacado por los *Pigmeos*, etc., — no hay uno que sea superior y de primer orden, que pueda ser conside-

rado como la obra maestra y el último esfuerzo del talento de Kranack. Podría suponerse que el pintor sajón fué siempre el mismo, y que careció de aquella gloriosa inspiración y de los destellos del genio que colocan al artista en una esfera superior.

El genio de Kranack me parece mas grande en Munich, y si se aplica esta palabra á la dimension de sus cuadros, debería citarse la *Mujer adúltera delante de Cristo*, aunque esta sea buenamente una jóven alemana muy vivaracha, que en nada se parece á la *Adúltera* del Pusino, anonadada por la vergüenza y el temor; y entre los retratos que la rodean hay algunos tan grotescos, que llegan hasta la caricatura. Allí como en otras partes Kranack es mas afortunado en sus cuadros pequeños de figuritas. *Adán y Eva* en el paraíso, *Loth y sus hijas* en una gruta, la *Madonna* que ofrece un racimo al santo *Bambino*, son cuadros bellos y delicados. Tambien se elevó á gran altura en un vasto tríptico, que representa un *Calvario* rodeado de todas las escenas de la Pasión; allí es donde se puede admirar el grado mas elevado á que llega el talento de Kranack, á no buscarle en los excelentes retratos de los dos directores de su conciencia. El uno es el del sabio y apacible Felipe Melanchton (en alemán *Schwarz-Erde* ó *Tierra Negra*), el otro el del terrible Martin Lutero, admirablemente representado con su cerviz de toro, que abrió brecha en el Vaticano y que vemos reproducida en nuestros dias en Mirabeau, otro demoledor de lo pasado. Estos dos retratos gemelos que llevan el monograma del pintor, — un pequeño dragon con alas, — están firmados en 1532, dos años despues que Melanchton re-

dactó la famosa *Confesion de Augsburgo*, llegando á ver Lutero asegurado el triunfo de su causa con la paz de Nuremberg.

Tambien la católica Viena tiene en su *Belvedere* varias obras de mérito del pintor protestante, entre ellas una *Caceria de ciervos* parecida á las del Museo de Madrid, que reúne igualmente varios personajes históricos, como son Cárlos Quinto, Federico el Magnánimo, etc. — Pero Berlin sobre todo posee una rica y positiva coleccion de obras de Kranack. Como ponia tanto esmero é igualdad en la ejecucion de sus obras, todas son excelentes y de un mérito tan igual, que es casi imposible hallar una en donde el artista se muestre en un grado inferior ó superior; por esta razon no se deben buscar las mejores obras, sino las de mayor importancia é interés. Bajo este punto de vista haremos mencion de un *Hércules á los piés de Onfala*. El hijo de Júpiter tiene el huso en la mano y cubierta su cabeza con una gorra de mujer; la imperiosa reina de Lidia es simplemente una linda alemana que representa el tipo casi invariable de las mujeres de Kranack, cabellos rubios, ojos azules muy pequeños, nariz remangada, y el velo transparente que cae sobre la frente hasta las cejas. Debemos mencionar tambien, como una obra curiosa por el asunto y notable por la ejecucion, la *Fuente de la Juventud*, ó, mejor dicho, un gran estanque, especie de escuela de natacion, en donde se ven entrar por un lado una porcion de viejas, horribles brujas, y salir por el otro otra procesion de jóvenes beldades transformadas por aquellas aguas maravillosas. Todas aquellas mujeres desnudas, hermosas ó feas, debian

agradar mucho al gran Federico cuando tanto las prodigaron en su palacio. Debemos citar por último tres *Vénus* y una *Eva*, tan alemanas todas cuatro, como si no hubiese existido en Grecia y en el paraíso mas raza que la teutónica. Una de las *Vénus*, si mal no recuerdo, creo que no tiene mas vestido que un capelo de cardenal, lo que denota al pintor protestante. Entre los retratos llaman la atención los de Lutero y Melanchton, siempre juntos, otro de Lutero y de su mujer Catalina de Bora, el de Alberto de Brandeburgo con traje de cardenal, y un san Jerónimo en el desierto, rodeado de leones, ciervos y liebres, asunto en donde el artista demuestra su predilección por las cacerías y su talento especial en representar los animales.

El primer artista que dejó nombre y formó escuela en Nuremberg fué Miguel Wohlgemuth, nacido en 1434; empezó la pintura conociendo ya los procedimientos de Juan Van Eyck, por cuyo motivo pertenece á la escuela de Brujas. Aunque sus obras gozaron siempre de merecida reputación, su mayor título de gloria fué haber sido maestro de Alberto Durero (1471-1528), que fué su sucesor y que le superó, tanto en el pensamiento como en la ejecución. Wohlgemuth es el Perugino del arte alemán y Alberto Durero su Rafael. Las obras de su edad madura se parecen á las de la juventud de su ilustre discípulo, como el *Sposalizio*, por ejemplo, que Rafael pintó á los veinte años, se parece al *San Pedro recibiendo las llaves*, que dejó el Perugino en la capilla Sixtina; es una nueva y evidente prueba de [que los grandes genios, los maestros, los modelos mas estudiados é

inútilmente imitados, lejos de aparecer de repente en el mundo, sin precedente alguno ni tradicion, no son mas que el resúmen completo de sus antepasados, así como el sello particular de su época; tales fueron Rafael en Roma, Ticiano en Venecia, Rubens en Amberes, Murillo en Sevilla, y el mismo Alberto Durero en Nuremberg.

Hay varias razones para poder llamar á Alberto Durero el Rafael de Alemania, que es considerarle como la mas elevada personificacion del arte aleman. Lo mismo que Martin Schoen el Viejo, pasó sus primeros años en el taller de un platero, y no tan solo llegó á ser pintor y grabador, sino que además cultivó (lo mismo que Miguel Angel), la escultura, arquitectura y aun las letras. Amigo de Erasmo, que por indiferencia mas que por fé continuó siendo católico, y tambien de Melanchton, que defendió con moderacion las doctrinas del fogoso Lutero, permaneció, así como su pais, ageno á las contiendas y pasiones de su tiempo, encontrándose en un terreno neutro entre los dos partidos religiosos que dividian la Alemania; — su genio, que parece resumir el carácter de su pais, fué grave, pausado, profundo y bueno, pero fuerte y alguna vez terrible, mas vigoroso que delicado, y con el sello de un misticismo particular que engendró los caprichos mas desarreglados de la imaginacion, junto con los objetos de la mas exacta realidad. « ¡ Genio original ! dice M. Charles Blanc; con figuras detalladas hasta la prosa mas vulgar, expresa ideas de una vaguedad poética y muchas veces del misterio mas impenetrable. » Por último, en sus diversos viajes á Brujas y

á Venecia, y á consecuencia de su amistad con Lúcas de Leiden y Rafael, se formó un arte medio, si así puede decirse, que reunió á las brillantes delicadezas del naturalista flamenco, el estilo mas noble y profundo del idealismo italiano.

La reunion de estas dos excelentes cualidades en aquel tiempo y en el mismo maestro, fué tal vez la causa que produjo la pronta decadencia y la extincion casi inmediata del arte aleman. Alberto Durero no tuvo mas discípulos fieles que los que trabajaron con él bajo su inmediata direccion, entre ellos Hans Burgkmair, su amigo; Albrecht Altdorfer, procedente de Suiza; Hans Schæuffelein, de Suabia; Hans Wagner, nacido en Kulmbach, por cuyo nombre es conocido, etc. Despues de la muerte de Alberto Durero, todos los artistas alemanes, hasta los que habian frecuentado su estudio y seguido su estilo, se dividieron entre las dos escuelas, cuyos procedimientos y estilo habia reunido, viniendo á ser ó italianos ó flamencos. El primero entre todos y cuyo ejemplo fué mas decisivo, es Hans Schoorel ó Schoreel (nacido en 1495), que al pasar bajo la direccion de Juan Gossaert, de Maubeuge, se inclinó, así como su nuevo maestro, hácia la escuela italiana; y Jorge Penz (nacido en 1500), mas resuelto aun, se estableció en Roma, viviendo aun Alberto Durero, para seguir el estilo de los discípulos de Rafael. Lo cierto es que desde el fallecimiento del maestro de Nuremberg, todos los artistas nacidos en Alemania se inscribian en las escuelas de Italia ó de Flandes, desapareciendo así el arte nacional. Mientras que Maxing copiaba al herrador de Amberes, Hans von Calcar

estudiaba con el Ticiano, y Hans Rottenhammer con el Tintoreto; Joaquin Sandrart imitaba poco tiempo despues á los venecianos; bajo la direccion de Honthorst se perfeccionaba en Roma Adan Elzheimer, que tuvo por discípulo á Cornelio Poelenburg. Siguiendo la historia del arte aleman hasta fines del último siglo, se ve por una parte á los dos Ostade y á los tres Netscher ocupar un puesto muy distinguido entre los pintores holandeses; y por otra, á Heinrich Roos (Rosa de Tivoli) que se estableció en Italia como Claudio, y Rafael Mengs, conducido por su padre de Bohemia á Roma, para seguir las huellas de Corregio y Rafael, en un siglo que tanto se apartaba de aquellos divinos modelos. Solo á principios de este siglo fué cuando se despertó el arte nacional en Alemania y trató de regenerarse, de lo que tendremos ocasion de hablar mas adelante <sup>1</sup>.

Volvamos á las obras de Alberto Durero, que así como las de su émulo Lúcas Kranack, no deben buscarse fuera de Alemania. Tan raras son las que han salido, que todo lo que posee el Louvre se reduce á tres ó cuatro bocetos; solo exceptuaremos el Museo de Madrid, que gracias á la doble corona de Cárlos Quinto, posee algunas pinturas del maestro de Nuremberg: un *Calvario* con fecha de 1513, donde se manifiesta su genio en toda su fuerza y madurez; y

1. Al explicar el completo vacío que en todos sus ramos ofrece el arte aleman, entre la dispersion de los discípulos de Holbein, Kranack y Alberto Durero, y la revolucion que se ha efectuado en él en nuestros dias, no debemos dejar de recordar la horrible guerra de los Treinta años (1618-1648), pues los atroces excesos y devastaciones inauditas impidieron en aquel desgraciado pais toda clase de progresos, civilizacion y cultura de la inteligencia.

dos *Alegorias* filosóficas y cristianas, en las que la Muerte desempeña el principal papel, y por lo tanto deben tener alguna conexión con la *Danse macabre*, asunto muy buscado en aquel tiempo y que suministró á Holbein una larga série de grabados en madera; por último, su propio retrato del año 1496, es decir, cuando tenia veinte y cinco años. El rostro de Durero en aquel retrato es fresco, aunque largo y descarnado, grandes ojos azules, barba pequeña muy rubia y largas melenas de cabellos rizados y rubios, que se escapan de una especie de gorra puntiaguda, y caen sobre sus hombros. Su traje rayado de blanco y negro es muy original, y todo en fin contribuye á hacer de aquel retrato una obra preciosa y curiosísima.

En Munich se puede leer toda su historia en las diez y siete páginas que contiene el museo, sus principios, sus progresos, sus cambios y su último estilo. La mas antigua de sus obras debe ser el retrato de su anciano padre, con la fecha de 1497 y la siguiente inscripcion en aleman: « He pintado este segun el parecido de mi padre cuando tenia setenta años. *Albrecht Dürer*, el mayor <sup>1</sup>. Este excelente cuadro pintado *con amore*, lleva aquel monograma tan conocido de una D pequeña dentro de una A grande. Sigue despues su propio retrato con fecha del año 1500, hecho cuatro años despues del que se halla en el Museo de Madrid; representa su mismo rostro blanco

1. Este titulo de mayor no se explica fácilmente, pues fué el tercero de los diez y ocho hijos que tuvieron Alberto Durero y Bárbara Huller sus padres. Querria decir sin duda que era el mayor de los hijos varones.

y fresco, sus rasgados ojos azules, su barba rubia y rizado cabello; pero sus mejillas están mas llenas y su expresion es mas viril. Su traje guarnecido de pieles es mas sério que el abigarrado y la gorra puntiaguda que usaba en 1496. Este retrato de Munich, en el que puso la siguiente inscripcion : *Albertus Durerus, Noricus, ipsum me propriis sic effingebam coloribus ætatis XXVIII*, es uno de sus cuadros mas admirables, y contribuyeron á colocarle antes de la edad de treinta años á la cabeza de todos los artistas de su pais. Otro retrato histórico no menos precioso es el de su venerable maestro, pintado sobre un fondo liso verdoso, al que algunos años despues añadió esta sencilla y primitiva inscripcion : « Alberto Durrero hizo este retrato en 1516 segun la semejanza de su maestro Miguel Wohlgemuth, de edad de ochenta y dos años, que vivió hasta el de 1519. Falleció el día de san Andrés, antes de salir el sol. »

Dos grandes cuadros de historia van á mostrarnos á Alberto Durero en todo el apogeo de su talento. El uno es un *Descendimiento de la cruz* en el que la figura mas bella del cuadro me parece ser la de José Arimathea; el Cristo representa mucha mas edad de la que indica la tradicion, y su única belleza consiste en la exacta y repulsiva expresion de la muerte. El otro es un *Nacimiento* en el pesebre, en donde el hijo de Dios es adorado por un grupo de querubines, mientras los ángeles se dirigen volando hácia el fondo de la escena para anunciar la *buena nueva* á los pastores. Esta hermosa *Natividad* forma el centro de la tabla de un gran tríptico cuyas dos portezuelas están separadas; en estas se ven de pié á los herma-

ALBERTO DURERO.



ALBERT DURER. 77

Los cuatro temperamentos.



nos Baumgartner, caballeros ilustres, que se hicieron retratar cubiertos con sus armaduras *blasonadas de gules*. La ciudad de Nuremberg regaló estos retratos al elector Maximiliano I, y añadió á ellos un presente no menos rico y precioso, cual son dos grandes cuadros que hacen juego, donde están agrupados en el uno *San Pedro y san Juan evangelista*, y en el otro *San Pablo y san Márcos*. Estos cuatro apóstoles, conocidos con el nombre de los *cuatro temperamentos*, son de tamaño natural, y si bien es cierto que Alberto Durero no los pintó jamás tan grandes, tambien lo es que jamás los pintó con mas grandiosidad moral. Aunque estas dos magníficas obras no tienen fecha alguna, es fácil conocer que pertenecen á los últimos tiempos de la vida del autor, despues de sus viajes á Flandes y á Italia, donde adquirió toda la soltura del pincel, el vigor del colorido y el elevado estilo que llegó á alcanzar. Alberto Durero sobrevivió ocho años á Rafael y once al Frate (Bartolommeo della Porta). Creo que sus viajes á Italia no se limitaron solo á Venecia y que no dejó de visitar tambien la ciudad de los Médicis, centro entonces de las bellas artes. La nobleza sublime é imponente de los cuatro *Apóstoles* de Munich parece inspirada por el *San Márcos* de Fra Bartolommeo, que es tal vez, en la pintura, la mayor expresion de fuerza y vigor, como el *Moisés*, de Miguel Angel, lo es en la estatuaria.

Y sin embargo, no es Munich, sino Viena la que posee las mejores producciones del gran artista de Nuremberg. Dejemos á un lado tres retratos, uno de ellos el del emperador Maximiliano I, firmado en 1519, año de su muerte, y el de Juan Kleberger, que

Alberto Durero pintó en 1526, dos años antes de su fallecimiento; dos *Madonas*, una de 1503, enteramente alemana como tipo y ejecución, la otra de 1512, de expresión más italiana, sobre todo la figura desnuda del *Bambino*, y detengámonos ante dos cuadros que son sus obras maestras. Si alguna vez pintó cuadros de mayores dimensiones, no recuerdo haber visto jamás otros de más mérito. Son realmente verdaderas joyas, y sobre todo uno de ellos honra al maestro que así se revela, y es la gloria de la galería del Belvedere que en esto no tiene rival.

La primera por orden de fecha contiene en una pequeña tabla, que no tiene un metro cuadrado, la leyenda de los *Diez mil mártires*, cristianos inmolados bajo la dominación del rey de Persia Sapor ó Chahapor II. Si no se cuentan diez mil mártires en esta composición, una multitud de episodios parecen por lo menos haber agotado todos los géneros de suplicios que refieren las leyendas. Alberto Durero se retrata á sí propio en medio de aquellos lúgubres espectáculos en compañía de su amigo íntimo Willibaldo Pirkheimer<sup>1</sup>. Ambos están de luto y el pintor tiene en la mano una bandera pequeña en la que se lee: *Iste faciebat anno Domini 1508, Albertus Dürer Alemanus*. El principal defecto de este cuadro es la falta de unidad; todos aquellos episodios aglomerados, que se tocan y confunden, sin estar enlazados entre sí, parecen más bien efecto de una terrible pe-

1. Al pronunciar Pirkheimer la oración fúnebre de Alberto Durero, pudo decir con justicia que su amigo «había reunido en su alma todas las virtudes: genio, honradez, pureza, energía y prudencia, dulzura y devoción».

sadilla que nos representa cuadros sangrientos; pero pronto se olvida aquel defecto de composicion ante las cualidades eminentes de su ejecucion, su inmenso trabajo, la delicadeza exquisita, el magnifico colorido, aunque sombrío, como el asunto lo requiere, y una expresion poderosa, tanto en la belleza moral de algunos santos mártires, como en la fealdad física de sus verdugos. De semejante composicion se puede decir con M. Charles Blanc: « La verdadera unidad de un cuadro consiste en la expresion. Las acciones son distintas, pero la accion es una. »

El segundo cuadro, mejor y mas importante aun, es conocido con el nombre de la *Trinidad*; pero para explicar mejor el asunto, se le podria dar la denominacion mas vasta de la *Religion cristiana*. En la parte superior del cuadro se ve al Espíritu Santo, cerniéndose en el aire como un astro luminoso entre una multitud de pequeños querubines; un poco mas abajo, entre dos coros de arcángeles con sus alas desplegadas, está el Padre Eterno, y enfrente de él su Hijo crucificado; esto es solo una pequeña parte de la composicion. Por debajo del divino trio y de la córte celestial se extienden dos grandes grupos de bienaventurados; á la izquierda las santas mujeres, distinguiéndose por sus atributos aquellas que prefirieron morir á perder la fé y su castidad; á la derecha, los grandes santos, patriarcas, profetas, apóstoles y mártires. Mas abajo aun se despliegan otros dos grupos no menos numerosos: debajo de las santas se halla el papa y la Iglesia, es decir, una procesion de obispos, sacerdotes, monjes y religiosas; debajo de los santos, el emperador y el Estado, ó

sea un noble séquito de guerreros armados y damas de la corte. Esto prueba que pocos años antes que Lutero conmoviese con sus doctrinas la tiara y la corona, Alberto Durero pensaba en la doble naturaleza del Dios hombre, por la que se modelaron las instituciones de la edad media, y hacia firmar la paz á los güelfos y gibelinos. Todos aquellos círculos simbólicos y largos grupos sobrepuestos flotan en el espacio destacándose sobre el azul del cielo, como una vision apocalíptica; y mas abajo, por el horizonte, se extiende una vista real de la tierra; es un golfo apacible que termina á lo lejos la alta mar, unas rocas á su derecha, á la izquierda una gran ciudad y delante verdes campiñas. En un ángulo del cuadro, se ve el san Juan de esta Patmos, que es el mismo Alberto Durero, cuyos largos y rizados cabellos se escapan de una toca encarnada y caen sobre el cuello de un traje guarnecido de pieles: está de pié y pone la mano con orgullo sobre un escudo en donde se lee la siguiente inscripcion: *Albertvs. Dvrrer. noricvs. faciebat. anno. a. Virginis. partv. 1511.*

Esta grande obra, que ya no peca por falta de unidad, es un poema completo. Alberto Durero desplegó en ella todas sus cualidades y todo su esmero. Toda la imaginacion, vigor, verdad, union íntima entre el *realismo* en cuanto á la forma y el *idealismo* en el pensamiento que se pueden encontrar en sus obras, se halla reunido en aquella. Lo único que se experimenta á su vista es que no haya sabido preservarse, por la severidad del gusto, de aquellos defectos inherentes á su tiempo y á su escuela; lo grotesco aparece demasiado á menudo en un asunto que solo

deberia contener lo bello y lo sublime. Por ejemplo, en medio de los elegidos, entre los papas y emperadores, coloca un viejo lugareño que tiene un trillo en la mano; si es cierto que de este modo ensalza y beatifica el trabajo, ¿qué necesidad habia de dar una cara tan innoble á aquel labrador que coloca al nivel de los santos y de los grandes? Esto es una verdadera falta, aunque al cometerla la haya compensado el artista con la perfeccion de su trabajo, y que en cierto modo desaparece ante la grandiosidad del conjunto, animado por un colorido vivo y esplendente, graduándolo con los tonos mas brillantes que permite y hasta exige una vision milagrosa. Alberto Durero se contentaba con poner en sus obras comunes su monograma tan conocido, que jamás olvidaron sus copistas y tan fácil de falsificar como las letras de un nombre propio. Al firmar con su mismo retrato las dos composiciones que he descrito brevemente, quiso darlas una autenticidad especial, un *ne varietur* infalible, y además una prueba clarísima de su preferencia. Así, pues, el mismo Alberto Durero es el que las ha llamado sus obras maestras. Despues de este cuadro, firmado en 1511, hizo menos pinturas que grabados en cobre, en madera ó al agua fuerte, bien porque su aficion le inclinase con preferencia á aquellos trabajos, ó bien porque le obligase á ello la avaricia y las exigencias de su esposa Inés Frey, mujer de carácter desabrido, que atormentó y abrevió ciertamente sus dias <sup>1</sup>.

1. No es aquí donde debemos hablar de los grabados de Alberto Durero, pero para mostrar el profundo genio que desplegó en ellos, quiero repetir lo que se ha dicho respecto á su figura de la *Melanco-*

Entre las obras de sus discípulos mas inmediatos hay una que por lo singular no debe omitirse y que merece el nombre de *poliptica* : representa en la tabla del centro una especie de *Calvaria*, de la mitad del tamaño natural, rodeado de doce pequeños cuadros en donde está trazada la vida y pasion de Jesucristo ; cubren aquel centro tres pares de portezuelas en los dos costados, y en cada lado de ellas hay por lo menos doce cuadros en otros tantos compartimientos. Es un conjunto de cincuenta y seis cuadros alrededor del *Calvario* central. El artista ha agotado en ellos los Evangelios, las actas de los apóstoles y las leyendas de los bienaventurados. Ha colocado allí hasta al diablo, que desempeña un papel en varias composiciones maliciosas que no perdonan al papa ni al emperador. Como prueba de ello citaré uno de los cuadros donde se ve á Satanás sembrar libremente en la tierra, que parece abandonada á su dominio , mientras que el papa duerme en un suntuoso lecho y el emperador preside un opíparo banquete. El autor de este curioso monumento (pues es mas que una obra de pintura, porque permite estudiar mejor las costumbres que las artes de su época) no se dió á conocer, ya fuese por modestia ó timidez, y en ninguna parte se encuentra su firma ni su monograma.

Entre Alberto Durero y nuestra época, no hallo en el arte aleman otros artistas dignos de mencion que Denner, Dietrich y Mengs. — Baltasar Denner, nacido

*líá* (grabada en 1514) : « Esta figura parece querer decir con Salomon : donde hay mucha ciencia hay mucha tristeza. » En efecto, uno de los caracteres mas marcados del genio aleman es seguir la ciencia con las angustias de la encarnizada tenacidad.

en Hamburgo (1685-1747), es seguramente entre todos los pintores el que presentaba sus obras enteramente acabadas : los holandeses mas minuciosos, como Gerard Dow, Schalken, Mieris y Van der Verff, son á su lado pintores de brocha gorda sin conciencia. ¿Trabajaria con anteojo de aumento como los grabadores en piedra dura? Hay motivo para creerlo. Lo cierto es que deben examinarse con un lente todas sus obras. Denner copiaba con escrupulosa fidelidad cada ondulacion, cada tinta, el vello del cútis; redondeaba un cabello y sacaba un partido inmenso de una triste arruga, llegandó así al colmo de la realidad; sus retratos son una especie de espectros y aparecidos dentro de los marcos; obligado á reducir un trabajo tan prodigioso, no hacia ni siquiera bustos, sino simplemente cabezas cortadas debajo de la barba. Así, aunque contaba los cabellos y los pelos de la barba de sus modelos, los despojaba de una parte mucho mas importante del parecido, como es el aire peculiar de cada uno, sus maneras, sus formas,

Y la gracia, mas bella aun que la hermosura.

Las caras arrugadas por la edad, el cabello cano, las bocas desdentadas eran el gusto exclusivo de Denner; nunca le tentó la suavidad de un cútis terso y sonrosado; no buscaba lo bello ni lo bonito, preferia sobre todo vencer las mayores dificultades. Con todo, si fué tan prolijo con el pincel en sus retratos como lo fué la Bruyère con la pluma, concretándose á representar ancianos de toda clase, creo que no debe atribuirse esto ni á la casualidad de los encar-

gos ni á su propia eleccion, sino porque debia emplear tanto tiempo en concluir un retrato, exigir tantas sesiones y tantos años desde que le empezaba hasta que le concluia, que sus modelos envejecerian con los años y el fastidio. ¿Qué número de cuadros semejantes puede llegar á pintar un artista? Por lo demás, este género de pintura concluye á fuerza de arte por salir del arte mismo y degenera en falsificador de la naturaleza; sus figuras se asemejan á las estátuas de cera. ¡Cuán superiores son á estos medios, para reproducir la realidad y la vida, los que emplearon los grandes maestros del género naturalista, los Ticiano, Holbein, Velazquez, Van Dyck y Rembrandt! Estos comprendieron que mas valia estampar en el rostro el interior del alma que aquellos pueriles detalles físicos de los que no se ocupa ni la vista ni el espíritu: sin embargo, es muy útil estudiar aquellas obras de Denner, porque nos enseñan á qué grado de perfeccion nos puede conducir la paciencia y la perseverancia, y tambien el abuso de aquellas preciosas cualidades, ó si se quiere su vanidad, si no las dirigen y acompañan otras superiores; y es una prueba de que en las artes, á mas del genio y la habilidad, se necesitan otras muchas y elevadas condiciones.

Wilhelm Ernesto Dietrich, de Weimar (1712-1774), nos suministra una prueba análoga y evidente de esta verdad. Dietrich es el *Luca fá presto* de Alemania. Imitador universal y copiante fecundo, hizo en el Norte lo que Lúcas Giordano en el Mediodía. Limitémonos, pues, á estudiarle en el museo de Dresde, que contiene cincuenta y una obras de su mano, sin

que haya una que pueda llamarse original. Todas son imitaciones en los géneros mas diversos y opuestos. Ved allí una *Mujer con sus hijos*, en una ventana, que parecen copiados de Gerardo Dow; unas *Bañistas*, que podrian atribuirse á Poelenburg, y dos cuadros que hacen juego y representan la *Edad de oro*, segun la manera de Van der Werff; mirad despues unos *Coraceros en marcha*, que recuerdan mucho á Salvator Rosa, y una *Sacra Familia* en un paisaje italiano, que podria atribuirse á algun discípulo del divino Sanzio; en cuanto á lo demás, ved ahí á Elzheimer, Adriano Ostade, Karel Dujardin, Berghem, Juan Both, Van der Meulen, Jacobo Courtois y Watteau. Sin embargo, á quien mejor imitó Dietrich, con mas éxito y perseverancia, fué á Rembrandt; hay, por ejemplo, un *San Simon*, un *Cristo curando á los enfermos* y unos retratos de ancianos vestidos á la oriental, que podrian tomarse por obra de Fernando Bol, de Victor, de Fabricio ó de cualquier otro discípulo directo del gran holandés. Tanta diversidad en las obras del mismo artista son interesantes para el estudio; pero no obstante, á pesar del talento que despliega en esta imitacion universal, no pasa de ser un discípulo, y ni aspirar puede al nombre de maestro. Se le puede aplicar lo que el austero Miguel Angel decia á Baccio Bandinelli: « *Chi anda dietro ad alcuno, mai passare innanzi non gli può*: Quien anda detrás de alguno nunca podrá ponerse delante. »

Si se juzga á Rafael Mengs segun la opinion de Winckelmann, y despues se examinan sus obras, nos extrañaria lo que dice el autor de la *Historia del arte entre los antiguos*, en el capítulo que trata de la Be-

*lleza* : « El compendio de todas las bellezas que los antiguos artistas han esparcido en sus cuadros... se encuentra en las inmortales obras maestras de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de las c6rtes de Espa1a y de Polonia, el primer artista de su 6poca, y tal vez de los siglos futuros. Igual al f6nix, se puede decir que es Rafael resucitado para ense1ar al universo la perfeccion del arte, y alcanzar 6l mismo todo lo que es dado 6 las fuerzas del hombre. La nacion alemana se vanagloriaba ya con razon de haber producido un fil6sofo que en tiempo de nuestros padres habia ilustrado 6 los sabios, sembrando en las naciones el g6rmen de todas las ciencias (supongo que alude 6 Leibnitz); falt6bale mostrar al mundo un restaurador del arte, y ver al Rafael germ6nico conocido y admirado como tal en la misma Roma, templo de las artes. » Para precaverse contra el 6nfasis hiperb6lico de este elogio, se debe tener en cuenta que el pobre hijo del zapatero de Stendal consigui6 ir 6 Roma 6 la edad de treinta y ocho a1os y fu6 recogido y alojado en casa de Rafael Mengs. Tampoco debe echarse en olvido lo que escribia poco tiempo despues 6 su amigo Uden : « ..... Siento mucho haber concedido por complacencia algunas ventajas 6 ciertos artistas modernos, porque son unos asnos comparados con los antiguos. »

Busquemos la verdad entre el « asno » y el « primer artista de los tiempos venideros. » Mengs hall6 en una 6poca de decadencia y abandono algun vestigio del arte en sus buenos tiempos; busc6 la severidad del dibujo, la nobleza del estilo, la belleza ideal, y gracias 6 aquellas cualidades italianas, mereci6 que

Cean Bermudez le llamase el pintor mas grande de su siglo. Sin embargo, la delicadeza un poco afectada de su pincel suave y tímido recuerda sus primeras lecciones en la miniatura. Nació en 1728, en Aussig, pequeña ciudad de Bohemia, y queriendo su padre Ismael Mengs, pintor sobre esmaltes, dedicarle desde su infancia á la pintura, le dió los nombres de Corregio y de Sanzio, es decir, Antonio Rafael. Con aquella mira, en la que perseveró con constancia y severidad hasta la monomanía, no puso el padre de Mengs en manos de su hijo mas juguete que un lapicero, de modo que el niño dibujaba antes de haber aprendido á leer; y cuando á la edad de doce años marchó con su padre á Roma, este le encerraba en el Vaticano desde por la mañana hasta la noche, como un prisionero, con un pan y un cántaro de agua, y volvía á buscarle al anochecer para cenar y acostarse. Nombrado Mengs pintor del rey Augusto III, se vió obligado á huir de Dresde cuando el gran Federico se apoderó de aquella capital. Volvió á Italia y fué á Nápoles á ver á Carlos III, quien le llevó consigo á España, y residió en Madrid hasta su última enfermedad acaecida en 1779.

Muy diferente de su predecesor en la córte de España, el napolitano Lucas Giordano, Mengs trabajaba á lo aleman, muy despacio y con mucha reflexion. No se contentaba con preparar sus composiciones, como hacian la mayor parte de los pintores, con una especie de bocetos dibujados ó pintados; con auxilio de los modelos antiguos y de la naturaleza, formaba una laboriosa síntesis: Mengs dibujaba primero cada miembro, despues cada figura, luego cada grupo, y

por último la composición entera : así sus estudios fueron inmensos y sus cuadros escasos, pues pasaba meses y aun años para completar los trabajos preparatorios. Las obras de Mengs son muy raras en Francia ; dejó algunas en Sajonia, Italia y muchas mas en España. El Museo del Rey heredó entre otras varias una grande *Adoracion de los pastores*, que pasa por una de sus mejores obras ; Mengs se ha retratado en ella en la última figura del grupo de la izquierda. Dejó tambien como literato unos *Pensamientos sobre la pintura* y unas *Reflexiones sobre los pintores*, que formarian, segun dice su biógrafo Cean Bermudez, el mejor tratado elemental que puede poseer lengua alguna sobre este asunto. No tuvo mas continuadores que su interesante discípula Angélica Kauffmann, no menos conocida por su ingenio, su gracia, su amabilidad y su romántica historia con el falso conde de Horn, que por su gran talento para los retratos, que ejecutó en Roma hácia fines del último siglo.

Angélica Kauffmann nos conduce á los ensayos de renovacion intentados á principios del presente siglo.

Los alemanes entraron en el movimiento europeo de un nuevo renacimiento, veinte años despues que los franceses, guiados por Luis David ; los primeros comprendieron su mision de una manera enteramente opuesta. En vez de hacer avanzar el arte al compás de las ideas, siguiendo siempre adelante, retrocedieron, creyendo mas prudente refugiarse en el arcaismo que ir en busca de un ignorado porvenir. Despues de la muerte de Alberto Durero, la Alemania artista se habia dormido en la caverna de Epiméni-

des : despertóse al ruido de la resurreccion de las artes en Francia, reanudó su tarea desde el punto en que la habia dejado, y se encontró á fines del siglo xv. Así es que fué á encender su antorcha en Roma, entre las ruinas del cristianismo y del pontificado. Conocida es la historia de aquella pequeña colonia alemana que hácia 1810 pasó los montes, dirigida por Federico Owerbeck, quien estableció en Roma un convento de artistas, en donde se formaron sucesivamente todos los jefes de escuela siguientes: Pedro Cornelius, Wilhelm Schadow, Felipe Veit, Julio Schnorr, Carlos Vogel, Enrique Hess, etc. Siguiéron al pié de la letra el consejo paradójico de Lanzi, « que los artistas modernos deben estudiar á los de los primeros tiempos, con preferencia á Rafael, porque este estudió á aquellos pintores y salió superior á ellos, y de los que estudiaron á Rafael ninguno llegó á igualarle. » Su entusiasmo por el arte anterior á la reforma religiosa, que llamaron el ideal cristiano, los indujo á renegar las creencias de sus mayores. Los protestantes se hicieron católicos, y Owerbeck, que dió el ejemplo de la abjuracion y del destierro, no se contentó con volver al siglo de Leon X, sino que intentó acomodar los tipos de Rafael, en los cuales prevalece la belleza griega, con el estilo místico del bienaventurado Fra Angélico. La reaccion anti-liberal y devota que siguió al éxito de las coaliciones contra Francia, y el gusto natural de los alemanes por la ciencia de lo pasado, arrastraron por aquella senda, á los príncipes por sus exhortaciones y á los pueblos por su aprecio. Veamos bajo qué influencias se realizó la renovacion.

Esta infligia á la pintura alemana un vicio capital é irremediable; para evitar el defecto que echan en cara á los holandeses, es decir, el de no saber *idealizar lo real*, los alemanes han caido en el defecto opuesto, no han sabido *realizar lo ideal*. « Mientras que la ciencia, dice M. Vacherot, *explica* la realidad por las ideas, el arte *expresa* las ideas por la realidad... La armonía de estos dos términos — ideal y real — es la ley de las obras estéticas... El realista que limita el arte á la imitacion de la realidad, y el idealista que se extravía en el ideal puro, no la violan jamás impunemente. El uno queda incompleto y el otro impotente. Este no puede llegar á dar un cuerpo al pensamiento, ni aquel un pensamiento á la realidad. Intenciones sin forma que las realicen, formas y colores sin pensamiento que los idealice, expresion sin vida y vida sin expresion; esta es la alternativa á que se condena el artista que da oidos á las escuelas exclusivistas. La síntesis es la salvacion del arte... que no es nada si no es un símbolo ó un lenguaje... »

Este lenguaje es el que no supieron hablar en Roma, y fueron impotentes por no haber sabido expresar el ideal por lo real. Goethe conocia sus obras, y sin embargo se cuenta que el autor de *Fausto*, contemplando en su vejez la coleccion gótica de los hermanos Boisserée, é instado á dar su parecer sobre aquellos incunables del arte aleman, exclamó suspirando : « Ya veo el capullo, pero ¿dónde está la flor? » Este dicho de Goethe es exacto y muy profundo. El arte aleman no ha dado flores, ó al menos si ha florecido es en los Países Bajos; Rubens y Rem-

brandt han sido las flores abiertas del arte del Norte.

Quisiera continuar sin entrar por eso en el análisis de las obras <sup>1</sup>, y probar con razones generales, sin aplicacion particular, por qué me parece que el arte moderno aleman está contaminado de otros dos vicios, igualmente grandes é irremediables: es que pertenece á otro tiempo y á otro pais.

Imitar el arte de otro tiempo, tanto en el fondo como en la forma, me parece igualmente arriesgado y funesto. En el fondo, y hasta el punto de poner de acuerdo el arte y la sociedad y de que el uno fuese la forma del otro, seria preciso resucitar creencias y costumbres de aquel tiempo; seria preciso que *la Divina comedia*, la trilogia cristiana del infierno, del purgatorio y del paraiso, fueran aun el poema popular; seria preciso reanimar con la fé viva, sencilla, ciega de la edad media, el gusto general hácia unos asuntos que lejos de estar agotados, como lo están en nuestros dias, se hallasen en su estado primitivo. Al decir esto no pretendo que Rafael fuese muy devoto, ni el mismo Giotto, ellos, que emanciparon el arte del dogma, el uno al principio y el otro al fin de aquella gran tarea; convengo en que Owerbeck, nuevo neófito de la fé católica, era mas devoto que Perugino, al que cuentan entre los ateos. Hablo de la sociedad en general, de sus costumbres y de sus gustos; y aseguro que de tres siglos acá todo ha

1. Se encuentra este análisis de las obras del renacimiento aleman en el capítulo de la *Sala de las Fiestas* de la Gliptoteca de Munich (*Museos de Alemania*, tercera edicion, págs. 143 á 163), y en el capítulo *Museo de Francfort-sur-Mein* (págs. 398 y siguientes).

cambiado, hasta en Alemania, despues de Lutero y la reforma, con Leibnitz, Spinoza, Kant, Lessing, Gœthe, todos *libres pensadores*. A nadie es dado ir contra la corriente.

Vengamos á la forma : seria preciso volver á encontrar la ingenuidad natural, no la estudiada; la sencillez de la invencion del primer destello, y por último, el mérito de la originalidad nativa. ¿Cómo se podrá imitar sin caer en los defectos inherentes á la imitacion? Se desea un estilo sencillo é inocente y resulta tieso y entonado; cuando se busca la nobleza y la energía se encuentra el énfasis y la exageracion. En vez de aquella santa y hermosa ignorancia que nos muestra el arte, niño reciennacido que va creciendo y progresando, se hace erudito como los ancianos y lleva el sello infalible de una próxima decrepitud. En la literatura es aquel el tiempo de los comentarios; es aquel en que se discute mucho sobre el arte, cesando de practicarle bien, cuando se sabe á punto fijo cómo y por qué hubo grandes maestros, despues de haber perdido el secreto de llegar á serlo. Además, cuando admiramos una pintura antigua, experimentamos en medio de nuestra admiracion un sentimiento de respeto y veneracion personal hácia el artista; veneramos la huella de las manos de Giotto, de Angélico, Leonardo y Rafael. Son reliquias preciosas y obras maestras á la vez. Si un autor moderno lo hiciera tan bien ó mejor, siempre faltaria á sus obras aquel poderoso atractivo que completa la superioridad de los originales sobre las imitaciones. Al retroceder los alemanes desde el siglo XIX al siglo XV, no pudieron hacer mas que copias.

Si el transportar la pintura de una época á otra es una falta enorme para el éxito de la fundacion de una escuela, el transportarla de un país á otro es otro yerro. No se comprenden ni se aprecian bien los maestros italianos mas que en Italia, los españoles en España y los flamencos en Flandes. Se debe tener á la vista el país donde vivieron, los tipos vivos que les servian de modelos, sus costumbres, el trato que tenian con sus conciudadanos para poder darse cuenta de la eleccion de sus asuntos, el estilo, la manera, la forma, el color, y por último, todo lo que encierran sus obras. Un ejemplo explicará mejor mi idea. Claudio de Lorena y Jacobo Ruysdael son, segun creo, los dos mas famosos *retratistas* de la naturaleza, los mas célebres pintores de paisajes. ¿De dónde proviene entonces la gran diferencia que los separa? Del país en que vivieron. Por una parte cuando se ha visto el sol de Italia á su salida y en su ocaso, en una caliente y luminosa atmósfera, sobre el mar que rodea la península ó detrás de los montes que la coronan; y cuando se han recorrido los campos llanos, sombríos y verdes de los Países Bajos, con su cielo pálido y nebuloso; cuando además se ha visto en todas las producciones del arte, el *idealismo* de los italianos y el *naturalismo* de los holandeses, quedan comprendidos Claudio y Ruysdael. Cambiadlos de país, y, de verdaderos que eran ambos, ninguno lo será despues. En una palabra, la pintura es una forma de las ideas, modificadas por el centro en donde el hombre ejerce su inteligencia. Se explica sobre todo, como la literatura y las ideas mismas, por el país cuyos aspectos visibles reproduce objeti-

vamente. Hacer el arte italiano en Alemania seria un contrasentido igual al de querer renovar en el siglo xix el arte del primitivo renacimiento.

Sin duda alguna ya se habia imitado á los italianos, — en España, Flandes y en la misma Alemania, — y estas felices importaciones rejuvenecieron el arte ó completaron sus escuelas; pero era en épocas mas cercanas, ó mejor dicho, inmediatas, y la imitacion se hacia en tiempo de los mismos modelos. Así pondré un ejemplo : Juan de Joanes salió de la escuela de Rafael, y el *Mudo* estudió bajo la direccion de Ticiano. ¿De qué maestros contemporáneos tomaron lecciones en Italia Owerbeck y sus compañeros? Aun hay mas : cuando se transportaba en épocas contemporáneas el arte italiano á otras naciones, al instante se modificaba y transformaba segun la naturaleza, tipos, costumbres, ideas y demás usos de aquellos paises. Rubens y Murillo, por sus maestros y predecesores, salieron de Italia; ¿dejaron de ser por eso el uno flamenco y el otro español? La falta de los alemanes romanos no es seguramente por haber estudiado el arte de Italia, aun el primitivo, tan digno de respeto, admiracion y estudio : consiste en haber importado á Alemania, sin modificacion de tiempo y lugar, el arte italiano del siglo xv. Comietieron con la pintura la misma falta en que incurrieron los arquitectos ingleses cuando introdujeron, bajo el cielo húmedo y frio de su isla, la arquitectura oriental de las ardientes regiones donde la vida se pasa al aire libre. Al abandonar los ingleses la arquitectura del Norte por la del Mediodía, lo echaron todo á perder, hasta la misma columna.

Tengo la satisfaccion de poder presentar en apoyo de mi aserto la opinion de un aleman, quien tal vez fué él mismo causa del defecto que perdió á la escuela; es Winckelmann, que indignado al ver la insuficiencia de los Coypel, Vanloo y Boucher, se refugió en la estatuaria antigua, arrastrando al arte de un vicio á otro, *de vicio in vicium flecti*. Su fanatismo retrospectivo trajo consigo el fanatismo retrógrado de los Owerbeck y los Cornelius. Winckelmann explica perfectamente por qué fueron estériles é inútiles las tentativas de regeneracion hechas en tiempo de los Antoninos despues de la decadencia del arte griego: fué, segun dice, porque los artistas de aquel tiempo, bien intencionados, como él los llama, quisieron reanimar el arte por medio de la imitacion, yendo á buscar su origen hasta en el estilo hierático de los etruscos y de los egipcios; y porque, dedicados enteramente á la ciencia, cayeron en el defecto que Winckelmann llama el *pedantismo*, sacrificando lo esencial á las investigaciones minuciosas de los accesorios descuidados en las grandes épocas. Ya Petronio, — *arbiter elegantiarum*, como decia Neron, — habia compadecido el destino del arte, echado á perder por un estilo seco y reducido; y Quintiliano hacia una crítica tan sutil como justa de los artistas contemporáneos suyos, diciendo que habrian trabajado mejor los adornos del Júpiter de Fidias que el mismo Fidias. « Los dioses y los héroes, dice Winckelmann, estaban representados en todas las actitudes posibles; la cantidad de formas estaba casi agotada, circunstancia que abrió el camino de la imitacion... Como parecia imposible superar á un Praxiteles ó á

un Apeles, se esforzaron por igualarlos, quedando bajo el yugo de la imitacion. El arte corrió la misma suerte que la filosofía. En el primero como en la segunda hubo entonces algunos eclécticos, que faltos de vigor é ingenio para inventar, se limitaron á reunir muchas bellezas dispersas para formar con ellas una sola. Como los eclécticos no pueden ser considerados mas que como copistas de los filósofos, por no haber producido nada original, así tambien los que siguieron el mismo método en el arte no fueron sino imitadores serviles que nada produjeron original ni perfecto... »

¿No hay una semejanza muy marcada entre aquellos artistas romanos del tiempo de Adriano, pidiendo á la vieja Egipto una nueva juventud de la estatuaria agotada, y los artistas alemanes de nuestros dias, bien intencionados sin duda, pidiendo á la Roma del siglo xv una nueva pintura para su país? Tenian en su favor un gran pensamiento, si se quiere hasta de amor propio, una concepcion lógica, que hacia dimanar del principio todas las consecuencias, una ciencia extensa, segura de sí misma y con el ingenio que ella suministra. ¿En dónde se mostrará mejor el conocimiento arqueológico sino en la misma patria de los Niebuhr y de los Muller? Déjense sus monstruosos anacronismos á Ticiano, Veronés, Rubens ó Rembrandt, como los errores geográficos en que incurrieron Shakespeare y Cervantes. Y sin embargo, ¿han sido mas felices los eclécticos modernos del arte en su tentativa actual que lo fueron los antiguos en tiempo de los Antoninos? ¡Ah! bien al contrario, pues se puede aplicar al arte neo-católico

lo que dice la Escritura : « Tuvo la fé, mas no las obras. »

Afortunadamente, no se ha detenido el arte alemán ante esa barrera que obstruye la senda del progreso. Al volver la escuela de Dusseldorf á la verdadera pintura, desde los pintores Kaulbach y Lessing, hasta Knaus y la escuela de Munich con Piloty, Adam, Horschelt, Lier, Lembach, etc., ha vuelto á su tiempo y ha entrado en su país.

### CAPITULO III

#### ESCUELAS DE LOS PAISES BAJOS

Al escribir acerca de los *Museos de Europa*, me fué preciso, para dar á tan extenso trabajo la claridad y variedad posibles, valerme de todas las divisiones realizadas ó posibles de realizar; pero nunca pude resolverme á separar enteramente la escuela flamenca de la holandesa, porque no hubiera producido interés ni utilidad; diré mas, es imposible. Están tan estrechamente ligadas ambas escuelas en la historia y en el cultivo del arte, es decir, por un lado con la filiacion de maestros á discípulos, y por otro, por el estilo, los procedimientos y los géneros, que lo único que se puede hacer es una division meramente geográfica, separando á los maestros en dos grupos, segun en donde la casualidad haya colocado su cuna, á la derecha ó á la izquierda de esta línea imaginaria con la que se ha formado la frontera entre las dos antiguas mitades de los Países Bajos. Esto es pueril, y hasta temo que parezca absurdo, porque para aplicar esta regla seria preciso, por ejemplo, devolver Rubens á la Alemania por haber

nacido en Colonia, ó mejor dicho, en Siegen, en el ducado de Nasau; ahora bien, ¿qué haria Rubens en el arte aleman? y ¿qué haria el arte flamenco sin Rubens? Seria como Italia sin Rafael, un edificio sin coronamiento, un reino sin rey; ó como nuestro sistema planetario, privado de su sol por haber pasado á otro sistema. Siguiendo ese motivo, seria necesario separar á Lúcas de Leyden de Van Eyck; Quintin Metzys de Lúcas de Leyden; ó Rubens de su maestro Otto Venius; ó separar á Diepenbeck y Van Thulden de su maestro Rubens, y á David Teniers de Adriano Brauwer, que, nacido en Holanda, fué á morir á Amberes; y á los Ostade, los cuales, habiendo nacido en Lubeck, vivieron y concluyeron sus dias en Holanda.

Y tal vez al buscar para esta division de escuelas una base mas racional que el nacimiento acaecido de este lado ó del otro de un arroyo, seria necesario compulsar las noticias biográficas y los registros de las parroquias, para investigar y descubrir, si fuese posible, á qué culto ó creencias pertenecia tal ó cual maestro, y en vista de ello formar dos categorías mejor fundadas seguramente, pero nuevas en el arte: los pintores católicos y los protestantes. Esto seria materialmente dificilísimo, pues si como acontece tantas veces, aun tratándose de artistas de reputacion, no se puede encontrar el nombre de su patria, ni la fecha de su nacimiento ó la de su muerte, ¿cómo se ha de encontrar su fé de bautismo? ¿Y qué haremos en ese caso con Jacobo Jordaens, que de católico se hizo protestante á la mitad de su vida? ¿En qué religion habrá que colocarle? Por otra parte, si la diferencia de culto, en la religion cris-

tiana, explica bastante cierta diversidad en la elección de los asuntos y modo de tratarlos, — que es lo que hemos indicado no hace mucho, á propósito de Lúcas Kranach, — esto no imprime sin embargo una diferencia muy sensible y un carácter bastante marcado para formar entre las escuelas una línea de demarcacion cuyo nombre indicara la diversidad. Por último, se ha querido justificar dicha division de las dos escuelas con la siguiente observacion : « Mientras que los flamencos, á imitacion de Rubens, cubrian grandes lienzos, pintándolos con mucha soltura y vigor, los holandeses se dedicaban con suma paciencia á pintar cuadros pequeños, concluidos con mucho esmero y minuciosidad. (Charles Blanc.) » Pero si Rubens y sus discípulos emprendieron en Flandes grandes composiciones, me parece que Rembrandt con los suyos en Holanda hizo generalmente lo mismo ; y si los holandeses pintaron habitualmente con paciencia y delicadeza, Téniers y su numeroso séquito de discípulos é imitadores buscaron en Flandes por el mismo camino el éxito y la fama : ¿habrá que hacer por eso de Rembrandt un flamenco y de Téniers un holandés? ¿Es esto posible?

No, mas vale seguramente confundir en una sola las escuelas hermanas de Flandes y Holanda con la denominacion de Países Bajos, pues ya otras veces ambas naciones estuvieron unidas bajo aquel nombre; pero lo mismo que en la grande y general escuela italiana se separa la veneciana de la florentina, y en la española se separa la castellana de la andaluza, en la escuela de los Países Bajos separaremos la holandesa de la flamenca, formando así, como en

la clasificacion de la historia natural, dos especies de un género. Esta manera razonable de distinguir-las debe satisfacer á todos y ponernos de acuerdo; creo que así se puede hacer sin demasiada arbitrariedad ni temor de engañarse, fundándonos para ello en la geografia y la historia, y en la analogía del culto, el estilo y los procedimientos.

#### ESCUELA FLAMENCA.

Si se recuerda el sentido primitivo de la palabra *señor* (*senior*, el mas viejo, el anciano), se puede repetir, hablando de Brujas, aquel proverbio francés: *à tout seigneur tout honneur*. Esta ciudad conservará siempre la gloria de haber sido la madre de todas las escuelas de los Países Bajos. Así, pues, Brujas ocupa el primer puesto, aun antes de la misma ciudad de Amberes, su hija poderosa, que la ha arrebatado al mismo tiempo su supremacía en el comercio, en la política y en el arte. En Brujas fué donde vivieron y murieron los dos ilustres hermanos Van Eyck, Huberto (1366-1426) y Juan (antes de 1390-1441). Ya sabemos que Huberto fué el verdadero maestro de su hermano menor, y que Juan — llamado Juan de Brujas — si no inventó precisamente los procedimientos de la pintura al óleo, perfeccionó la manera de emplearla y vulgarizó su uso; por lo tanto puede decirse que él fué el autor de aquella gran revolucion en el arte de la pintura. Ya no nos queda mas que conocer sus obras. Las de Huberto, que tengo por auténticas, son escasísimas; Brujas,

Amberes, Berlin y Carlsruhe son las únicas ciudades que pueden vanagloriarse, con alguna apariencia de razon, de poseer algunas en sus museos. Mejor haríamos estudiando á los dos hermanos á la vez en una vasta composicion que seguramente debieron empezar juntos, si no la concluyeron ambos, que por su simetría, en cierto modo arquitectónica, la asemeja á las obras anteriores de pintura, mientras que por la primorosa perfeccion de su trabajo, abre al arte de la pintura una senda enteramente nueva.

Antes de pasar adelante diremos brevemente el origen y el destino de aquella vasta composicion.

Las familias Vyts y Burnuut habian encargado á los hermanos Van Eyck un altar mayor para la capilla que poseian en la iglesia de San Bavon, en Gante. En vez de un solo cuadro, los dos artistas, tomando por asunto un *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*, hicieron un políptico compuesto de doce tablas con sus postigos correspondientes, lo que hacia veinte y cuatro cuadros divididos en dos filas, superior é inferior, una de cinco tablas y otra de siete. La primera quedó en Gante, así como la tabla del centro de la segunda fila que contiene la *Adoracion del Cordero inmaculado*. El resto de la fila inferior se halla en el museo de Berlin, en donde se completa toda la composicion, con las excelentes copias que hizo Miguel Coccie en el siglo xvi. Para dar una idea de aquel precioso políptico, hé aquí la descripcion abreviada de las seis tablas de Berlin: — 1º *Los Jueces justos (Justi Judices)*. Diez figuras á caballo en un pais flamenco; el juez montado en un caballo gris delante de los otros es Huberto Van Eyck; el que

está vestido de negro un poco mas lejos, pasa por ser Juan Van Eyck, y lo que acredita esta creencia tradicional, es que tiene la cabeza vuelta de un modo raro, como si se estuviese retratando en un espejo. — 2° *Los Campeones de Cristo (Milites Christi)*. Nueve figuras igualmente á caballo en un paisaje, y todos en traje de guerra. Se cree ver allí en primer término á San Jorge, Carlo Magno, Godofredo de Bouillon, Beudoin de Constantinopla y san Luis. — 3° y 4° *Conciertos de ángeles*, unos cantan y los demás tocan órganos, arpas, violonchellos y otros instrumentos. Entre estos dos conciertos debe colocarse la *Adoracion del Cordero*. — 5° *Los Anacoretas*. Diez figuras reunidas en un sitio agreste, en una especie de barranco, donde se distingue fácilmente á los ermitaños san Pablo y san Antonio, santa Magdalena y santa María Egipciaca. — 6° *Los Peregrinos*. El gigante Cristóbal conduciendo á diez y siete peregrinos de diversas edades y paises <sup>1</sup>. En los marcos viejos de los postigos que aun se conservan se lee la siguiente inscripcion, borrada por el tiempo en algunas partes y que se ha vuelto á encontrar en copias posteriores :

Pictor Hubertus é Eick, major quo nemo repertus

Incepit : pondusque Johannes arte secundus

Frater perfecit <sup>2</sup>, Judoci Vyd prece fretus.

VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

1. En los paisajes de las dos últimas tablas, Van Eyck colocó naranjos, cedros y cipreses, árboles del Mediodía que vió en Portugal cuando en 1428 acompañó al señor de Roubaix, encargado por el duque de Borgoña Felipe el Bueno de pedir al rey Juan I la mano de su hija Isabel. Van Eyck, en su calidad de escudero del duque, le llevó el retrato de su prometida.

2. O • Suscepit lætus. • El sentido de la inscripcion se halla en la página siguiente.

Este *cronóstico* significa que la obra de los pintores de Brujas se terminó el 6 de mayo de 1432; y tambien que Huberto Van Eyck empezó este trabajo, y que su hermano Juan le concluyó; pero como Huberto habia fallecido en 1426, es muy probable que Juan hiciera la mayor parte, y sobre todo la fila inferior que acabo de describir. Ahora bien, aunque sea *arte secundus* en cuanto al tiempo, es seguramente la primera por haber empleado en ella su comun descubrimiento, y por la perfeccion de los procedimientos en su ejecucion. Aquellos fragmentos, aun los de su misma mano, no son sin embargo mas iguales en el estilo y en las proporciones: las figuras de los grupos de los músicos celestes, donde el pintor parece haber querido distinguir los dos sexos, representando ángeles hombres y ángeles mujeres, son casi del tamaño natural, mientras que en los otros asuntos mas complicados sus numerosos personajes son figuritas de un pié de alto; si no me engaño, hay allí tanta distancia entre aquellos dos géneros de composicion, en el mérito como en la forma, pero en sentido inverso en cuanto al tamaño, pues aprecio mucho mas las figuras pequeñas que las grandes; Van Eyck parece muy embarazado al dar á estas últimas la estatura humana, se confunde en su dibujo que así resulta seco y tieso; su colorido es asimismo seco y minucioso; y para dar expresion á las fisonomías las anima con gestos que pone en su boca y en sus ojos; en las figuritas, por el contrario, vuelve á encontrar segun su costumbre, su sencilla facilidad, su sabia firmeza. ¡Qué verdad y naturalidad! ¡qué brillo, vigor y solidez!

Entre las numerosas obras que Juan hizo solo, despues de la muerte de su hermano, no hay ninguna tan curiosa como las dos *Cabezas de Cristo*, que están una en Brujas y otra en Berlin : ambas representan la cabeza tradicional, procedente de Bizancio, y que se ve aun hoy en las banderas de la comunion griega ; están rodeadas de una aureola de oro en forma de cruz, y sobre el fondo verde brilla la A y la  $\Omega$  (alfa y omega) de los griegos ; en la parte baja, la I y la F (*initium et finis*) de los latinos. La de Brujas tiene esta inscripcion : *Jo. de Eyck inventor anno 1420, 30 january* ; y la de Berlin : *Johes de Eyck me fecit et appleviit anno 1438, 31 january*. Si no me engaño, esto quiere decir que la *Cabeza del Cristo* de Brujas fué uno de los primeros ensayos, tal vez el primero, hecho con los nuevos procedimientos que los hermanos Van Eyck aplicaron al arte de la pintura ; esta circunstancia muy probable retardó por algun tiempo la invencion de la pintura al óleo, que parece tuvo lugar hácia 1410, y explicaria la singular lentitud con que se extendió dicha invencion, puesto que ningun italiano la empleó hasta el año 1445, — mientras que la *Cabeza* de Berlin, hecha diez y ocho años despues, manifiesta que su autor habia adquirido ya toda la madurez de su ingenio y la completa experiencia de aquellos procedimientos. Los contornos de una de ellas son, en efecto, secos y su colorido rojizo y monótono ; la otra, por la inversa, da á conocer el estilo de Van Eyck cuando llegó al último grado de su perfeccion. La *Cabeza* de Brujas es preciosa para la historia, la de Berlin lo es mas para el arte.

En Brujas hallaremos asimismo una de las obras

maestras del pintor que dió nombre y lustre á dicha ciudad. Es una *Virgen gloriosa*, fechada en 1436, del género de Francia, de Perugino y de los maestros de su tiempo. A la izquierda de la Madona sentada en su trono, está Donato (Donatianus) en traje de arzobispo; á la derecha, san Jorge, cubierto con una rica y completa armadura; un poco mas atrás se ve arrodillado el *comitante* del cuadro, de donde procede su nombre popular — el *Canónigo de Pala* (Jorge van der Paele) — viejo, grueso y calvo. Aquella composicion, muy vasta para su tiempo, pues las figuras son mitad del natural, es verdaderamente prodigiosa por su extremado vigor, lo acabado de sus menores detalles y por su buen estado de conservacion. Antes de haberla visto habia admirado mas en Van Eyck al inventor que al pintor, pero ante aquella obra capital hay que convenir en que aunque hubiese aprovechado, como hicieron sus sucesores, los descubrimientos agenos, mereceria por sus trabajos artísticos un puesto muy eminente entre los primeros maestros. Por otra parte, ¿no ha ocupado entre los modernos el puesto que ocupó Parrasio entre los antiguos griegos? « Hay que confesar, dice M. Paul Mantz, que los hermanos Van Eyck fueron los que mas contribuyeron al suceso principal que caracteriza el principio del siglo xv, me refiero á la sustitucion del cuadro á la pintura mural é iluminaciones de los manuscritos. El arte monumental ha podido perder alguna cosa, pero... no es en la historia un acontecimiento de tan poca importancia esta movilizacion de la pintura, que, desde entonces, como sucedió poco despues con el

libro impreso, pasa de mano en mano, cruza los mares, penetra en las casas donde hasta entonces no habia conseguido entrar, y lleva á todas partes ejemplos, consuelos y luces. »

El museo de Amberes posee una repeticion de aquel *Canónigo de Pala*, con tres retratos hechos por Van Eyck, el de un magistrado, un religioso en oracion y otro de elevada gerarquía, además de un pequenísimó dibujo al claro-oscuro, muy precioso y cuidadosamente conservado bajo un cristal. Representa la construccion de una iglesia gótica por personajes tan diminutos, que mas bien parece un hormiguero que una reunion de personas. En el primer término está sentada una santa, sin duda la patrona de la iglesia que están erigiendo, cuyas obras parece presidir, como podria hacerlo el arquitecto. Es imposible llevar mas lejos la paciencia en la ejecucion de semejante trabajo, la delicadeza y precision del toque y su vigoroso efecto. En un antiguo marco de mármol rojo está escrita esta leyenda : *Johes de Eyck me fecit* 1435. Los ingleses han condenado tambien á la prision del cristal un maravilloso cuadro del maestro de Brujas, que equivale á condenar á los aficionados á verle de un modo imperfecto, porque todo cuadro visto bajo un cristal parece hecho al pastel, aun los del mismo Van Eyck, de colorido tan sólido, brillante y purpurino. Creo que aquel cuadro representa una *Escena de quiromancia*, un *Horóscopo*. En él se ve á una señora en cinta, vestida con la pesada elegancia de las modas de aquel tiempo, que tiende su mano abierta á un hombre vestido de negro, quien con aire serio y recogido procura leer en sus

líneas el porvenir del niño que está por nacer : en el centro del cuadro, y como escrito en la pared de la habitacion, se lee la firma de *Joannes de Eyck* en letras tan adornadas como pudiera hacerlas un escribano de aldea. La *National Gallery* posee tambien el admirable retrato del tamaño mitad del natural de un hombre de mediana edad, cubierto con un amplio capuchon colorado, que se cree sea el retrato del mismo Van Eyck. Al ver esta fecha tan remota de 1433, mas de cuatro siglos, creo que ya se puede decir que nadie puede vanagloriarse de haber reproducido la naturaleza humana con mas verdad, vigor é ilusion.

Munich reúne en su rica Pinacoteca seis obras á lo menos de Van Eyck : en este número se cuentan tres *Adoraciones de los Magos*, asunto á que era muy aficionado, pues tambien envió al rey de Nápoles Alfonso V otra *Adoracion de los Magos*, á cuya vista deseó Antonello de Messina conocer el secreto de la pintura al óleo. La mayor de las tres obras es una notable composicion en donde están reunidas once figuras acompañadas del asno y el buey tradicionales. La segunda, aunque de menores proporciones, es aun mas importante por la perfeccion de su ejecucion y su interés histórico. Aquel rey de Oriente que prosternado besa la mano del Niño Dios, es el duque de Borgoña Felipe el Bueno, y el rey negro, con su tez oscura, es el retrato fiel de Cárlos el Temerario, ámbos con los vistosos trajes de la córte de Borgoña. Por último, nos falta citar un *San Lucas retratando á la Virgen*, escena que colocó Van Eyck en una galería al aire libre, en donde la vista se esparce

sobre uno de aquellos países apacibles, dulces y risueños con los que tiempo después Rafael rodeaba á sus divinas madonas; en el rostro del santo evangelista, á quien llamaron en la leyenda el primer pintor cristiano, colocó por un sentimiento de respeto casi filial las facciones de su hermano Huberto, vestido con un amplio ropaje encarnado. ¡Cuánto se deplora que no diera á la Virgen las facciones de su noble hermana Margarita, que quiso permanecer soltera, no para vivir en un convento, sino para consagrarse al arte y para ayudar á sus hermanos en sus obras! Margarita fué sin duda alguna una pintora consumada, como lo prueba su hermoso cuadro el *Descanso en Egipto*, — es decir, una familia que viaja y hace alto en un fresco y hermoso paisaje flamenco, — que posee el museo de Amberes. ¡Ah! no busquemos ya en París ni á Van Eyck, ni tampoco á Holbein, Kranach, ó Durero. Es verdad que le atribuyen una *Virgen del donador*, así llamada porque Jesús, en brazos de su madre á la que corona un ángel, bendice á un anciano arrodillado, quien sin duda encargaría su retrato en aquella postura con motivo de algún voto; el colorido es pálido, escaso de relieve y de profundidad; este cuadro no reproduce el vivo y brillante colorido llamado la *púrpura de Van Eyck*, como se dice el oro de Ticiano ó la plata de Veronés. De todos modos, no es una de aquellas obras que merecen aquel sencillo mote de « *Als ik kann* » (como yo puedo), pues podía hacerlo mejor. Es de sentir que no posea el Louvre un cuadro bastante importante de Juan Van Eyck, porque en ningún país del mundo sería de más utilidad la vista y el estudio de

sus obras. No se buscaria tan solo el secreto de las mas eminentes cualidades del arte de pintar, sino que se hallaria una leccion de otro género; y es que en los tiempos en que la industria quiere reemplazar al arte, cuando los pintores comercian con sus cuadros, y cuando el empleo de toda clase de aceites crasos y demás medios expeditivos parecen aceptables para trabajar de prisa y concluir pronto, el resultado de ello es que al cabo de diez años el cuadro se desquebraja, cuarteo y cae hecho polvo, y al cabo de veinte no le queda mas que el lienzo y el bastidor; por lo que teniendo á la vista cuadros que están tan frescos, tan brillantes y tan nuevos, casi me atreveré á decir tan inmortales, pues cuentan mas de cuatrocientos años, los artistas acabarian por comprender que deben añadir á todas sus brillantes cualidades la de la simple probidad.

Volvamos á Brujas. En cuanto el viajero ha recorrido algunas calles y plazas, y encuentra con agradable sorpresa toda una ciudad de la edad media, su primera visita como aficionado á las artes es al antiguo hospital de San Juan; que no espere encontrar en aquella amalgama de casuchas de ladrillo, sin forma ni carácter, monumento alguno de arquitectura; el edificio es una cubierta engañosa, pero cuando, bajando un poco la cabeza para pasar por una puerta algo baja, y atravesando patios tortuosos y mal empedrados, haya llamado á la puerta de una especie de capilla antigua, encontrará bajo la custodia de un flemático é inofensivo enfermero, un tesoro tan digno de ser admirado y codiciado como el de las Hespérides, protegido por el dragon, ó

el de la opulenta Venecia, defendido por la guardia esclavona : son las obras de Hans Hemling <sup>1</sup>. Dirán al viajero que en 1477 fué conducido á aquel hospital un soldado herido (probablemente en la batalla de Nancy, donde pereció Cárlos el Temerario); que era un hombre de mediana edad; que habia entrado al servicio de las armas despues de una juventud azarosa; que habia sido pintor antes que soldado, y que recobró su aficion á las artes durante su larga convalecencia; que en agradecimiento por los cuidados de que habia sido objeto, y satisfecho del apacible régimen de la casa, en donde además le retenia el amor que le habia inspirado una jóven hermana enfermera, pasó allí muchos años pagando su gasto en moneda de artista. Hé ahí cómo sus mejores obras pertenecen al hospital de San Juan. Allí fueron hechas y allí quedaron siempre á pesar de las guerras, las conquistas y saqueos, lo que explica su perfecta conservacion despues de cuatro siglos; y sin duda continuarán allí durante siglos si el pobre hospital sigue defendiendo con valor su tesoro contra los aficionados ricos y los museos reales, cuyos brillantes ofrecimientos le permitirian sin embargo cambiar en palacio de mármol sus paredones de ladrillos.

La leyenda de Hemling ha desaparecido ya como otras muchas. Se ha probado con documentos auténticos que fué simplemente un ciudadano de Brujas que murió en 1495. Por consiguiente, dejemos la novela y volvamos á las obras. La mas nombrada en el hospital de San Juan es la *Urna de santa Ursula*,

1. O mas bien Memling, pues es probable que hayan tomado por una H la M mayúscula gótica de su firma.

obra de orfebrería adornada de cincelados y pinturas, destinada á contener reliquias. El interior está hoy vacío, pero el exterior conserva en efecto las santas reliquias del pintor que hizo los adornos. Representémonos una pequeña capilla gótica, formando un cuadrado prolongado, que no tiene arriba de dos piés de altura entre su base y la cúspide de su techo puntiagudo. Las dos fachadas, si se puede emplear aquí este término de arquitectura, las paredes laterales y el mismo techo, forman con sus cenefas de oro los marcos de las pinturas de Hemling, que son los frescos de este templo en miniatura. Sobre una de las fachadas está pintada la Madona, alta apenas de un pié; en la otra, santa Ursula, con una flecha en la mano, instrumento de su suplicio, y ocultando bajo su ancho manto una multitud de doncellas, lo que la da cierto parecido con un personaje de los teatritos infantiles de Francia, conocido por la *Mère Gigogne*. Se pueden contar hasta diez jovencitas cobijadas bajo su manto, y como la santa completa el número de once, quiso expresar sin duda el pintor que aquel grupo representaba de un modo simbólico las once mil vírgenes<sup>1</sup>. En cada uno de los dos lados inclinados del techo hay tres cuadros redondos; en los dos del centro está representada santa Ursula; en el uno, entre sus compañeras, á las que parece guiar con su flecha en la mano á la gloria del martirio; en el

1. Hay que tener en cuenta que la leyenda de las *Once mil vírgenes* tiene por base el error de un cronista de la edad media. El sepulcro de santa Ursula y de sus compañeras en Colonia llevaba este epitafio: « Santa Ursula XI M. V. » En vez de leer « Santa Ursula, XI mártires vírgenes, » Sigeberto leyó y contó « XI millia virginum. »

otro arrodillada entre el Padre y el Hijo que la están coronando, mientras que el Espíritu Santo se cierne sobre su cabeza. Los cuadros laterales contienen ángeles que forman un concierto celeste. Por último, en los dos costados de la urna, divididos en seis compartimientos que tienen la forma de arcos ojivales, está representada toda la leyenda de las vírgenes de Colonia. Por un lado su salida de la ciudad, su llegada á Basilea en unos gruesos barcos redondos, despues su entrada en Roma y la recepcion que les hace el Papa, bajo el peristilo de un templo; del otro, su salida de Roma llevando al Papa entre ellas, su vuelta á Colonia, y, por último, su martirio bajo los golpes de las flechas, lanzas y espadas de los soldados hunos. En los seis capítulos de esta leyenda representada, hay seguramente doscientas figuritas en accion; las mayores de estas en los primeros términos no miden arriba de cuatro pulgadas; tampoco cuento los personajes microscópicos del fondo que no llegan á seis líneas de altura. Es inútil advertir que el pintor ha transportado la historia de santa Ursula del siglo iv al xv : edificios, paisajes, trajes, armaduras, todo es de su época. Se conoce sin gran esfuerzo que hay allí una porcion de retratos. Ursula y su séquito de vírgenes, son hermosas jóvenes flamencas, rubias, frescas, graciosas, elegantemente ataviadas; y seguramente que Hemling no debió tener gran dificultad para encontrar hermosos modelos en una ciudad entonces tan rica, tan poblada y que contaba entre sus mejores títulos de gloria la belleza de sus mujeres : *formosis Bruga puellis*.

Al leer esta corta descripcion, podria creerse que

la pintura de Hemling en esta urna de santa Ursula no es mas que una grande obra de paciencia, pulida, y de minuciosa perfeccion en sus detalles; pero es mas que esto, es un grande y magnífico conjunto, lleno de nobleza, vigor y de expresion religiosa y patética. Para comprender aquella obra sorprendente es necesario figurarse unos cuadros de historia sagrada como los hubiera podido concebir Fra Angélico en su estilo mas elevado, y ejecutados por Gerardo Dow con su manera mas delicada. No se limita el tesoro del hospital de San Juan á esta urna ó relicario, que lleva la fecha de 1480, pues además de esta miniatura Hemling habia concluido el año anterior una obra no menos célebre, y de las mayores proporciones que se usaban entonces, es decir, mitad del natural. Se trata de un tríptico, cerrado por unas portezuelas; en la tabla del centro está representado el *Casamiento místico de santa Catalina*. Así como en las Vírgenes gloriosas de Francia y del Perugino, la Madona está sentada debajo de un magnífico dosel, descansando sus piés sobre un rico tapiz de Flandes, que por su colorido y perspectiva produce un efecto maravilloso. Dos ángeles están á su lado para servirle : el uno tiene un libro que hojea la Virgen, y el otro está tocando un órgano portátil. La vírgen de Siena, ricamente vestida, recibe de rodillas el anillo nupcial de manos del santo *Bambino*. La historia de los dos san Juan es el asunto de las pinturas laterales : á la izquierda la *Degollacion de san Juan Bautista* delante de Herodías; á la derecha, el *Evangelista de Patmos*, á quien se le aparecen las visiones del Apocalipsis. Por último, en las puertas ex-

teriores se ven los admirables retratos de dos hermanos del hospital, con las imágenes simbólicas de sus patronos, san Jacobo y san Antonio, y de dos hermanas religiosas, con sus patronas, santa Inés y santa Clara.

Esta gran composición pasa unánimemente por la obra de mas mérito de su autor. Allí brillan en efecto todas sus cualidades, desde la apacible y santa majestad de la composición y del estilo, hasta la infinita delicadeza del toque. Con todo, hay otra que puede rivalizar con ella si no por su importancia, al menos por su perfección. En el mismo año de 1479, pintó Hemling los diversos compartimientos de otro tríptico, mucho mas pequeño, puesto que las figuras no tienen arriba de ocho á nueve pulgadas; á la izquierda, el *Pesebre*; á la derecha, la *Presentacion en el templo*; en el centro, la *Adoracion de los Magos*; debajo, la inscripcion siguiente, escrita en flamenco: « Esta obra fué hecha para el hermano Juan Floreins, llamado van der Rüst, hermano profeso del hospital de San Juan de Brujas. Año 1479. — Opus Johannis Hemling. » A la izquierda del lienzo central, en una ventana, se ve el retrato de Juan Floreins, arrodillado y vestido de negro. Es una preciosa cabeza, y de un hombre jóven aun, pues la cifra 36, escrita encima de él en el fondo del cuadro, indica su edad. Enfrente, la figura de un lugareño, que mira por un tragaluz detrás del rey negro, pasa por ser el retrato de Hemling; su barba es pequeña, los cabellos espesos, y el rostro, algo cansado, muestra bondad é inteligencia. Delante de esta *Adoracion de los Magos*, es donde he admirado la

extraordinaria perfeccion del pintor del hospital de San Juan, y no fuí yo solo; uno de mis amigos me contó que habia tenido delante de aquel cuadro una de esas terribles tentaciones de hurto que produce alguna vez la vista de obras tan bellas. No sé qué serpiente le decia al oido : « Te hallas solo con ese viejo enfermero, descuelga el relicario y corre al ferro-carril, marcha, y te encuentras poseedor de una de las maravillosas obras maestras que produjo la pintura. »

No es esto todo lo que el reconocido enfermo dejó á su querido hospital de San Juan, pues se ve en él un *Descendimiento de la cruz* de figuras pequeñísimas, una *Sibila Zambeth ó Persa*, es decir, una señora flamenca bajo el traje de Sibila y además á un jóven adorando á la *Madona*. El pequeño museo de Brujas posee tambien de Hemling un *Bautismo de Cristo*; el museo de Amberes, una *Anunciacion*, un *Portal de Belen*, una *Virgen gloriosa*, etc. En Lóndres, en la galería del marqués de Westminster está tambien Hemling, y en el mismo Louvre, está representado por dos figuras que hay en un díptico, *San Juan Bautista* y *Santa Maria Magdalena*. Si pasamos á Alemania, hallaremos en Berlin, bajo el nombre de Hemling, dos portezuelas en las cuales se ven la *Pascua de los judios* y el *Profeta Elias* servido en el desierto por un ángel; por último en Munich, se le atribuyen hasta nueve cuadros, el *Maná en el desierto*, *Abraham en presencia de Melquisedech*, los *Siete gozos* y los *siete dolores de Maria*, etc. La introduccion del catálogo hace un elogio entusiasta de aquellas obras, y las llama « incomparables creaciones del genio de Hemling. »

Acepto los elogios, pero no la última declaración. Que aquellas obras sean dignas de Hemling, consiento en ello; pero no puedo admitir que sean suyas: siempre he sostenido que se ha confundido á diferentes pintores contemporáneos con su nombre, y que el de Munich no era el de Brujas<sup>1</sup>. Diré aquí en dos palabras en qué fundo mi opinion.

El catálogo de Munich designa así al maestro: « Hemling (Juan). .. discípulo de Van Eyck. » Este es el error capital, de donde dimana el segundo que es atribuirle obras que salieron de la escuela de los Van Eyck. Las fechas van á aclararlo. Juan de Brujas murió en 1441; la *Adoracion de los Magos*, que es por la fecha la primera obra de Hemling en el hospital de San Juan, tiene la de 1479, y la figura del lugareño que pasa por ser su retrato indica un hombre de unos treinta años; supongámosle cuarenta, apenas si habia nacido cuando moria el mas jóven de los hermanos Van Eyck. Ahora demostraremos, por una prueba no menos perentoria, que es tan imposible que Hemling sea el autor de los cuadros que se le atribuyen en Munich y en Berlin como el que hubiese sido discípulo de su predecesor. Todas las obras que dejó en Flandes están pintadas *al temple*; y este es justamente el rasgo mas característico de Hemling, pues fué el único que perseveró con fidelidad en los antiguos procedimientos bizantinos cincuenta años despues de los hermanos Van Eyck, y el solo que siguió pintando al temple en el mismo pais donde se descubrió la pintura al óleo. No es de extrañar esto

1. Véase en el tomo de los *Museos de Alemania* las páginas 39 y siguientes.

cuando sabemos que cerca de medio siglo despues de adoptarse los procedimientos de Van Eyck en Italia, muchos artistas pintaban aun *a tempera*, sobre todo cuando hay en el Louvre una *Virgen de la Victoria*, de Mantegna y el *Combate del Amor y de la Castidad*, del Perugino, pintados al temple con fecha de 1495 y 1505. Ahora bien, los cuadros de Munich están pintados al óleo, como no podian menos de estarlo las obras de un artista designado como discípulo de Van Eyck. Es de todo punto imposible que Hemling haya sido el autor. Otras muchas pruebas han venido á corroborar el aserto de que varios pintores han sido confundidos con el nombre de Hemling : tanto es así, que le habian atribuido el célebre *Martirio de san Erasmo*, que posee la iglesia de san Pedro de Lovaina; y hé ahí que unos antiguos recibos demuestran que aquel cuadro famoso es obra de un pintor llamado Dirck (Tierry) Stuerbout ó Bouts, que fué de Harlem á establecerse en Lovaina, en la segunda mitad del siglo xv. Tambien atribuyen á Hemling el precioso *poliptico* procedente de la abadía de Anchin, legado al museo de Douai por el doctor Escallier; mas por documentos auténticos se sabe hoy que aquel cuadro múltiple es obra de Bellegambe, de Douai, célebre en su tiempo, puesto que Vasari le cita entre los mejores artistas flamencos, pero del que no se conocia ninguna obra auténtica.

Entonces se preguntará : ¿ quién es pues el autor de aquellos cuadros de Munich, Berlin y otras partes, que hacen tanto honor á la escuela flamenca de la segunda mitad del siglo xv? No tengo bastante autoridad para resolver esta delicada cuestion. Todo lo

que podré hacer será citar los verdaderos y mejores discípulos de los Van Eyck, Pedro Cristóforo, Hugo Van der Goes, Israel Van Mekenen, Rugiero Van der Weyden, á quien llamaban Rugiero de Brujas. Este último sobre todo es digno émulo de su maestro, como Luini lo fué de Leonardo y Bonifacio del Ticiano; y si no se encuentra en ninguno de ellos nobleza semejante de estilo unida á una gran delicadeza en el toque, entonces habrá que creer que hubo dos pintores del mismo nombre, el uno que perseveró en los procedimientos bizantinos, mientras que el otro adoptaba los de Van Eyck, el Hemling de Brujas y el Hemling de Munich.

Después de estos artistas, al aparecer el siglo xvi, recogió Amberes el cetro del arte flamenco; y la serie de pintores ilustres que elevaron su escuela á un grado tal de superioridad, que las demás escuelas flamencas se reunieron y confundieron con ella, empieza por un simple herrero, llamado Quintin Metzys ó Massys (1469-1531). Se le conoce comunmente por el *Herrador de Amberes*, porque en efecto lo era, y, según dicen, el amor le convirtió en pintor, como en Nápoles el *Zingaro*, de calderero ambulante pasó también á ser pintor. En Amberes y en Lovaina se conservan sus primeras obras y se le atribuyen los cincelados de hierro del sepulcro de Eduardo IV, en la capilla de San Jorge, en Windsor. Un verso latino de la inscripción grabada en su propio sepulcro en la catedral de Amberes, resume así la novelesca historia de su tardía vocación.

*Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem* <sup>1</sup>.

Era justo que el pais natal del herrador de Amberes conservase sus mejores obras. En efecto, nada mas precioso, mas completo, mas acabado, y en una palabra mas importante entre todas sus obras, que el famoso tríptico que representa en el centro á *Cristo en el sepulcro*; en la puerta derecha la *Cabeza de san Juan Bautista presentada á Herodes*, y en la de la izquierda á *San Juan el Evangelista en aceite hirviendo*. Estas tres vastas composiciones, reunidas solo por la forma comun de los cuadros de aquella época, y cuyas figuras son de tamaño natural, le fueron encargadas al pintor, en 1508, por la corporacion de los carpinteros de Amberes, quienes le pagaron por ellas 300 florines. En 1577, á instancias de Martin de Vos, y para quitárselas á la reina Isabel de Inglaterra, que ofrecia por ellas, segun cuentan, 5,000 *nobles á la rose* (mas de 40,000 florines), las compró el magistrado de la ciudad en 1,500 florines. Este tríptico es ciertamente la obra maestra del artista, y creo que se puede decir aun mas, que es una de las obras maestras de la pintura. Allí se ve en todo su esplendor un trabajo perseverante unido á una inteligencia clara y viva. Cada cabello, cada hilo del vestido, cada ramita de yerba está ejecutada con una fidelidad escrupulosa, y sin embargo, á pesar de la minuciosa conclusion de los detalles, el conjunto es de un efecto mágico; se puede mirar este cuadro lo mismo de cerca que de lejos, con lente ó con telescopio. Es la

1. El Amor conyugal hizo del herrero un Apelles.

naturaleza misma que se presta á todos los puntos de vista; no es solo el trabajo del pincel el que causa admiracion, porque el pensamiento se muestra allí asimismo elevado y profundo. Al vigoroso tono de Van Eyck, reunió Quintin Metzys la noble sencillez de Hemling, y la laboriosa conclusion de Denner al grandioso conjunto de Rubens. Movimiento en la escena, poder de expresion, variedad en las actitudes y fisonomías, todas las grandes cualidades se encuentran reunidas en esta obra, cuyos grupos de santos con sus verdugos muestran á un tiempo lo sublime y lo grotesco, reunidos sin esfuerzo y aumentados por el contraste.

Hay en el Louvre un *Descendimiento de la cruz*, atribuido tiempo atrás á Lucas de Leyden, restituido ahora con justa razon, segun creo, al herrador de Amberes. Si en la ejecucion de aquellos dos grandes trípticos, siguió el orden de la accion, este *Descendimiento de la cruz* precedió al *Cristo en el sepulcro*. Así la obra del Louvre, menos graciosa y elegante, y de menos estilo y expresion, habria sido en manos de su comun autor, como un trabajo preparatorio para llegar hasta el de Amberes, último grado que le fué dado alcanzar en el apogeo y madurez de su arte. Dos simples cabezas de *Cristo* y de la *Virgen*, el primero con manto encarnado y esta con uno azul, demuestran toda la extension del genio de Metzys, en la *National Gallery* de Lóndres. Dichas cabezas están ejecutadas con la mas exquisita delicadeza, y la de María sobre todo es de tal belleza, aun moral, que para hallar una legítima comparacion hay que ir hasta Rafael.

Quintin Metzys fué precisamente contemporáneo de Alberto Durero; y así como despues de la muerte del gran artista de Nuremberg, los alemanes dirigieron sus miradas á Italia, despues de la del herrador de Amberes, la mayor parte de los flamencos fueron tambien á pedir á Florencia y á Venecia lecciones y modelos. Sin embargo, hubo entre ellos una notable diferencia: los alemanes se quedaron en Italia y fueron italianos: los flamencos volvieron á su pais, procuraron mezclar el *idealismo* de Italia con el *realismo* de Flandes y prepararon la gran escuela flamenca que coronó Rubens y sus discípulos. Entre ellos figuran en primera línea Juan Gossaert, de Maubeuge (1470-1532), á quien se llama generalmente Mabuge ó Mabuse, nombre de su pais natal (en latin *Malbodium*). Fué á Italia á los treinta y tres años con el obispo Felipe de Borgoña, y pasó unos diez años entre Florencia y Roma en tiempo de Leonardo y de Rafael. Allí olvidó la rigidez de la escuela de Leyden, donde habia hecho sus primeros estudios, por la soltura y el gusto italiano, y empezó aquella especie de mezcla entre el estilo del Mediodía y el del Norte, que forma el carácter de la segunda época del arte flamenco; y al regresar á su patria, consagró todos sus trabajos á hacer prevalecer aquel nuevo estilo intermedio; á pesar de la ligereza de sus costumbres, desempeñó un papel muy grave é importante en la historia tradicional del arte.

Juan Maubeuge dejó numerosas obras en Amberes, Bruselas, Munich, Berlin y hasta en Praga, en Hampton-Court y San Petersburgo; en Paris muestras escasas y de poca importancia. Empecemos por

las de Berlin para señalar con toda precision las trasformaciones de su estilo. El gran *Calvario* en donde el suplicio del Hombre-Dios no se alza en el árido Gólgota, sino en medio de un verde y risueño paisaje, que termina á lo lejos con la vista de una ciudad flamenca; es una obra de su juventud, y sin embargo es admirable por su poderosa expresion, hermoso colorido, bien entendida perspectiva y buena conservacion. La *Embriaguez de Noé* es copia de un fresco de Miguel Angel en el techo de la Sixtina, y las figuras de una *Madona* en medio de un paisaje adornado es una imitacion de Leonardo; pero, aparte de estas obras enteramente italianas, la mezcla de las dos artes se muestra evidentemente en cuatro academias en dos dípticos, de los que el uno contiene á *Adan y Eva* y el otro á *Neptuno y Anfítrite*. Estas figuras son grandes, fuertes y crasas, de forma y de pintura; están muy distantes ya de la delgadez y sequedad primitivas, y muy adelantadas en la manera italiana. El grupo mitológico me parece el mas bello de los dos, sobre todo *Neptuno*, que está coronado y como vestido de conchas: las cualidades italianas llaman tanto la atencion en aquel cuadro, que se podria dudar á primera vista que fuese un flamenco su autor, si no hubiera puesto su firma: *Joannes Malbodius Pingebat*, 1516, esto es, despues de su vuelta de Italia, á la edad de cuarenta y cinco años.

Despues de Gossaert, y siguiendo el mismo camino intermedio, hallamos sucesivamente á Bernardo Van Orley (hácia 1480-1550), que como los alemanes Schoreel y Pens, se colocó entre los discípulos del jefe de la escuela romana; — Miguel Van Coxcie ó

Coxen (1497-1592), á quien llamaron el *Rafael de Flandes*, porque fué mas allá que Van Orley en la imitacion italiana; tambien hubiera podido llamársele el *Ticiano de los Países-Bajos*, pues murió á los noventa y tres años de edad, lo mismo que el ilustre centenario de Venecia, y como Murillo, de la caida de un andamio, desde donde trabajaba á pesar de su edad avanzada; — Lamberto Susterman (1506-1560), denominado el *Lombardo* y á quien Vasari llama *Lamberto Suavius*; — Francisco de Vriendt, mas conocido por Franz Floris (1520-1570) que dividió con Coxcie el hermoso sobrenombre de *Rafael flamenco*, cuya ejecucion vigorosa, imitada de Miguel Angel, le dió mas originalidad; — Martin de Vos, jefe de una numerosa familia de pintores de donde salieron despues Cornelius y Simon, se da á conocer por su colorido casi veneciano como discípulo de Tintoreto; por último, Octavio Van Veen conocido generalmente por Otto Venius (1556-1629). Este hombre ilustre, que además de la pintura cultivó las ciencias y las letras, fué distinguido matemático, historiador y poeta, y es conocido en Paris por una reunion de retratos que llevan la fecha de 1584, llamados *Otto Venius y su familia*. Es una hermosa obra que ofrece importancia é interés; pero lo mismo que el Peruginó y que Wolgemuth, Otto Venius es mas conocido sobre todo por haber sido el maestro de Rubens.

Pedro Pablo Rubens (1577-1640), heredero universal y resúmen de los flamencos puros y de los flamencos de transicion, es tambien la última expresion y la honra del arte flamenco, trasformado y rejuvenecido por su union con el arte italiano. Hijo de

un médico comprometido en la política y huérfano en sus primeros años, nació en Siegen, en el Nassau, pasó su infancia en Colonia y se estableció joven en Amberes, ciudad que no dejó mas que para viajar por Italia, España é Inglaterra. Casado dos veces, primero con Isabel Brandt y despues con la graciosa Elena Forman; feliz con su familia, bien pronto célebre, rico y poderoso, protector de los artistas, amigo de los grandes y hasta de los reyes, Rubens vivió en el fausto, independiente y colmado de honores como Rafael, pero por mas largo tiempo. Fué tan constante su aficion al trabajo y tan prodigiosa su fecundidad, que se cuentan cerca de mil quinientos cuadros de su mano, reproducidos por el grabado; y este número enorme dicen que no es ni la mitad total de sus obras. El Louvre reune cuarenta y dos cuadros firmados con su célebre nombre. Amberes es casi tan rico como Paris; Madrid cuenta poco mas ó menos el mismo número, y en el Ermitaje de San Petersburgo no se le atribuyen menos de cincuenta y cuatro cuadros ó bocetos; por último, las mas vastas de las grandes salas y el mayor de los gabinetes de la Pinacoteca de Munich, que forma un museo particular en el centro del museo general, está enteramente lleno por noventa y cinco cuadros de Rubens, todos auténticos, y lo que es mas, todos escogidos. En Dresde, Viena, Bruselas, Lóndres y los mil gabinetes de aficionados, hay una lista imposible de reseñar.

Antes de intentar hacer una eleccion entre esta profusion de obras, hablaremos de Rubens de una manera mas general y absoluta. Rubens es la ban-

dera, el ídolo, el dios de los coloristas exclusivos, como Rafael lo es de los dibujantes exclusivos. Ni uno ni otro aspiraron seguramente al extraordinario honor que hoy día han alcanzado. Rubens buscó casi siempre la pureza del dibujo, aun en sus composiciones mas atrevidas, y la encontró á menudo : Rafael debió adquirir un colorido muy respetable hácia el fin de su carrera demasiado prematura. Su ejemplo mismo prueba, pues, la frivolidad de estas distinciones que divierten en esta época de decadencia, y lo vana que es la guerra que se hacen bajo sus banderas los dos bandos enemigos. Creo que así como la música se compone inseparable y necesariamente de la melodía y de la armonía, la pintura se compone de igual manera de la línea y el color ; pero así como se han encontrado músicos concededores para negar la melodía, que es el dibujo de la música, así se han hallado otros pintores, tambien concededores, para negar la línea que es la melodía de la pintura. Por ejemplo, dicen que en pintura la línea no tiene existencia real ; que es el límite del color, y nada mas : que la duracion de un sonido forma la medida, y que la extension del color forma el dibujo. Este paralogismo descansa en un hecho exterior y accesorio, pero no íntimo ni fundamental, á saber : que la pintura, propiamente dicha, se compone siempre de *colores* : á eso se puede contestar que independientemente del color la línea existe en la naturaleza y en el arte. Mírese en el horizonte una cadena de montañas, una *sierra* destacando sobre un cielo claro sus sombrías ondulaciones : ¿ se podrá negar la línea, la pura línea ? Claudio y Pusino lo conocian

muy bien; que se observen todos los cuerpos en todos los términos: ¿podrán ser vistos y comprendidos sin la línea? Pero hasta las mismas nubes con sus imágenes vaporosas y fugitivas, trazan líneas en el espacio, por la sencilla razon de que la línea es la forma. ¿Qué será si de la naturaleza pasamos al arte? Negar la línea es negar de un solo golpe el dibujo y el grabado, que no se componen mas que de líneas; seria negar la arquitectura que tiene mas líneas que términos; ó la escultura, que no tiene color. A los que dudan que con la línea sola pueda expresarse el arte en su lengua, que tiene invencion, expresion, fuerza y belleza, basta enseñar un carton ó un agua fuerte de los maestros. Si no se convencen con esto y no confiesan su error, será porque son pecadores empedernidos. « El dibujo, dice M. Ingres, es la probidad. » Palabra justa y profunda, pues las artimañas en el arte del pintor no pueden hallarse mas que en el colorido, si este no se halla unido á su compañero inseparable y superior.

Volviendo á Rubens, confieso que las razones que le hacen admirar por su escuela, quiero decir, por el partido de los coloristas, son las que me obligan precisamente á rehusarle mi completa admiracion. Encuentro su fecundidad algo *furiosa*, como dicen de Tintoreto sus mismos amigos : su composicion es muchas veces oscura y confusa, y otras se muestra tímido y flojo en el toque; la verdad parece excluir con frecuencia la nobleza, y la realidad física á la expresion del sentimiento moral; su mismo colorido, tan justamente célebre, no excede al de Ticiano, Velazquez y Rembrandt. Por último, aun cuando es ex-

celente, sin tacha y hasta maravilloso en algunas obras selectas, pertenece con demasiado exclusivismo á la escuela del *naturalismo* puro, no pareciendo bastante inspirado por el soplo de lo *ideal* que es lo único que en el arte produce lo sublime.

Hecha, pues, esta declaracion, podemos buscar las obras mas importantes de Rubens, diseminadas por varios paises, empezando por su patria adoptiva.

En la catedral de Amberes se halla su famoso cuadro del *Descendimiento de la Cruz*, que pasa unánimemente por su obra mas importante : empecemos por prosternarnos ante aquella obra maestra, pero teniendo en cuenta que debemos guardarnos de las exigencias de la imaginacion, que en las cosas demasiado elogiadas, pide mas de lo posible, sin satisfacerla á primera vista, ni aun los Alpes ni el Océano. Rubens hizo aquel cuadro para pagar á la asociacion de los arcabuceros de Amberes un terreno que necesitaba para agrandar su casa; el *Descendimiento de la Cruz* es el lienzo central de un vasto tríptico, que tiene en sus dos puertas la *Presentacion de Maria* y la *Presentacion de Jesus*. Este cuadro se ve mal ; está colocado un poco alto y recibe reflejos de luz que no permiten abrazar de un golpe de vista todo el conjunto : disposicion tanto mas defectuosa cuanto que dicha obra es de las que exigen una larga y reflexiva contemplacion. Inútil es entrar en detalles. Es una escena de gran carácter, de concepcion mas severa y elevada, trabajo mas reflexivo y mas concluido que de costumbre; la prudencia y la calma en medio de un movimiento enérgico, y por esta vez, no menos nobleza que ímpetu arrebatador. La composicion se

PEDRO PABLO RUBENS.



El descendimiento (Amberes).



recomienda por su perfecta unidad. Todo se mueve en derredor del centro, el cuerpo de Jesus, maravilloso, lleno de *morbidez*, pesado y blando, tan muerto (demasiado muerto tal vez, pues no anuncia la próxima resurreccion) y conservando no obstante una dignidad que puede llamarse majestad divina. El san Juan con manto encarnado, que sostiene con arrogancia los restos inanimados del Salvador; la Virgen absorta en su profundo dolor, la Magdalena, por último, cuyo llanto aumenta su gracia y su belleza, forman al pié de la cruz un grupo admirable. No hablo mas. que de la composicion y el estilo; ¿á qué elogiar el color en la obra maestra de Rubens<sup>1</sup>?

Si antes de dejar á Amberes tuviera que hacer mencion de otra obra de Rubens, no hablaria ni de aquel *Jesus crucificado* que hace juego con el célebre *Descendimiento*, ni de la vasta *Asuncion de la Virgen*, á pesar de su colorido deslumbrador, y colocado sobre el altar mayor de la misma catedral, ni tampoco de los diez y ocho cuadros que reúne el museo, aunque se halla comprendido en ellos una *Ultima comunion de san Francisco*, á la que no supera ninguna otra obra de Rubens. Esta *Asuncion* y *Comunion* son en efecto luchas directas y peligrosas con las grandes obras maestras de Ticiano y del Dominiquino: prefiero hacer una peregrinacion á la modesta iglesia de

1. Dice M. Alfredo Michiels: « una concepcion anti-cristiana ha inspirado el *Descendimiento de la cruz* y jamás ha adornado una iglesia obra alguna menos religiosa. Un panteista no la hubiera ejecutado de otra manera. El cuerpo de Jesus no es el de un Dios que debe resucitar el tercer dia: aquellos son los restos de un hombre en quien se ha extinguido por completo la llama de la vida. »

*Santiago.* Allí se encuentra su sepulcro, su retrato y una de sus principales obras. El sepulcro, dibujado por el mismo Rubens, ocupa una pequeña capilla detrás del coro de la iglesia. Su cuerpo descansa en el centro de la capilla, debajo de una lápida en la que se lee una larga inscripcion latina que recuerda todos los nombres, títulos y méritos del difunto, cuando bastaba con escribir *Rubens*. « ¿Quieres elogiar á César? — dice Shakespeare — llámale César, y no digas mas. » El cuadro que adorna el altar, con el nombre de *Sacra Familia*, representa toda la del pintor. San Jorge el guerrero es el mismo Rubens; san Jerónimo, su padre; el Tiempo, su abuelo; un ángel, el menor de sus hijos; Marta y Magdalena, su primera y segunda mujer. En cuanto á la Virgen, se cree que sea una señorita llamada Lunden, que le sirvió de modelo en varias ocasiones, y que inmortalizó bajo el nombre del *Sombrero de paja*. Esta llamada *Sacra Familia*, que por el número de personajes, sale con mucho de las dimensiones comunes, es un cuadro magnífico, de composicion ingeniosa y fácil; su colorido incomparable es de un efecto maravilloso y de perfecta conservacion. De todas las grandes obras que he visto de Rubens, entre Madrid y San Petersburgo, no conozco nada superior á esta simple reunion de retratos. A pesar de esto, Rubens, á lo que dicen, no tardó en pintarla mas que diez y siete dias, en 1625, quince años antes de su fallecimiento.

Salgamos ahora de Flandes, sin pararnos siquiera en Bruselas, y busquemos en Munich, entre las noventa y cinco obras que reunen todos los géneros cultivados por Rubens, historia sagrada, profana,

mitológica, — alegoría, retratos, paisajes, etc. — El mas vasto, el mas importante y precioso de todos los cuadros de Rubens, reunidos en la Pinacoteca, es seguramente el *Juicio final*, que mide cerca de siete metros sobre cinco, es decir, las mismas dimensiones del *Descendimiento*. Rubens habia visto el *Juicio final* de la Sixtina; así es que parece haber puesto cuidado en evitar todo recuerdo y comparacion con su ilustre antepasado. Ha tratado el mismo asunto, pero de manera diferente, casi opuesta. Miguel Angel, siempre triste y sombrío, — ya lo hemos dicho, — trasladó á aquella composicion gigantesca la adusta melancolía de su carácter. El dulce Redentor de los hombres era para él un Júpiter tonante que castiga como juez inexorable y terrible todos los vicios de la humanidad. Rubens, al contrario, habiendo pasado su vida en la opulencia y en la gloria, era mas hombre y mas humano, y por lo tanto hace de Cristo un juez justo y misericordioso. Si condena á los malos, recompensa á los buenos; y si abre el infierno, abre tambien el cielo. Debajo del trono eterno y de la córte celestial, se ven dos grandes grupos; á la derecha, los réprobos á quienes una caterva de demonios repugnantes precipitan en el abismo; á la izquierda, los elegidos, á los que unos ángeles resplandecientes llevan á la mansion de la bienaventuranza. He visto en aquel grupo, con emoción y reconocimiento, á un pobre negro que parece tan sorprendido como contento de encontrar por fin allí justicia, é ir igualmente á gozar de la felicidad eterna como sus hermanos los blancos. Ciertamente que un pensamiento tal de humanidad y filantropía era muy raro hace

dos siglos y medio. Aquel contraste entre las dos partes del cuadro da mas claridad como tambien mas interés al conjunto de la composicion; y bajo este concepto Rubens superó á Miguel Angel, quien descuidando todos los símbolos que le procuran el arte y la fé, y convirtiendo en simples mortales á todos los seres del cielo y del infierno, no logró evitar del todo la confusion inseparable de un asunto tan vasto y complicado. ¿Necesitaré llevar mas lejos el paralelo? y, mientras que dejo al fresco de Miguel Angel la perfeccion asombrosa del dibujo, el atrevimiento de las actitudes, la ciencia de la anatomía muscular, ¿no habré de conceder al lienzo de Rubens toda la magia del claro-oscuro y todas las pompas del colorido? ¿Quién ignora lo que es Rubens en sus obras predilectas, cuando llega á la nobleza y á la verdadera grandiosidad? El *Juicio final* ocupa el centro de la sala principal : si al aprovecharnos de aquella larga distancia nos retiramos hasta la extremidad opuesta, la vista se deslumbra, y se fatiga, y se turba; casi se diria que para iluminar aquella espléndida escena, derramó el pintor desde arriba torrentes de luz celeste.

En el museo de Munich habria que citar todas las obras de Rubens; y apenas tengo espacio para citar sus títulos : así, pues, digamos de paso que la *Condenacion de los pecadores*, otro Juicio final, se acerca mas al fresco de Miguel Angel; que en aquel torbellino de seres, ángeles, hombres, mujeres y diablos, que se mezclan y confunden, el trabajo de la imaginacion iguala al de la mano; — que el cuadro de *Susana sorprendida*, iluminado por el sol en el ocaso á través

de los árboles, y hecho de un golpe, sin correcciones ni retoques, es uno de los milagros del colorido; — que Rubens, aunque fué notable en la manera de pintar los niños, jamás hizo nada mejor que aquellos *Siete genios llevando una guirnalda de frutas y flores*; que aquellos pequeños vencedores, doblegados por el peso de su trofeo, mientras uno de ellos, el mas enredador ó mas goloso, come de paso las uvas de un racimo que cuelga sobre su cabeza, forman el cuadro mas precioso, iluminado por un color incomparable; — que sus dos propios retratos, uno con su primera esposa y el otro con la segunda, y otro de esta última á quien tanto amó, ataviada magníficamente, están en primera línea entre sus muchas obras; por último, varios paisajes, el uno con unas vacas y el otro que representa una tempestad terminada por un arco iris, atestiguan la prodigiosa imaginacion del gran artista que pudo y quiso tratar con mano maestra todos los asuntos.

Pasemos de Munich á Viena. Allí seria preciso entrar en la inmensa galería de los príncipes de Lichtenstein para admirar la larga série de la *Historia de Decio*; pero apresurémonos á subir al museo público del Belvedere, en donde hay cuarenta y tres cuadros de Rubens, número suficiente, segun creo, para que se conozcan todas sus diversas cualidades, comprendiendo en estas su milagrosa fecundidad. Dos grandes salas del primer piso están llenas con sus obras, cosa poco sorprendente, pues á veces un solo cuadro cubre todo un lienzo de pared. Si uno quisiera darse cuenta exacta de sus numerosas obras, seria preciso no solo enumerar el número de cuadros, que tal vez

llega á tres mil, sino calcular tambien los piés cuadrados que miden, cuyo total pareceria mas increíble aun para una vida que no pasó de sesenta años.

Echemos una rápida ojeada al magnífico retrato de la hermosa Elena Forman, á quien sin duda le estaba reservado este cuadro, pues está de frente, de cuerpo entero, y sin mas traje que un manto de pieles; así como una *Fiesta de Vénus en Citeres*, admirable por el colorido, el movimiento y la vida, en donde no solo se hallan grupos de amores, ninfas, faunos bailando y retozando, sino señoras del tiempo y del pais del artista, que llevan sus presentes á la mas pagana de las divinidades; entremos despues en la sala del centro en donde tres cuadros cubren uno de los lados. A derecha é izquierda de una *Asuncion*, hecha para un altar mayor, se hallan dos grandes cuadros, que hacen juego, dedicados á los dos grandes santos de la órden de Jesus. En el uno, *Ignacio de Loyola* cura á un poseido del demonio; en el otro, *Francisco Javier* predica el Evangelio á los indios. La primera escena pasa en una iglesia, de manera que Rubens no tuvo mas que copiar el asunto y los personajes que tenia á la vista; pero en la segunda, le faltaba todo, salvo la imaginacion, á la que da libre curso. Desde un terrado con balaustrada, enfrente de un templo griego con columnas y frontones, desde donde precipitan á los ídolos, el apóstol de las Indias catequiza á un auditorio vestido con trajes tan raros, que ni la misma moda podria vencer al artista en caprichos y extravagancias.

Cualquiera que sea el mérito eminente de aquellas grandes páginas y de otras de Rubens que contiene

el museo de Viena, tales como las *Cuatro partes del mundo*, personificadas por el Danubio, el Nilo, el Ganges y las Amazonas, como *San Ambrosio cerrando el templo á Teodosio*, no son esas las que yo colocaria en primera línea. Hay otra en el Belvedere que no solo la tengo por su obra maestra, sino tambien por la que mas lustre dió á su nombre. Es un vasto tríptico, que reúne á un asunto religioso, que ocupa el centro, los retratos de los comitentes con sus santos patronos pintados en las portezuelas. El asunto religioso es la *Aparicion de la Virgen á san Ildefonso*, cuando trae del cielo el traje sacerdotal al nuevo arzobispo de Toledo; los comitentes son Alberto de Austria, gobernador de los Países-Bajos, por España, y la infanta Clara Isabel Eugenia, hija de Felipe II, que cuando viuda llegó á ser abadesa de las clarisas. Ambos están arrodillados, el uno al lado de san Alberto en traje de cardenal, y la abadesa al lado de santa Clara, frente á la vision estática de san Ildefonso; y tanto del cuadro como de los retratos se puede decir que jamás reunió Rubens mas nobleza ni mas verdad, ni que mostró su pincel mas poder y mas brillo.

Dejemos ahora la Alemania, y sin pararnos un instante, ni en Berlin, ni en Dresde, volvamos á Francia en seguida. En el museo de Paris hay cuarenta y dos obras de Rubens: es el mayor número de obras que el Louvre posee de un solo autor, y seguramente no nos quejaremos de esto, como respecto de los boloñeses, de una inútil riqueza, que hace resaltar mas la pobreza que está al lado. Mas de la mitad de este número, la parte principal en

todos sentidos, forma una sola série y en cierto modo una sola obra, y se titula la *Historia de Maria de Médicis*. Sabido es que la viuda de Enrique IV, despues de su entrevista en Brissac, en 1620, con Luis XIII y su momentánea reconciliacion, fué á habitar el palacio del Luxemburgo en Paris. Dotada del gusto de las bellas artes, hereditario en su familia, la hija de los Médicis quiso que la gran sala de su palacio, y otra segunda paralela que se proponia construir, fueran decoradas por los primeros artistas. En una de ellas debia estar representada su propia historia, y en la otra la del magnánimo Enrique IV. El baron de Vicq, embajador entonces del archiduque Alberto, habló á la reina de Rubens : Maria aceptó al artista, y aquel á su vez aceptó el encargo. Fué á Paris en 1621, y á la vista de la reina madre hizo al claro-oscuro los bocetos de los cuadros de la primera série ; regresó á su estudio de Amberes, y ayudado de sus principales discípulos, trabajó sin descanso en las obras que volvió á concluir en Paris, 1623-1625. Rubens habia empezado ya los bocetos de la *Historia de Enrique IV*, cuando el nuevo y definitivo destierro de la reina madre, debido á Richelieu, puso brusco fin á la obra.

Esta *Historia de Maria de Médicis* no era, pues, sino la decoracion de un palacio ; una vez en el Louvre, es el adorno de un museo, y una de las principales glorias de su autor. Si se considera este asunto, vasto poema en veinte y un cantos, pronto se echa de ver que no es un libro de historia, sino solo una série de alegorías, ó mejor dicho de adulaciones alegóricas á traves de las cuales es difícil conocer á la altanera,

tenaz y falsa María de Médicis, que, como esposa, se hizo detestar de su marido, como madre, fué aborrecida por su hijo, y como regente, por sus súbditos. Bajo el espléndido pincel de Rubens, la adulacion justifica la definicion que de ella dió no recuerdo qué filósofo. « La lisonja nos hace ver nuestra sombra al ponerse el sol. » Sin duda que al considerarlas como simples obras de arte, no se encuentra en aquellos veinte y un capítulos una página tan magistral, tan elevada y fuera de todo ataque como el *Descendimiento de la Cruz* de Amberes, ó el *San Ildefonso* de Viena; pero con todo, por la grandiosidad inusitada del conjunto, la invencion inagotable, la infinita variedad de los numerosos asuntos y la maravillosa ejecucion de algunos fragmentos, como la *Educacion de Maria*, su *Casamiento*, su *Coronacion*, el *Nacimiento de Luis XIII*, la *Apoteosis de Enrique IV*, etc., toda esta larga série en masa no cede el primer puesto á ninguna obra de Rubens.

Es necesario añadir, entrando en la série de los retratos, el de la misma *Maria de Médicis*, otra alegoría y engañosa adulacion, pues Rubens la representó en figura de Belona á caballo, y *nicéfora* como la gran Minerva guerrera de Fidias, es decir, llevando en la mano la estatua de la Victoria, mientras que unos genios la coronan con laureles. ¿Qué laureles? ¿Serán los de su indigno favorito el mariscal de Ancre, que, á pesar de la palabra de Cristo, fué herido por la espada sin haberla desenvainado jamás? Pero todo se perdona, hasta la hipérbole y la mentira, á una obra tan preciosa, modelo acabado en el arte de reproducir la naturaleza humana ennoble-

ciéndola. Además de sus alegorías y varios retratos, hay dos paisajes de los cuales uno de ellos está iluminado por el arco iris, mientras que en el otro, cerca de un puente levadizo de un castillo, algunos jinetes rompen lanzas como en un torneo. Hay también una vasta *Kermesse*, ó romería, que no es menos alegre, animada, viva y loca que podría serlo una gran bambochada de Juan Steen. Hay, por último, cuadros de figuras pequeñas; estos son mucho mas raros entre sus obras, y me atreveré á decir mucho mas preciosos, primero, porque pertenecen en general á la época de su completa madurez, cuando ya el ardor, un poco desordenado de su juventud, habia dado lugar al buen gusto y al deseo de la perfeccion; y segundo, por ser todos de su mano.

Debo confesar que esta no era la opinion de Rubens. En 1621, á los cuarenta y cuatro años de edad, cuando empezaba la obra de la *Historia de Maria de Medicis*, escribia desde Amberes á uno de sus amigos de Londres: « .... Confieso que por un instinto natural, soy mas dado á hacer obras muy grandes, que pequeños y curiosos caprichos: cada uno tiene su don particular: es tal mi aficion, que nunca me arredró empresa alguna por numerosos y diversos que fuesen sus asuntos. » Despues cambió sin duda de parecer, pues basta ver en el Louvre mismo la *Huida de Lot*, que sale de Sodoma guiado por un ángel con sus alas desplegadas y seguido de su familia, la única que se salvó del anatema: esta es una pintura delicada, hecha con esmero, preciosa, admirable, una de las joyas de la Francia, y sin duda alguna Rubens pudo vanagloriarse de ella por ser una de las pocas que

firmó. Su nombre (Pe. Pa. Rvbens), que él mismo trazó debajo de aquel pequeño cuadro, lo marcó en cierto modo con un sello de preferencia y superioridad. En efecto, si fuese preciso encontrar una obra que, en este género, valiera tanto, sería necesario ir al *Museo del Rey* en Madrid. Allí, entre una multitud tal de obras, que con ellas podría hacerse un museo solo con Rubens, así como en Munich, se encuentra una *Virgen gloriosa* adorada por un grupo de quince santos ó santas, san Pedro y san Pablo, patronos del pintor, san Jorge, san Sebastian, santa Magdalena, santa Teresa, etc., los mas poéticos de los bienaventurados. Aunque de figuritas de un pié de alto, aquella *Madona* es una obra divina. Composiciones de grupos, vigor y delicadeza en el toque, color, efecto, todo es maravilloso, increíble, mágico. Los admiradores mas apasionados de Rubens, aquellos mismos que han contemplado sus obras en Amberes, Munich, Viena y Paris, si no han visto esta perla de sus cuadros pequeños no conocen bien á Rubens.

Podríamos atravesar de un salto toda Europa y buscar en el Ermitaje de San Petersburgo otra rica coleccion de las obras del gran artista de Amberes, en donde brilla entre otras muchas la excelente *Cena en casa de Simon el Fariseo*. Pero vale mas, para concluir, hacer una corta y última peregrinacion por Inglaterra. Si fuera necesario designar la obra de Rubens que por la ejecucion me parece superior á todas las demás, sería una de las que contiene la galería del marqués de Westminster, la *Historia de Ixion y la Nube*, verdadero *capo d'opera* en toda la extension de esta palabra demasiado prodigada; pero

si debiese citar la obra mas interesante, por su belleza y por las circunstancias de su historia á la vez, seria entonces *Diana y sus ninfas* de vuelta de la caza y sorprendidas en su sueño por dos sátiros. Aquel cuadro fué llevado á Hampton-Court y dado á Carlos I por Rubens, cuando el pintor visitó al rey en 1629. Felipe IV de España le confió en aquel tiempo una mision secreta; y entonces fué cuando estando pintando una *Vénus* del Ticiano, hallándole un gran personaje ante su caballete, le preguntó sorprendido : « ¿Se divierte en pintar algunas veces el embajador de S. M. Católica? — En lo que me divierto alguna vez es en ser embajador, » — respondió el artista. Hermosa y picante contestacion, pero que no basta para disculpar á Rubens de la falta que cometió al reanudar las relaciones de amistad entre la córte de España y la de Inglaterra, sirviendo á un gobierno extranjero que tenia á su pais bajo el yugo de una opresion tiránica. Mas vale citar otro dicho de Rubens, mas hermoso por ser mas útil y que es bueno lo recuerden los artistas cuando la crítica los persigue : tenia la costumbre de decir : « Trabajad bien y tendreis envidiosos ; pero trabajad mejor y los confundireis. » Esta era tambien la opinion de Shakespeare, quien la pone en boca de Marco Antonio con una fuerza y grandiosidad que nada iguala : « ¡Ah! el hombre vegeta y se marchita sin producir nada, cuando el soplo violento de la censura no le conmueve con sus sacudidas : estas hacen en nuestra alma lo que el arado en la tierra : la rompe y la fecunda. »

Entre los numerosos discipulos de Rubens, hay

dos que no podemos menos de nombrar á continuacion del maestro : Jacobo Jordaens (1593-1678) que perteneci6 antes al estudio del original Adan Van Oort, y Antonio Van Dyck (1599-1641), que no tuvo mas que un maestro, y que lleg6 hasta ser su émulo.

No es en el Louvre donde podremos conocer y juzgar á Jordaens : su *Cristo echando á los mercaderes del templo*, no tiene de religioso mas que el nombre y el asunto ; es una escena de comedia, ó mejor dicho de sarcasmo, pues pretenden que al abrazar Jordaens la religion reformada quiso pintar aleg6ricamente á Lutero castigando á la iglesia romana. Tambien puede parecer un corral del género de Bassano y Hondekoter. Además, este cuadro está pintado con toda la plenitud, energía y extremado fuego peculiar á Jordaens, mas exagerado en esto que el mismo Rubens en sus primeros tiempos. Sus *Cuatro Evangelistas* parecen unas caricaturas imaginadas en un dia de saturnales por un talento extraviado, y que envileciendo los asuntos nobles se envilece á sí propio. ¿O será tal vez una burla del pintor protestante? ¡Desgraciados los artistas jóvenes que buscan en semejantes obras modelos ó disculpas, porque no sirven sino para mostrar los defectos de que el artista debe huir! son como los esclavos ébrios de los jóvenes espartanos. La misma opinion podrá formarse del retrato del almirante holandés, Miguel Ruyter, pues por grueso que fuera aquel gran marino, el terrible vencedor de las escuadras de Argel, Suecia, Inglaterra y Francia, no debia ciertamente estar representado con la cara de un borracho. Por lo que

respecta á Jordaens, digno de ser tomado como modelo, el museo de Bruselas nos le dará á conocer. Allí se encuentran dos de sus composiciones, y entre todas sus obras no hay ninguna que las supere ni aun que las iguale tal vez. La mas importante, puesto que reúne diez ó doce figuras de tamaño natural, es el *Milagro de san Martín*, que está curando á un endemoniado delante del procónsul Tesrade. Este cuadro está pintado con aquel tono inflamado de horno candente que caracteriza á Jordaens; pero reúne tanta nobleza como vigor. El otro es una alegoría de las faenas del campo y los frutos del otoño; su colorido es mas templado, sin perder por eso su brillo: me parece que se puede llamar á este cuadro del *Otoño* la obra maestra de Jordaens; á lo menos, jamás he oido hacer elogios tan grandes y tan merecidos de ninguna otra de aquel maestro como de esta. El paisaje, las frutas, los actores de aquella escena, sobre todo un sátiro que lleva en sus hombros á un pequeño fauno, así como una ninfa desnuda que se ve en el primer término del cuadro, son de un vigor y un efecto prodigiosos: es Caravaggio ó Ribera con el colorido de Rubens.

El museo de Amberes recogió las preciosas tablas en donde fueron inscritos sucesivamente los nombres de todos los decanos de la corporacion de los pintores de Amberes, desde su fundacion en 1454 hasta su extincion en 1778. Solo dos nombres hay con letras mayúsculas en aquella larga lista: el de Rubens con la fecha de 1631, y el de Van Dyck con la de 1634. Este merece con razon ser llamado « la luna del sol de Rubens, » primero, porque igualó á su ilustre

maestro en la fecundidad, siendo su vida la mitad mas corta; hablo de la vida del artista que casi no puede empezar antes de los veinte años, y como murió á los cuarenta y dos, no pudo consagrar al trabajo sino la mitad del tiempo que pudo dedicar Rubens que falleció á los sesenta y tres. Contemos sus obras, solo las de los museos públicos : en San Petersburgo hay cuarenta, en Munich cuarenta y una, veinte y cuadro en el Belvedere de Viena, otras veinte y cuatro en la galeria de Lichtenstein, diez y nueve en Dresde, veinte y dos en Windsor y no sé cuántas en la *National Gallery*, en el *Museo del Rey*, y por último en el Louvre, en donde hay una buena y hermosa parte.

Si continuamos el paralelo, hay que hacer una advertencia : Van Dyck fué muy inferior á su maestro en los cuadros de composicion, y está además muy lejos de tener aquella invencion inagotable; se limita generalmente á un *Cristo muerto*, muchas veces repetido; á una *Virgen de los Doctores*, siempre con los ojos alzados al cielo, enrojecidos por las lágrimas. Van Dyck no tiene tampoco en sus composiciones la fulminante ejecucion de Rubens. Con todo, algunas obras muy bellas bastan para probar lo que hubiera hecho si su vida hubiese sido mas larga y mas libre. Tal es, por ejemplo, la *Prision de Jesus en el monte de las Olivas*, que posee el museo de Madrid. A primera vista, cuando los ojos encuentran aquellos reflejos rojizos de las hachas que llevan los soldados conducidos por Iscariote, se podria tomar este cuadro por obra de Jordaens; pero en la nobleza algo estudiada de las posturas, en la belleza de las facciones, en la

delicadeza de los toques y moderacion de los efectos, se reconoce bien pronto el estilo mas elevado y la manera mas suave de Van Dyck. Tales son, en Munich, un *Cristo en la Cruz*, de expresion sublime y efecto prodigioso; en Viena, la *Vision del bienaventurado Hermann José*, religioso premonstratense, que recibe de rodillas, sostenido por un ángel, el anillo que le da la Virgen en señal de casamiento místico; en Dresde, una *Danae* echada, recibiendo una lluvia de moneditas de oro, que un Amor, poco digno de este nombre, prueba en una piedra de toque; en Amberes, otro *Cristo en la Cruz*, entre santo Domingo y santa Catalina de Sena, sencillo, noble, lleno de majestad religiosa, que pintó Van Dyck en 1629 para cumplir un voto de su padre moribundo: en Bruselas, otro *Martirio de san Pedro*, que reúne á una energia casi brutal, toda la dignidad que exige imperiosamente un asunto sagrado: en San Petersburgo, la célebre y magnífica *Viroen de las perdices*, que fué la honra de la galería de sir Roberto Walpole, antes de pertenecer á la emperatriz Catalina: en el Louvre, por último, con unas figuritas muy delicadas, un tercer *Cristo muerto* llorado por su madre, adorado por los ángeles y celebrado por los querubines.

Pero en el género de retratos se desquita Van Dyck completamente y excede á todos los pintores de su pais, hasta el mismo Rubens, elevándose á la altura de los mas grandes artistas; no tiene mas rivales que Ticiano, Holbein, Velazquez y Rembrandt. Recorriendo la Europa, podemos indicar brevemente los mas célebres retratos que sembró por todas partes. Amberes conserva el de su quinto obispo Juan Mal-

derus, y otro mejor aun y mas prodigioso, el del italiano Scaglia, uno de los representantes de España en el congreso de Munster. Italia, que habitó Van Dyck cinco años para estudiar y completar las lecciones de Rubens ante las obras de Ticiano, conserva tambien algunos de sus retratos : en Florencia, el de Carlos V á caballo, á quien un águila lleva la corona de laurel; en Turin, el del príncipe Tomas de Saboya-Carignan, en una postura de héroe, demasiado teatral para aquel tan mediano general, postura que apenas convendria al vencedor de Malplaquet. La *National Gallery* de Lóndres enseña con orgullo uno de los mas preciosos cuadros de Van Dyck. Este es el busto de un hombre algo entrado en años, de fisonomía grave y noble, que dicen ser el del sabio Gerbartius (Gevaerts, secretario cronista de Amberes), y hasta es mas probable que sea, segun el grabado de Pablo Ponce, el de un tal Cornelis Van der Geest, *artis pictoriæ amator*. Windsor posee, entre otros muchos retratos, el de mistress Lemon, á quien embellecieron á porfía la naturaleza y el arte. — El mismo elogio se puede hacer de una condesa de Oxford que está en el museo de Madrid. — En Alemania, y sobre todo en el museo de Munich, deben citarse en primera línea los dos retratos de un burgomaestre de Amberes y el de su mujer, vestidos ambos con ricos trajes negros. No hay nada superior á estos retratos entre todas las obras de Van Dyck; no diré que es la verdad misma, pues seria un elogio insuficiente; pero sí diré que es el colmo del arte en la reproduccion de la naturaleza. Esto no obstante, hay otros dos que los igualan, honra de la galería Lichtenstein

en Viena, que tambien están colocados haciendo juego, y que los aventajan por el interés que se enlaza en ellos con la belleza y la gloria. El primero, modelo de gracia, dulzura y atractivo, es el de una jóven princesa de Tour-y-Taxis; el segundo, mas admirable aun, representa á un guerrero cuya admirable y erguida cabeza demuestra su fuerza y energía; su frente es alta, sus ojos vivos, imperiosos; tiene retorcidas las puntas de su bigote rubio, el cual cubre una boca en donde se pinta la altivez desdeñosa y la costumbre del mando: segun se dice, es el famoso Wallenstein, duque de Friedland, el adversario de Gustavo Adolfo, y uno de los héroes de la guerra de los Treinta años; pero es muy difícil adaptar aquella hermosa figura marcial á la historia del horrible jefe de los *condottieri* de Fernando II, y á la pintura que de él hacen las Memorias contemporáneas. Por otra parte, ¿en dónde le habria visto Van Dyck? ¿No seria tal vez el deseo de poner un nombre célebre á una pintura que ya lo era, dando á este retrato el nombre de Wallenstein? — El Ermitaje posee tambien una coleccion de retratos de Van Dyck. Están en primera línea Cárlos I de Inglaterra á la edad de treinta y cinco años, y Enriqueta de Francia á veinte y seis, aquel armado como para la guerra, y esta en traje de córte: despues hay otras dos señoras á quienes llaman la mujer y la hija de Cromwell, y un guerrero con el baston de mando, que dicen ser el mismo Cromwell; debe haber error en esto, pues Van Dyck murió en 1641, y Cromwell era poco conocido en aquella época, pues acababa de entrar en el *Largo Parlamento*: además no fué nom-

brado general de caballería hasta el año 1644. Pero todos estos retratos pseudo-históricos y hasta el del mismo príncipe de Orange, Guillermo II, quedan eclipsados por el de Van der Wouver, que fué ministro de España en los Países-Bajos : este retrato, pintado en 1632, puede disputar el primer puesto al mismo Wallenstein ó á Gevartius.

No es menos rica la colección del Louvre ; contemos brevemente lo que posee ; empecemos por el real protector del pintor, Carlos I, en tamaño natural y bajo el elegante traje de los *cavaliers*, obra preciosa que la Du Barry disputó á la emperatriz de Rusia, y que la pagó muy cara « para conservar un retrato de familia », como ella decía. Lástima es que el ajusticiado de White-Hall no esté acompañado en el Louvre de su habitual pareja, la heroica Enriqueta de Francia, cuya oración fúnebre pronunció Bossuet. — Vienen despues los tres hijos de Carlos y Enriqueta, todos célebres, todos coronados despues del destierro, Carlos II, Jacobo II y Maria, esposa de Guillermo de Orange, cuyo hijo fué Guillermo III de Inglaterra. — Hé ahí los retratos reunidos de otros dos hermanos, príncipes tambien, uno de los cuales, aunque extranjero, representó un papel muy importante en la historia de Inglaterra en el siglo xvii. Estos son los de Ludovico I, duque de Baviera y su hermano menor, conocido con el nombre de Ruperto, que fué uno de los generales desgraciados de Carlos I, nombrado duque de Cumberland por Carlos II, y que habiendo consagrado el resto de sus dias á las ciencias físicas, á las artes y oficios, inventó, segun dicen, el grabado á la media tinta. Allí está tambien

el general español don Francisco de Moncada, á caballo y con su armadura : este digno rival de *Maria de Medicis* bajo la figura de Belona, es tal vez el mejor retrato ecuestre de Van Dyck, con la circunstancia de haber sido grabado por Rafael Morghen, lo que aumenta su valor y su nombradía ; — en fin, por este lado, se ve un hombre en pié, vestido de negro y por el otro una señora sentada en un sillón encarnado ; ambos están dando la mano á una jovencita, formando el conjunto la pareja natural de un marido con su esposa. Estos, aunque son personajes desconocidos, me parecen, al menos en el Louvre, la mas sublime expresion del maravilloso talento de Van Dyck, para reproducir la naturaleza bajo su mas hermoso aspecto. Se aproximan mucho á los dos retratos del burgomaestre y su mujer, del museo de Munich, que son inimitables.

En todos estos retratos se encuentra invariablemente, entre otras cualidades, una finura desembarazada y simpática que puede ser algo convencional inventada tal vez, y á expensas del parecido, puesto que Van Dyck dotó con ella á todos sus modelos. La fresca y brillante juventud que demuestra en su propio retrato puede ser la explicacion de este rasgo especial. Aquella hermosa figura del *pittore cavaliere*, como le llaman los italianos, en donde se ve que el artista tomaba de sí mismo la nobleza que comunicaba con tanta generosidad á los demás ; aquella figura dulce, tierna, enérgica, justifica bastante su éxito en sus galanterías, que contribuyeron á su fin precoz y desgraciado como el de Rafael ; y justifica igualmente el ventajoso casamiento del ar-

tista, hijo de un comerciante de lencería, uniéndose hace dos siglos, y en la aristocrática Inglaterra, con una nieta del conde de Gowree, sobrina de la duquesa de Montrose.

Considero tambien como discípulos de Rubens, por haber participado de la influencia de sus obras, á David Teniers, hijo (1610-1685), aunque no recibí mas lecciones que las de su padre, al que ciertamente superó imitándole. Al llegar á Teniers, debemos volver un poco atrás para comprenderle.

Ya hemos visto que con el ejemplo seguido por Maubeuge, Van Orley, Coxcio, Franz Floris, todos los artistas flamencos se impregnaron (si así puede decirse) del arte italiano, haciendo de esta mezcla un nuevo arte que completó Rubens. Algunos, sin embargo, permanecieron flamencos puros y no quisieron tomar nada de Italia. Entre este número se cuentan la familia de Porbus (Peter, Franz el anciano y el joven) y la familia aun mas numerosa de los Frank padre, tios, hijos y nietos : el último de los Porbus (1570-1622) se estableció en Francia en su juventud, en cuyo país dejó dos retratos pequeños de Enrique IV, hechos en 1610, el mismo año que pereció aquel rey, á los cincuenta y siete años, asesinado por Ravailac,

El único rey de quien conservó memoria su pueblo.

Tambien pertenecen á este número Joaquin Pate-nier (hacia 1520), que tuvo la insigne gloria de ser retratado por Alberto Durero, y elogiado por Rabelais; — Enrique van Bles, llamado *Civetta* (mochuelo) por los italianos, porque formaba su monogra-

ma con este pájaro nocturno, y por último, Pedro Breughel el viejo (1510? — hácia 1600). Se le da este nombre para distinguirle de su hijo Juan Breughel, de Velours, y de su nieto Pedro Breughel, d'Enfer, Breughel el Aldeano, ó el Jovial, ó el Estrafalario. Fué uno de los creadores del género cómico y familiar, que tanto agrada á los pintores de los Países Bajos, y en el que sobresalieron los Brauwer, los Juan Steen, los Ostade y los Teniers. Para apreciarle bien examinemos sus obras reunidas en el Belvedere de Viena. En primer lugar, el *Invierno*; es un animado paisaje que ofrece á la vez el aspecto y los goces de aquella estacion; — sigue los *Juegos de los niños*; figurémonos un colegio á la hora del recreo, en la que se entregan estos con toda su alegría natural á cuantos juegos se han inventado para divertir á la primera juventud; — luego viene la gran *Batalla de la Cuaresma contra el Carnaval*, ó de los flacos contra los gordos, comedia popular tan en boga en la edad media. No creo llegar hasta la hipérbole diciendo que si el mismo Rabelais hubiera referido esta batalla burlesca, no hubiera hallado su pluma ni mas invencion en graciosas ocurrencias, ni mas inspiracion que Breughel con su pincel. Está firmada el año 1559, y es por consiguiente solo veinte años mas moderna que el *Gargantúa*.

Algunas veces se eleva Breughel hasta la composicion séria, quiero decir, á la de asuntos sérios que casi trató por el mismo estilo que los de la vida popular. En el *Cristo con la cruz acuestas* (el *Spasimo* de Rafael) para llegar al Calvario que se ve en el fondo, con los suplicios ya preparados, pasan los dos la-

drones en una carreta auxiliados por un sacerdote, que para colmo de exactitud histórica, lleva en la mano un crucifijo. Jesus va detrás arrastrando una especie de tronco de árbol, entre una muchedumbre vestida con jubones y calzas, y algunas buenas almas, que intentan librar á los sentenciados, son rechazadas por las alabardas y arcabuces de los soldados de policía. En esta composicion se asemeja á Shakespeare, cuando, en *Troilus y Cressida*, pone en boca de Ulises : *Amen*. En la *Construccion de la Torre de Babel*, entre una ciudad flamenca que debe ser Babilonia, y un rio de verdes riberas, que debe ser el Éufrates, se ve elevarse el monumento construido con piedras y ladrillos, cuyas obras visita el rey para apresurarlas. Ya el edificio ha llegado á tanta altura que una nube corta su cima. Breughel, que no daba importancia al *color local*, tuvo al menos la buena idea de dar á la torre la forma de una pirámide, como la de todos los monumentos orientales de la India y del Egipto : lleva la fecha de 1563, siendo este cuadro un pequeño mundo, un hormiguero que trabaja, y cuya gran delicadeza de ejecucion le da tanto interés y valor como la originalidad del asunto.

Del inventor de la pintura de género entre los flamencos al maestro no hay mas que un paso.

Dicese que viendo Luis XIV algunos cuadros de David Teniers que le presentaron en Versailles, exclamó con impaciencia y disgusto : « Llevaos pronto esos mamarrachos. » El gusto general no ha ratificado la ligera reprobacion del gran rey, que solo apreciaba los pesados *mamotretos* de Lebrun y Jouve-

net, hechos á imágen de su Versalles. Los príncipes buscan hoy para sus museos, con no menos afán que los particulares para sus gabinetes, los maravillosos mamarrachos del célebre pintor de Amberes. ¿En dónde no hay alguno ó muchos cuadros de Teniers? Madrid cuenta sesenta de su mano, San Petersburgo cuarenta y siete, Dresde veinte y tres, Viena otros tantos, Munich catorce, y Dios sabe cuántos dejó en otros países segun el fecundo trabajo de su vida laboriosa que pasó de cincuenta años. « Para colocar todos mis cuadros, — decia Teniers, — se necesitaria una galería de dos leguas. » Sus mejoras obras, sin embargo, no son ni las primeras ni las últimas, sino las que pertenecen á lo que se llama su período argentino. « De Teniers, — dice Th. Thoré, — lo bueno fué sobre todo lo que hizo en su edad madura; pues en su juventud recordaba demasiado á su anciano padre, y al llegar á la vejez, su imaginacion se estereotipó algo, y su mano era pesada. Teniers es como algunos de los peces que tan bien pintaba, y que son excelentes entre la cabeza y la cola. »

Ya rico y célebre, abrió Teniers su palacio de las Tres Torres (en Perk, entre Amberes y Malinas) á la sociedad escogida de los Países Bajos: fué el comensal y el amigo de los archiduques gobernadores, Alberto y Leopoldo Guillermo; amigo y maestro del segundo don Juan de Austria (hijo muy querido de Felipe IV y de la Calderona). En el Norte, Cristina de Suecia solicitaba sus cuadros, y remuneraba con esplendidez al autor; en el Mediodia, Felipe IV de España, el mas entusiasta de los aficionados á la pintura, apreciaba sus obras hasta tal punto que formó

una galería especial; el anatema de Luis XIV alejó durante algun tiempo á Teniers del *Gabinete de los reyes de Francia*. No es precisamente en el Louvre donde mejor podemos admirarle, porque está incompleto. La mayor parte de los cuadros que allí le representan, son lo que comunmente se llama de *sobremesa*, porque Teniers los principiaba y concluía entre la comida y la cena. Su *Tentacion de san Antonio* contiene ingeniosas ocurrencias, y está pintada con la delicadeza y vigor de costumbre. Pero ¿en dónde no se ve alguna buena y divertida *Tentacion de san Antonio*? ¿Qué galería hay ya sea del Norte ó del Este, del Sur ó del Oeste, que no tenga la suya? Solo en Madrid hay tres, todas mejores que la de Paris. Sus *Fiestas y Bailes de Aldea*, sus *Tabagies*, género que le gustaba tanto como á los flamencos ahumarse en ellas, su *Renegamiento de san Pedro*, colocado no sé por qué en el fondo de un cuerpo de guardia waluona, y sobre todo su *Hijo pródigo*, noble galan flamenco sentado á la mesa entre cortesanos de Bruselas (bajo este titulo bíblico se representó el pintor con toda su familia), muestran bien la exquisita perfeccion de su profundo arte, sin tener las apariencias de serlo, su toque á la vez delicado y fuerte, tan sencillo y tan hábil, y siempre fácil de distinguir hasta en los mas ínfimos accesorios, toque del cual decia Greuze: « Enseñadme una pipa y diré si el fumador es de Teniers. » Pero un museo como el de Francia deberia poseer una obra de mas importancia, de un mérito excepcional.

En Amberes se encontrará *Valenciennes socorrida*, extravagante cuadro de historia, curioso por los tro-

feos de guerra y por los medallones que contienen los retratos de los generales vencedores, en donde se ve el del gran Condé, entonces enemigo de la Francia. Id á Munich, y vereis allí la gran *Feria italiana*, de cuatro metros de largo y tres de ancho. Id á Viena, y el Belvedere os ofrecerá el *Sacrificio de Abraham*, la *Galeria del archiduque Leopoldo*, la magnífica *Fiesta de los Sablons*, y la galería *Estherazy*, las *Siete obras de misericordia*. Lléguese por último á los dos extremos de la Europa artística, á Madrid y á San Petersburgo, y no habrá mas dificultad que la de la eleccion entre las obras maestras. En el museo de Madrid podria citar, á mas de las tres *Tentaciones*, *el Reybebe*, hermosa escena de sobremesa, tan alegre, que es imposible contener la risa, y varias *Kermesses*, entre las que hay una con fecha de 1637, de tamaño extraordinario y de hermosísimo colorido; ó bien los doce cuadros iguales que contienen todos los episodios de *Amida y Reinaldo*. No hay duda que Teniers se muestra muy desmañado en aquella pintura heróica, y muy embarazado para representar con gravedad á aquellos tipos de nobleza y hermosura; pero á pesar de lo dificultoso del asunto, su pincel supo conservar toda su soltura, su fuerza y su brillo, y es un curioso espectáculo observar aquella lucha obstinada del pintor contra su naturaleza y la de una vigorosa ejecucion contra una composicion que raya en lo ridículo. Diremos dos palabras todavía acerca de una obra mas perfecta, la *Galeria de cuadros del archiduque Guillermo en Bruselas*. Al firmar este lienzo, escribió Teniers á continuacion de su nombre: *Pintor de la camera* (por cámara) *de S. A. S.* Hé aquí la explicacion del asunto

del cuadro y de la inscripcion : El archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos por España, en cuya intimidad vivia Teniers, encargó á este que formase para él, no un gabinete de aficionado, sino una verdadera galería de príncipe. Cuando hubo llenado tan delicado encargo, Teniers tuvo la ocurrencia de perpetuar aquel acontecimiento con un cuadro : en él se ve al archiduque, el cual, acompañado de otros personajes, entra en la galería, y á Teniers que le presenta los dibujos que están sobre una mesa : los cuadros de su coleccion están alineados en las paredes de arriba abajo, fielmente reproducidos en proporciones microscópicas, en los que se reconocen los asuntos y la mano de cada maestro. Respecto á las figuras, que son retratos, tienen mucha verdad y mucha mas nobleza que los personajes habituales de Teniers. No creo necesario insistir mas sobre la importancia y el valor de esta obra singular.

En el Ermitaje de San Petersburgo se ve la misma indecision y brevedad : solo haremos mencion de una *Cocina* provista de caza, pescados, legumbres y frutas, en donde Teniers pintó tambien á su padre bajo el aspecto de un pescador anciano y ciego, y á sí propio en traje de halconero ; — de una bella y curiosa *Vista de su palacio de las Tres Torres* en donde estudiaba á gusto sus personajes habituales, los lugareños brabantones, pudiendo allí, como decia Fontenelle, *sorprender la naturaleza in/fraganti* ; — por último, del gran cuadro de cuatro piés de alto y siete ú ocho de ancho, que pintó en 1643 para la corporacion de la Ballesta, denominada los *Arcabuceros de*

*Amberes.* En la gran plaza de aquella ciudad y entre una multitud de curiosos, desfilan, vestidas con trajes de gala, las diferentes corporaciones de oficios y la cofradía de la Ballesta. Cuarenta y cinco figuras pequeñas de ocho á diez pulgadas están reunidas en primer término; y todas concluidas con su minuciosidad acostumbrada, y con un estilo que sin alejarse del natural dista bastante de la trivialidad. El arreglo de aquella multitud en perspectiva es maravilloso, así como el modo de ejecutar tanto detalle: el aire circula entre aquellos grupos animados, en los que se cree ver el movimiento y la vida. Decamps tiene razon en llamar á esta obra «el mas bello cuadro de Teniers,» porque es la mas importante y perfecta de sus obras. Bajo el primer imperio, Cassel le cedió por compromiso á la Malmaison, y esta le vendió al Ermitaje; pero culpa es de Luis XIV que tomó por monigotes chinos los brabantones de Teniers.

Por todas partes se ven sus *Kermesses*, sus *Tabogies*, sus *Ventorrillos* al aire libre, *Laboratorios*, *Tiendas* y *Cocinas*. Pero así como empleaba todo su ingenio y buen humor en aquellos asuntos que se ofrecían diariamente á su vista, tambien supo pintar toda la tristeza desconsoladora que encontraba á su paso con tanta frecuencia; por ejemplo, las *Desgracias de la guerra*, en donde pinta á lo vivo toda la insolencia y crueldad de la soldadesca. Por último, tampoco deben echarse en olvido, entre la infinita variedad de sus composiciones, ciertas escenas cómicas cuyos actores son monos y gatos, en las que deslizó alguna vez sátiras maliciosas. Todo lo de Teniers es digno de elogio y de llamar la atencion.

Ahora creo que se deben colocar aquí dos artistas que se hicieron franceses, pero que debe reclamar la escuela flamenca, por la misma razón que el normando Pusino y el loreno Claudio Gelee, aunque vivieron y trabajaron en Italia, deben ser reclamados con justicia por la escuela francesa: aludo á Felipe de Champagne y Van der Meulen.

Nacido Felipe de Champagne ( 602-1674) en Bruselas, condiscípulo en su juventud del Pusino, poco tiempo despues pintor de la reina madre, viuda de Enrique IV, pasó toda su vida de artista en Paris, y aquí conoció á Jansenio y llegó á ser uno de los mas fervientes adeptos de Port-Royal. Todas estas circunstancias explican por qué quedaron en Francia sus obras mas importantes, y cómo en la filiacion del arte, Felipe de Champagne parece proceder menos de Rubens que de Simon Vouet para producir á Cárlos Lebrun. Efectivamente, desde Luis XIII, Lebrun preparó el arte del gran siglo, así como Pascal y Corneille prepararon la literatura y Richelieu la política. Ya su estilo es exacto, noble, correcto y frio: abandona los ímpetus y el capricho por el arreglo en la composicion, sometiéndose á las reglas. Se pueden ver en el Louvre, sin tomarnos el trabajo de detallarlos, su inmensa *Leyenda de san Gervasio y san Protasio*, la *Pascua de Jesus*, pálida imitacion de la *Cena* del gran Leonardo, *Cristo muerto*, envuelto en un sudario, y siguiendo otro órden de ideas, la *Educacion de Aquiles* en el tiro del arco y en las carreras del carro. En aquella composicion regular, simétrica, en aquel dibujo correcto, pero helado, en aquel colorido reposado y pálido, se

comprende el alejamiento sistemático de Rubens, se adivinan ya las *Batallas de Alejandro*.

Felipe de Champagne fué mejor pintor de retratos que de cuadros de historia. Sus defectos son menos sensibles en aquellos, sus cualidades están mas en su centro. Su *Luis XIII*, que á pesar de su casco, su coraza, su espada y los laureles con que le corona la victoria, parece tan tímido, débil y desabrido, y el retrato de *Richelieu*, la *Eminencia colorada*, sin duda mucho mas fuerte y poderoso bajo un simple capisayo de seda, son excelentes y completas figuras históricas. Tambien se debe elogiar el retrato de una señora muy pálida, que se cree sea el de la esposa del abogado Antonio Arnauld, restaurador de Port-Royal, á quien le dió veinte y dos hijos; el del simpático Roberto Arnauld de Andilly, su hijo mayor, llamado el *Amigo universal*; el de los arquitectos Claudio Perrault y Julio Hardoin Mansard, reunidos en el mismo lienzo; y el suyo propio á la edad de sesenta y seis años, hecho despues que los jesuitas le arrojaron, así como á sus amigos, del monasterio de los jansenistas, que le servia de retiro. Por último, el de dos religiosas de Port-Royal, una enferma y otra orando, que representaba la curacion que se tuvo por milagrosa, de la hija de Champagne, sor santa Susana, por la madre Catalina Inés Arnauld; este cuadro tiene el sello de la mayor perfeccion que llegó á alcanzar su claro talento, lleno de nobleza, de piedad, de gravedad y de unción. « Quizá no llegó nadie — dice M. Ch. Blanc — á semejante expresion de lo que no se puede expresar. En esta obra se elevó Felipe de Champagne

en alas de la fé y del amor hasta la cúspide del arte. »

Su compatriota Antonio Francisco Van der Meulen, nacido como él en Bruselas y fallecido en Paris (1634-1690), fué uno de los cronistas de Luis XIV. Mientras que Lebrun celebraba con alegorías antiguas los altos hechos del gran rey, Van der Meulen trazaba el plan, los detalles, incidentes y en cierto modo el retrato, y no solo escribía con su pincel las proezas guerreras á las que el rey no asistía sino de muy lejos, es decir, como acostumbran los reyes, seguido de toda su córte, comprendiendo en ella á las *tres reinas* en la misma carroza, sino que representa hasta las anécdotas mas familiares de la córte, las cacerías en Versalles y los paseos de Marly. Sus cuadros son verdaderas Memorias, tan interesantes como las de San Simon. Este género exige cualidades numerosas y conocimientos diversos. Una buena y bien entendida coordinacion, mucha vida sin confusion, órden en medio de la pelea, conocimiento y empleo sensato de los trajes, armas, costumbres militares y civiles, el don de retratista y representar multitud de objetos diferentes, como hombres, caballos y otros animales<sup>1</sup>, monumentos, paisés y hasta el aire y el espacio, y por último, el arte difícil de componer con tantos detalles un verdadero conjunto en donde cada objeto está en su sitio y en su verdadero punto de vista, como lo están en la

1. Es probable que Van der Meulen, que se casó con la sobrina de Lebrun, cuya coquetería le quitó el sosiego y abrevió sus días, dibujara los caballos en las grandes *tramoyas* del omnipotente pintor del rey, quien le recomendó á Colbert y le llamó á Paris.

naturaleza. En este género, que se puede decir que él creó, y del que seguramente fué el modelo, no puede nadie superar á Van der Meulen : bastaria indicar entre los veinte y tres cuadros que recogió el Louvre, la *Toma de Dinan*, en el Mosa, y la suntuosa *Entrada de Luis XIV y de Maria Teresa en Arras*, en el mes de agosto de 1667. No sé si al pintar aquellas victorias del rey de Francia en Flandes, sentiria el flamenco Van der Meulen algun remordimiento de desertor ó prófugo ; pero es positivo que su talento inimitable ponía á disposicion del vencedor todo el celo de un nuevo convertido ; y me complazco en creer que tal vez celebraba con sinceridad, no la desgracia de las ciudades de su pais natal, sino su anexion á la patria francesa que él habia adoptado.

Van der Meulen y los discípulos de Teniers fueron los últimos pintores flamencos, antes del grande y total eclipse que en su pais como en los demás ofrece el siglo XVIII. El arte de Flandes, que llegó á ser el arte de Belgica, se despertó al contacto del arte francés, á impulso de David y de su escuela ; desde un principio fué discípulo dócil de sus maestros, pues M. Gallart, por ejemplo, así como M. Wau-ters, son pintores franceses. Pero el arte belga, completamente emancipado desde aquel tiempo, ha vuelto naturalmente á las tradiciones flamencas. M. Leys, de Amberes, dió el ejemplo y los modelos ; MM Villems, Stevens, Clays, César de Cock y otros, le siguen en aquella buena senda nacional por donde ha sabido conducir á toda la escuela con éxito y esplendor.

## ESCUELA HOLANDESA.

« El arte, dice el gran canciller Bacon, es el hombre agregado á la naturaleza, *Ars est homo additus naturæ.* » Esta exacta y hermosa definicion parece aplicarse especialmente al arte panteista de Holanda. Todos los pintores, en la patria de Espinosa, parecen haberse limitado á mirar la naturaleza, amarla, comprenderla y traducirla cada uno segun su manera de sentir y segun su gusto *agregándose á ella.* Para convencerse de esto, basta atravesar en diverso tiempo y á diferentes horas del dia algunos puntos de Holanda, y el aficionado á las artes verá en un dia sombrío, un paisaje austero en donde la naturaleza del Norte luce sus crudezas y tristezas, con un barranco, una cascada, un árbol viejo caido, sin rebaños ni pastores, divisando allá á lo lejos alguna miserable cabaña aislada en donde no se quisiera vivir, diciendo en seguida : « ¡Ah! hé aquí á Jacobo Ruysdael, el apasionado á la melancolía. » Si el viajero se encuentra, poco despues de la aurora, á orillas de un rio sobre cuyas aguas ve mecerse una blanca vela, y al otro lado descubre la iglesia y las casas de un pueblo, y en esta orilla unas vacas gordas y perezosas que están rumiando la sustanciosa yerba de los prados, mientras que á través de rasgadas nubes, los rayos del espléndido sol matinal inundan con sus fuegos todos los objetos, no podrá menos de exclamar : « Hé aquí á Alberto Cuyp, el

creador de la luz. » Despues, durante el reposo del medio dia, al contemplar un verjel apacible y lozano, en donde cada árbol extiende su sombra sobre la alfombrada pradera y donde debajo de cada sombra descansa un buey, un caballo, un asno, una cabra, un cordero, ó un cerdo, cada uno en su postura mas natural, dirá : « Aquí está la Fontaine transformado en pintor, aquí está Pablo Potter, el inimitable retratista de los animales. » Algo mas tarde, al atravesar unos campos risueños en donde pasta libremente un lucido ganado, cuyos pastores preparan sus caramillos, *sub tegmine fagi*, para cantar á sus rústicas *Amarilis*, el viajero se tiene á la vista todo un idilio, como podria escribirle un Téocrito ó un Virgilio neerlandés, y se dice al instante : « Hé aquí Adrian Van de Velde, el pintor de la naturaleza dulce y serena. » Mas tarde aun, cuando la luna se eleva por encima de un trono de sombrías nubes, reflejando su disco plateado sobre la faz inmóvil de un estanque, rodeado de algunas chozas ocultas por la sombra de los chopos y los álamos, tendrá que exclamar : « Aquí veo al pintor y poeta de las noches, Arendt Van der Neer. » Una playa que se extiende hasta perderse de vista, ó una superficie de agua serena, perlada y trasparente, en la que se mecen alegremente al sol empavesadas embarcaciones, ó bien las negruzcas olas del mar del Norte azotando algun barco en peligro, traerán á la memoria á Guillermo Van de Velde. Un rio que se pierde en el horizonte, reflejando el color monótono de un cielo apagado, nebuloso, evocará á Van Goyen; un canal helado y por lo tanto trasformado en camino y lleno

de pasajeros que van patinando, recordará á Isaac Ostade.

Solo he citado lo que á cada paso verá el viajero, el cielo, la tierra y el agua, es decir, el paisaje y la marina; pero no por eso aquella verdad deja de saltar á la vista y no es menos *verdadera* cuando se trata de los habitantes de la comarca, porque el hombre no está peor representado que los animales y las plantas. Gracias á los caprichos de la moda que se lleva y renueva anualmente nuestra envoltura visible, no dejando completa identidad mas que á los animales, no puedo encontrar ya en las calles de Amsterdam la *Ronda* de Rembrandt, ó en la casa municipal el *Banquete* de Van der Helst, ni aquellos trajes de raso de Terburg, ni aquellos nobles caballeros con vistosos penachos de Wouwermans, ó los campesinos medio ébrios de Adrian Ostade. Con todo, si atravesando la ciudad, veo á una jóven asomarse con semblante curioso á la antigua balaustrada de una ventana rodeada de hiedra y geranios, reconozco allí á Gerardo Dow. En aquel apacible interior de una casa gótica, iluminada por uno de esos rayos del sol del mediodía que tal vez veria el pintor en Borneo, donde se halla hilando una pobre vieja, reconozco á Pedro de Hooghe. A la vista de ese canal, cubiertas sus orillas de árboles, en una ciudad limpia y engalanada como siempre, que hasta se pueden contar las piedras de la calle, las tejas de sus tejados y los ladrillos de las paredes, diré : ese es Van der Heyden; el *Mercado de yerbas* de Amsterdam prueba tambien la exactitud de Metzú.

Llegamos, pues, al imperio del *naturalismo*, abandonando el del *espiritualismo* en Italia. Entramos en el arte protestante, en el de la clase media, popular, despues de dejar el arte de los grandes templos y de los grandes palacios. « Si yo fuera pintor, dice Montaigne, en lugar de acomodar la naturaleza al arte, naturalizaria este. » Eso es lo que han hecho los artistas del Norte, que se parecen á los amantes de Penélope, los cuales, no pudiendo poseer el ama, se contentaban con las criadas, pero ¿significa esto, por ventura, que no debamos ver en todo ello mas que un realismo grosero y material que hace asunto de arte los mas vulgares objetos, que consultando solo la superficie de las cosas no habla mas que á la vista y no sabe penetrar jamás hasta el sentimiento profundo que llega al alma? Esto seria un gran error y una grave injusticia, pues así como en Italia los mas sùtiles, los mas místicos de los espiritualistas supieron revestir sus ideas con un cuerpo aparente, es decir, expresarlas con formas claras, exactas y seguras, y embellecerlas con el atractivo mas pintoresco, lo mismo en Holanda los realistas decididos, los simples imitadores de la verdad sencilla supieron introducir en los humildes asuntos de sus composiciones tanto gusto, expresion y poesia, que las realzan á los ojos del espíritu hasta colocarlas al nivel de las obras mas sublimes. « Es preciso, decia Paul Delaroche, que el artista obligue la naturaleza á pasar á través de su inteligencia y de su corazon. » Esto es lo que hicieron los holandeses; por otra parte, la sola perfeccion del trabajo basta para conmover el alma, aunque no sea mas que por la ad-

miracion: á veces un árbol muerto de Ruysdael conmueve el corazon, una vaca de Pablo Potter habla con elocuencia, y una cocina de Kalf suele contener un poema. Cuando Pascal dice: « ¡Cuán vana es la pintura, pues atrae la admiracion por la semejanza de objetos cuyos originales no hemos admirado! », esto será filósofo y sobre todo cristiano, pero no artista. En una palabra, el espíritu de los pintores holandeses está en pequeñas tablas, así como el de los pintores italianos en sus gigantescos lienzos; y no por eso merecen menos que se repita ante sus obras el dicho de Bacon: *Ars est homo additus naturæ*.

¿Cómo llegó á formarse mas tarde aquel arte realista y panteista de los holandeses? Citaré las palabras de un autor, que piensa como yo, pues á pesar de haber ya manifestado mi opinion, creo que él sabrá decirlo mejor, teniendo además la ventaja de la fuerza que dá toda cita bien colocada y que encierra dos testimonios, el del escritor enunciado unido al del escritor que le invoca.

« La misma revolucion religiosa que creó una Holanda política, dice M. Edgar Quinet (en *Marnix de sainte-Aldegonde*) creó el arte holandés.... Desde la reforma, ya no aparecen las escenas de la Biblia á través de las tradiciones acumuladas de la Iglesia... se acabaron las pompas y las fiestas, apenas queda un resto del culto; el cristianismo interpretado, no ya por los doctores ó los Padres de la Iglesia, sino por el pueblo.... de aquí procede la sencillez de lenguaje de la Sagrada Escritura, que raya en trivialidad... Tal fué la revolucion del siglo xvi, y la de la

pintura holandesa. Parece imposible que los biógrafos de Rembrandt y sus intérpretes hayan olvidado que pertenecía á la reforma<sup>1</sup>.... Su Biblia es la Biblia iconoclasta de Marnix; sus apóstoles son mendigos; su Cristo es el Cristo de los pordioseros<sup>2</sup>.

« En cuanto á la magia del colorido bajo un cielo de plomo, es una contradiccion, única en el mundo, entre la naturaleza y el arte. ¿Por qué aquella palidez ascética de Lúcas de Leyden y de repente aquel brillo fulminante de Rembrandt<sup>3</sup>? No pueden explicarse estas contradicciones sino por el principio mismo de la vida nacional. Holanda tiene dos existencias á la vez : la europea y la oriental; su vida la debe á las Indias, y á sus colonias esparcidas en la extremidad del Asia. Las colonias conquistadas en otro hemisferio, fueron el foco lejano de inspiracion de donde brotó el arte holandés ... Así vemos brillar sobre las barracas neerlandesas el límpido cielo de las Maldivas.... Amsterdam refleja la esplendidez de Java.... De ahí el efecto fantástico

1. Este carácter no ha sido olvidado ni por M. Ch. Blanc, en su *Historia de los pintores*, ni tampoco por mí. (Véase entre otras la pág. 237 de los *Museos de Alemania*.)

2. A la explicacion que da Edgard Quinet acerca del pintor de historia holandés, no añadiré mas que una palabra para explicar á mi vez al paisajista holandés. Por haber renunciado, desprendiéndose de un modo exagerado, de todas las cosas de este mundo, y su tendencia exclusiva hácia la vida celeste, el catolicismo habia alejado al hombre de la tierra y de la naturaleza. El protestantismo primero, despues el Renacimiento, la vuelta al gusto de la antigüedad, y sobre todo las ideas panteistas, le han devuelto al amor del *Alma parens*, de la Madre universal.

3. Además de las razones que siguen, M. Edgard Quinet ha debido tener en cuenta que entre Lúcas de Leyden y Rembrandt, existió Rubens con la escuela de Amberes, y que el Mosa confina con el Escalda.

y realmente mágico de esa luz compuesta, que nadie ha visto y que la naturaleza no ha producido nunca. Ese colorido deslumbrador parece no tener objeto, por estar el objeto muy distante. Los pintores bátavos no han visto por sí mismos el país de la luz; pero ven diariamente los barcos, los marineros y los indígenas que llegan; están en contacto con ellos, con las producciones y trajes que traen y que conservan aun un rayo del cielo de su país. La pobre, fría y triste naturaleza del Norte está enamorada de aquel sol entrevisto.... Quisiera definir la pintura holandesa diciendo que es una aspiración hácia la luz desde el fondo de la sombra eterna.»

Los primeros pintores nacidos en el norte de los Países Bajos fueron solo en un principio pintores flamencos. El viejo Gerardo de Harlem (hacia 1400) difiere poco de los antiguos maestros de Colonia, Wilhelm y Stephan; — Lucas Dammeze, de Leyden (1494-1533), que era *maestro* á los diez años, y á los doce le citaban ya como un prodigio, tan célebre con el buril como con el pincel, fué discípulo de Juan de Brujas, por la filiación de su maestro Cornelis Engelbrechtsen; — Martin Van Veen, de Hemskerck (1498-1541), y Cornelis de Harlem (1562-1638), que fueron á Italia, como Maubeuge y Van Orley, para ser discípulos, el uno de Rafael y el otro de Miguel Angel; — Cornelis Poëlenburg (1586-1660), que habia estudiado en la escuela afeminada de Carlo Dolci, haciendo en los asuntos anecdóticos lo que habian hecho sus predecesores en la alta historia, introdujo el gusto y el estilo de los italianos en la sencillez y en los caprichos de los flamencos; — por último,

Gerardo Honthorst (1592-1662), á quien los italianos llamaron *Gherardo delle Notti*, juzgando sin duda la luz del sol cosa comun y trivial, iluminó sus cuadros con lámparas y velas, y conquistó así en el arte una especialidad y un nombre propio. Durante la guerra de la independencia, despues de la liga de los *Gueux*, y despues de la *Union* de Utrecht, cuando las siete Provincias Unidas se emanciparon de España y del catolicismo, separándose hasta de las de Flandes, que permanecieron católicas y españolas, fué cuando el arte holandés nació con la Holanda. « Era esta época célebre en todo, dice el autor de la *Carta sobre la curiosidad*. Despues de haber arrancado su suelo al mar, su fé á la inquisicion, y de haber triunfado de todos los despotismos sin mas fuerza que su perseverancia, el genio holandés dió un libertador á Inglaterra y humilló el orgullo mas insensato que cupo en el alma de un rey. La Holanda dió entonces asilo á todos los talentos, y fué una sala de estudios para todas las investigaciones de la ciencia fundando una escuela nacional; mérito raro que no pertenece mas que á aquel pequeño pais y á Italia, de gloriosa memoria. »

Entonces se vió un espectáculo sorprendente y mas asombroso aun que el que presentó Italia en su *siglo de oro*. Aquel pequeño pais conquistado al Océano, pais de pastores y pescadores, tierra de *gueux*, dió al mundo y en pocos años una increíble multitud de grandes artistas. Entre el nacimiento de Franz Halz (1584) y el de Juan Van Huysum (1682), no media el intervalo de un siglo; y sin embargo, entonces fué cuando nacieron y vivieron reunidos los pintores mas famosos de la escuela holandesa. En menos de

cincuenta años aparecieron alrededor y despues del inmortal hijo del molinero de Leyden — Rembrandt Van Ryn — Gerardo Honthorst, Juan Davidz de Heem, Keyser, Alberto Cuyp, Adriano Brauwer, Gerardo Terburg, Wynants, Felipe Koning, los dos Ostade, los dos Both, Van der Helst, Gerardo Dow, Metzu, los dos Ruysdael, los dos Van der Neer, los dos Wouwermans, los dos Weenix, Fyt, Pynacker, Berghem, Pablo Potter, Backuysen, Bol, Maas, Moucheron, los dos Van de Velde, los dos Mieris, Peter de Hooghe, Hobbema, Karel Dujardin, Hondekoeter, Juan Steen, Netscher, Sckalken, Van der Heyden, etc. Esta nueva escuela se habia mostrado y asegurado ya en los vigorosos retratos pintados con tanta libertad por Franz Halz (1584-1666). Ya no hay allí sumision al arte italiano, ni aun al flamenco. En el mismo Louvre podremos notar cuánto se alejó Franz Halz de su contemporáneo Van Dyck : en él tenemos el precioso retrato de Descartes. No es seguramente en Francia donde Halz pudo reproducir el rostro del padre de la filosofía moderna, pues no se apartó en toda su larga vida de las tabernas de Harlem ; le pintó en Holanda, cuando Descartes, con prevision bien justificada, se estableció allí en 1629, con la esperanza de poder meditar y escribir con más libertad bajo el mando de los estatuders, que bajo el de los reyes. Con Rembrandt y su brillante y numeroso séquito de discípulos é imitadores, aparece en todo su esplendor aquella escuela original que no tuvo aurora y cuyo ocaso se eclipsó en una noche profunda.

Rembrandt Van Ryn, gloria de Holanda (de 1606 á 1608-1669), fué en Amsterdam lo que Rafael en Roma,

Rubens en Amberes y Velazquez en Madrid. Y sin embargo, este hijo del Rin, descendiente de un molinero, fué siempre tan inculto como Claudio de Lorena, y como él se instruyó en la pintura, casi sin maestros, por no hallar ninguno á su gusto. Si abandonó las tradiciones de la fé, el sentimiento íntimo y profundo con que se las veneraba, la poesía del espíritu, el respeto á los clásicos y el culto de lo bello, en cambio hizo de la realidad una especie de aparicion sobrenatural, y llegó á encontrar en la enérgica reproduccion de las formas, de los tonos y de los términos, una nueva poesía y un nuevo arte; halló la profundidad del pensamiento en la acertada combinacion ó en el bien entendido contraste de las luces y las sombras, en el claro-oscuro; por último, cambiando de ideal, encontró una belleza positiva en la verdad pura. Rembrandt llegó á probar que un efecto, un átomo de luz ó de sombra, es tal vez mas expresivo, puede conmover mas profundamente que las contracciones del rostro que generalmente denotan el dolor, y que pretenden hacerlo sentir. Rembrandt fué un mágico y la luz fué su magia. Comprendió y probó, segun la justa observacion de M. Emilio Montegut, que, bajo un cielo cubierto y nebuloso, los colores conservan su poder y su valor relativo mejor aun que bajo los rayos de un ardiente sol. M. Paul Delaroche dijo con razon : « A pesar de sus enormes defectos, Rembrandt es tal vez el primer pintor del mundo. » Yo dejaria los « defectos, » pero suprimiria el « tal vez <sup>1</sup>. »

1. Debemos decir igualmente que Rembrandt fué el primer grabador al agua fuerte, y que sin otros colores que el blanco del pa-

Solamente en la misma patria de Rembrandt se puede llegar á conocer su superioridad y su incontestable título de rey de la escuela protestante. Se diría que ejecutó una parte de sus obras entre el Haya y Amsterdam, exactamente como ejecutó una parte de sus dos estilos entre las dos mitades de su vida artística. Contaba cerca de cuarenta años cuando se estableció en Amsterdam, ciudad que habitó y que parece haber heredado únicamente las obras de su segundo estilo, el mas franco, mas atrevido y mas correcto, el que podemos llamar su grande y *predilecto estilo*. En cambio, cuando el hijo de Hermann Gerritsen salió del molino de Leydendorp, y se estableció en el Haya (1630), dejó allí las mejores obras de su primer estilo, mas tímido sí, pero mas estudiado y delicado. De modo que visitando primero el Haya, y luego Amsterdam, se sigue á Rembrandt en el orden verdadero de sus obras, como él mismo lo comprendió é indicó<sup>1</sup>. Puede escribirse su historia

pel y el negro de la tinta, se le considera como el primer colorista en planchas de acero.

Otros muchos pintores holandeses le han imitado en las dos artes, entre ellos Adriano Ostade, Nicolás Berghem, Karel-Dujardin, Jacobo Ruysdael, Pablo Potter, etc. (Véase respecto á este asunto *Las Maravillas del grabado*, de M. Duplessis.)

1. Respecto á los estilos de Rembrandt, me conformo á la opinion general, però sin participar de ella. Creo mas bien que Rembrandt tuvo á su disposicion diferentes géneros de pintura, de que se servía con inteligencia, como Murillo, conforme se le presentaba la ocasion de hacer uso de ellos, segun lo exigian los asuntos diversos que habia de tratar. Hay caras de viejo que pintó antes de los treinta años, las cuales presentan el profundo empaste y formas pronunciadas y arrugadas á que suele llamarse su estilo convencional, mientras que hay figura de jóven, pintada hácia el fin de su vida, que conserva toda la fluidez del pincel y delicadeza de detalles que conviene á la juventud y á la belleza. Que se fije la atencion en la grande y célebre composicion denominada la *Ronda de noche*, de que vamos á ha-

entre las dos ciudades que habitó sucesivamente. Empecemos por el Haya, y dejemos á un lado un precioso retrato de hombre á quien llaman el *Oficial*, á causa de su gola, retrato que podria muy bien ser el del mismo Rembrandt en su juventud, en cuyo caso seria el primero de aquella larga série de retratos autógrafos en donde el artista se retrató todos los años, desde la adolescencia hasta la vejez. Pasemos por alto una *Susana en el baño*, con fecha de 1633, dibujo poco delicado, pero de magnífico color, así como una *Presentacion en el templo*, firmada en 1631, que es quizá la primera pintura auténtica del maestro, que contaba entonces de veintitres á veinticinco años; y lleguemos á la incomparable obra maestra de esta primera época de la vida de Rembrandt, que se llama la *Leccion de anatomia*. Representa la diseccion de un cadáver por el profesor Tulp, célebre médico de aquel tiempo, delante de otros siete colegas. Este asunto es demasiado conocido por las copias, por el grabado y por otras mil descripciones, comprendiendo entre ellas la de Reynolds, para detenernos á explicarle. Limitémonos, pues, á decir que no exigiendo otra invencion sino la coordinacion, sin ningun ideal, convenia perfectamente al genio realista del pintor de los *Gueux*. Rembrandt demuestra en este cuadro toda la distincion de que era capaz, porque todos los personajes reunidos en torno de aquel cuerpo inanimado, tienen la nobleza de actitud y de

blar, y se notará que reunió en el mismo cuadro, segun la diferencia de sexos, edad y condicion, todas las diversas maneras de pintar que usó durante su vida, dispersándolas con oportuna aplicacion en toda clase de obras.

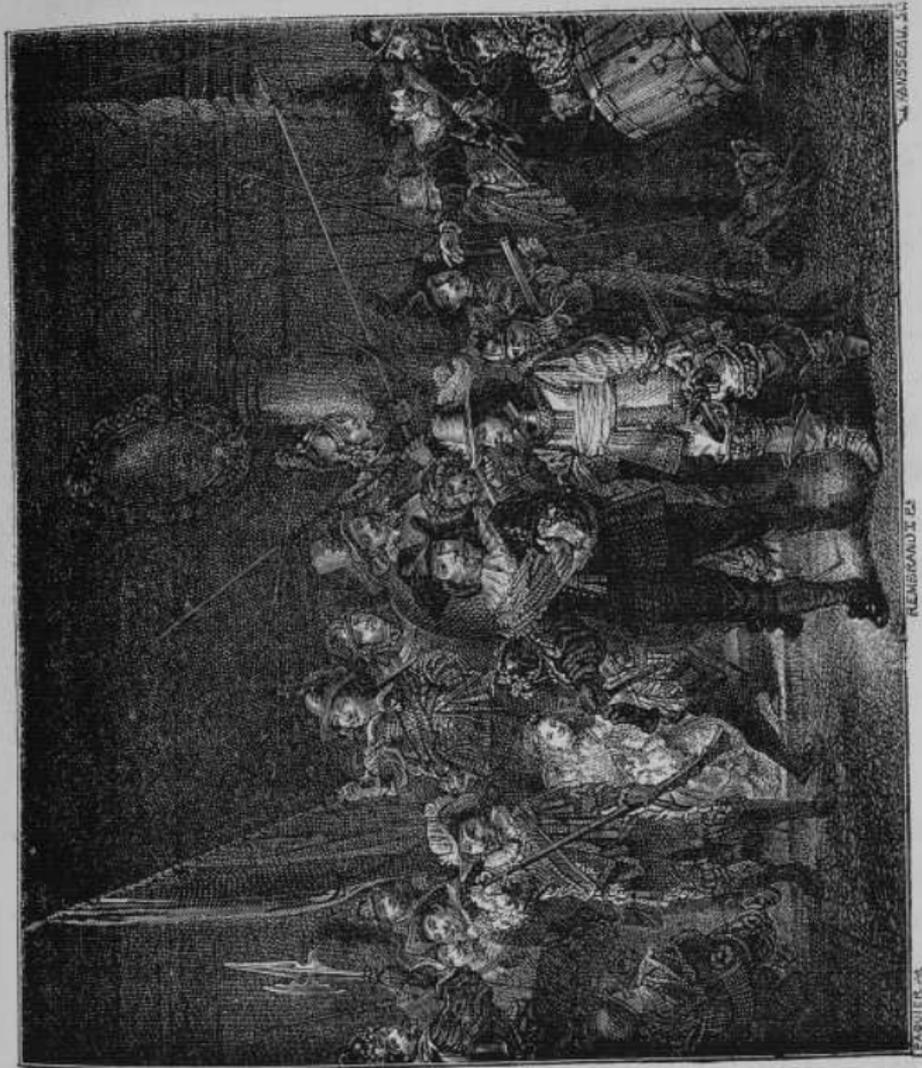
expresion que engendra por sí sola la ciencia investigadora. En cuanto á la ejecucion ¿para qué hemos de elogiarla? ¿para qué hemos de decir que el don de la vida está esparcido en aquel famoso lienzo? La *Leccion de anatomia* pasa unánimemente por la obra mas perfecta del maestro antes de la época en que, para excusar el ímpetu á veces algo desordenado de su estilo propio y sus atrevidos toques de primera intencion, repetia que *la pintura no debe ser olfateada*. « Este es, dice M. Maxime du Camp, un cuadro europeo, universal, eterno, que vivirá tradicionalmente como un recuerdo, aunque desapareciese, porque es una de las obras que salieron perfectas de la mano del hombre, y que son absolutamente bellas. » Añadiré que si tiene algun defecto es el de no tener ninguno. Hé ahí por qué la *Leccion de anatomia* es inferior á la *Ronda de noche*, para un genio creador, original y visionario como el de Rembrandt.

Pasemos á Amsterdam, donde murió Rembrandt, en una casita que aun se conserva en el barrio de los Judíos, en una de cuyas plazas se le ha erigido una estatua no hace mucho : justo era que esta ciudad recogiese la obra principal del famoso pintor holandés, que fué tambien gran poeta por la expresion, la vida y la luz que difundió. Reune su famoso cuadro hasta veintitres personas del tamaño natural, y representa un peloton de la guardia cívica, oficiales, soldados, abanderado y tambor, formando una patrulla en las calles de Amsterdam. Se le denomina sin razon la *Guardia* ó la *Ronda de noche*, pues es una ronda en pleno dia; pero el nombre y el error provienen de que los tonos luminosos y trans-

parentes, los grandes efectos de claridad y sombra, parecen mas bien producidos por una luz artificial que por la del sol. « A decir verdad, aquello es un sueño de noche, y nadie podria decidir qué clase de luz es la que cae sobre aquellos grupos. No es ni la claridad del sol, ni un rayo de luna, ni el resplandor de las antorchas; es un destello del genio de Rembrandt. » (Ch. Blanc.) La *Ronda de noche* (preciso es dejarla ese nombre ya admitido) aventaja á todas las mas famosas obras de Rembrandt, primero por la importancia de la composicion y el número de personajes que contiene, y segundo y principalmente porque no exigiendo el asunto mas que la *verdad* exacta, sin nobleza, sin hermosura, sin *ideal* y sin ninguna de las grandes cualidades que faltaban á Rembrandt, no hay en él nada que impida admirarle, y se contempla con placer y encanto, en la pura y sencilla reproduccion de lo real, el triunfo de la pintura.

Débense examinar detenidamente las obras de Rembrandt como las del gran *realista* español Velazquez, y escoger el verdadero punto de vista para apreciar bien á la vez el conjunto y los detalles; entonces se experimenta una ilusion singular, pasmosa, una verdadera aparicion, pues todas aquellas figuras toman cuerpo y vida; se las ve y se las oye. Este es el momento de exclamar, como Lúcas Giordano delante de *las Meninas* de Velazquez: « ¡Hé aquí la teología de la pintura! » En efecto, solo se puede comparar á Rembrandt con Velazquez, Giorgione y el Ticiano, en cuanto á su prodigiosa originalidad, pero no con Rubens, el gran colorista flamenco, á pesar de la afinidad de época y pais. « No

REMBRANDT.



M. VAN DER SCHEER, DEL.

REMBRANDT, P.

PARIS, 1864.

La Ronda de noche.



Hay en todas las escuelas, dice Thoré, dos pintores que mas difieran uno de otro que Rembrandt y Rubens. Son precisamente los dos extremos; el uno es pintor concentrado, el otro es brillante; si el uno busca la sencillez característica, el otro la suntuosidad ambiciosa; el uno economiza sus efectos, el otro los prodiga por todo el cuadro; el uno es ensimismado, el otro todo es relieve; el uno es misterioso, profundo, inaccesible... el otro expansivo, seductor, irresistible... Rembrandt causa recogimiento, Rubens produce exaltacion.

Aquella guardia cívica, tal cual le place á Rembrandt enseñárnosla, no se parece en nada á los soldados de nuestros dias; ningun órden, ninguna uniformidad; la mas completa libertad de accion y de equipo; mezcla extraña de gente, de actitudes, trajes y armas de todas clases, arcabuces y alabardas, cascos y sombreros, corazas y jubones; nada hay mas pintoresco :

Muchas veces un bello desórden es un efecto del arte.

Varios defectos saltan desde luego á la vista menos perspicaz : aquella señora que lleva una gallina colgada de su cinturon (¿será acaso el premio destinado al tirador mas diestro, ó será quizá una alegoría para demostrar la seguridad de las transacciones bajo la proteccion de aquella primitiva milicia nacional?) es una figura demasiado pequeña : por la estatura parece una niña de doce años. ¿Y por qué corre locamente esa especie de *Tersites* allá en la sombra? No se sabe ; pero ¿qué importa eso? Aquel

hermoso oficial con su traje de terciopelo negro y banda encarnada, su compañero vestido de amarillo con una alabarda en la mano, el porta-estandarte, y por decirlo así, todas aquellas francas y marciales figuras, ¿no nos ofrecen el verdadero tipo de los héroes populares que arrebataron la Holanda á la España católica? Allí están á nuestra vista, hablan, se mueven bajo los rayos de aquel sol extraño creado por el artista, el sol de Rembrandt. Viven, *et lux in tenebris lucet* (san Juan). Esta *Ronda de noche* expresa la efervescencia de la alegría patriótica, la dicha de la independencia conquistada. « Esta es la libertad en su edad de oro..., dice M. Montégut, y conservará el recuerdo de la libertad holandesa quizá mas allá de la existencia de Holanda. »

Otro cuadro de Rembrandt, los *Staalmeisters*, ó los *Sindicos del gremio de los mercaderes de paño de Amsterdam*, aunque es una simple reunion de retratos, comparte y equilibra la fama de la *Ronda de noche*. Este cuadro no ha recibido, al menos en el extranjero, un nombre popular, corto y admitido, y por lo mismo es menos citado que el anterior; pero entre los artistas y aficionados, muchos le prefieren y le conceden un puesto mas elevado. Podrán decir que tiene las mismas cualidades con menos defectos; mayor perfeccion y mas completa. Todos aquellos buenos mercaderes de paños miran al mismo tiempo del mismo lado, como si entrase alguno á interrumpir la lectura ya empezada de un registro del gremio. Aquel movimiento uniforme y natural anima la composicion, y en vez de seis retratos son seis personas vivas, conservadas y fijadas en un lienzo

inmortal desde hace dos siglos por la varita de aquel mago.

Aquellas obras nos permiten apreciar á Rembrandt como pintor de retratos; hace ya tiempo que he pensado y aun escrito que no aceptando Rembrandt, como Holbein ó Velazquez, la simple naturaleza en su aspecto mas sencillo y general, y por lo tanto el mas verdadero, sino doblegándola á ciertas combinaciones de óptica, á ciertos contrastes fuertemente acentuados, Rembrandt, que *componia* sus retratos, los sacaba algun tanto de las verdaderas condiciones del género; de manera que aunque sea preciso citarle entre los mas grandes pintores del mundo, podria no citársele entre los mas famosos retratistas de las diversas escuelas. Aunque si es verdad que

El hombre absurdo es el que no cambia jamás,

yo no merezco esta calificacion, pues he retirado aquella opinion, y poco á poco ha entrado en mi espíritu la conviccion de que Rembrandt no ha tenido rival en los retratos. Sus habituales combinaciones de claro oscuro no solo sirven para el efecto pintoresco, sino para iluminar tan profundamente á sus personajes que se los ve por dentro y por fuera; el parecido moral se une al físico, y todos reviven bajo su pincel y su buril. Se puede decir de los retratos de Rembrandt lo que los romanos decian de una hermosa estatua icónica: *Tacet sed loquitur* (calla, y sin embargo habla).

Busquemos ahora á través de toda Europa las grandes obras de Rembrandt que no ha conservado su pais.

Italia no puede mostrar mas que tres ó cuatro retratos dispersos entre Florencia, Nápoles y Turin : España, á pesar de su rico museo, no tiene mas que el retrato de una señora, que por su fecha pertenece á los primeros tiempos del maestro, y en aquel estilo fino, delicado y dulce que mejor conviene para expresar la juventud y la belleza. Francia no posee tampoco ninguna obra de Rembrandt digna del jefe de una escuela. En primer lugar, de los ocho retratos de su mano, apenas hay tres que puedan ocupar un buen puesto entre sus obras (entre ellos uno de los cuatro en que se retrató á sí propio); en segundo lugar, si convengo en que aquel *Angel Rafael*, al separarse de la familia de Tobías, está expresado maravillosamente al lanzarse á los aires en medio de una atmósfera luminosa que baja del cielo entreabierto; que los *Peregrinos de Emmaús*, otro milagro del colorido, brillan mas por su nobleza y hermosura relativas; que el *Buen Samaritano*, aunque menos concluido y mas deteriorado, muestra el profundo conocimiento y el fácil empleo de los efectos de luz y sombra; francamente, ¿se encontrará alguien que pretenda que estas composiciones de segundo orden pueden igualar á alguna de las grandes obras maestras que he mencionado ó de las que pronto hablaré? Ciertamente que no, y cualquier aficionado á las artes que haya encontrado en sus viajes una sola de aquellas, sentirá conmigo que no haya podido adquirir el Louvre desde que encierra nuestras colecciones públicas, una sola obra que le recuerde y valga lo que las suyas<sup>1</sup>.

1. La maravillosa *Betsabé* del museo Lacaze ha venido ahora á llenar en parte este vacío.

Afortunadamente hay un género que envidiarán las mas ricas colecciones, y es el de aquellas pequeñas tablas, especie de miniaturas al óleo, en las cuales Rembrandt se eleva á mayor altura. Las dos figuritas de tres á cuatro pulgadas, denominadas *Filósofos en meditacion*, y mejor aun el *Viejo carpintero y su familia* (á quien sin duda llamó Rembrandt una *Sacra familia*, pero en la que hallándose el padre era simplemente una familia humana), son realmente, en su humilde tamaño, el triunfo del género cuyo fundador fué Rembrandt, y del cual ha quedado como modelo, que no solo es el arte, sino tambien la poesía del *naturalismo*<sup>1</sup>.

Dos obras análogas se encuentran en Lóndres, que honran la *National-Gallery*. La *Mujer adúltera* y la *Adoracion de los pastores*, aunque de figuras peque-

1. Para dar un sentido claro y preciso á esta palabra aplicándola á la familia, permítaseme suponer dos pintores que por medio de su paleta quieren representar la imágen de la maternidad. El uno reside en la católica Roma y es pintor del papa; el otro habita en la protestante Amsterdam, y es el pintor de una ciudad libre; el uno se llama Rafael y el otro Rembrandt. El primero quisiera que la madre, que permaneció vírgen milagrosamente, manifieste su sencilla ignorancia del mundo, al paso que el niño que tiene en sus brazos anuncie con sus profundas y tristes miradas el sacrificio á que se resigna para la redencion del género humano. Rafael glorificará el misterio de la Encarnación, y hará la *Madona de san Sixto*. En cambio el segundo, que vive mas en la tierra que en los cielos, desembarazado completamente de los dogmas por el espíritu de exámen, deja « esa sacra familia incomprensible, en la que no hay marido ni padre, y en la que la madre da á luz su hijo sin haber amado, y sin duda sin haber sufrido. (Ernesto Havet.) » Se limita á representar un *bambino* inocente que juega al sol, al cuidado de su madre, que le contempla sonriendo, mientras que el padre gana con el sudor de su rostro el sustento que prepara su esposa, con la satisfaccion de ser útil á aquellos dos seres queridos. De este modo Rembrandt glorificará el trabajo y la verdadera familia, y hará la *Familia del carpintero*.

ñas, deben tomar el nombre y el puesto de cuadros de historia : magníficas por su composición y preciosas por el toque del pincel, pueden sostener cualquiera comparación. En cuanto á los retratos de Rembrandt, los mejores que posee Inglaterra están en las colecciones privadas, particularmente en la de la reina, en Buckingham-Palace, y en la del marqués de Westminster, en Grosvenor-House. Mas ricas aun y casi al nivel de las de Holanda, las de Alemania y Rusia son las mas favorecidas de todas las colecciones que han heredado sus obras. Otros varios cuadros de historia, pequeños por las dimensiones y grandes por su composición y toque, se encuentran reunidos en la Pinacoteca de Munich : una *Crucifixion* en un tiempo sombrío y tempestuoso; un *Jesus en el sepulcro*, en la oscuridad de una bóveda profunda; una *Natividad* alumbrada por los pálidos reflejos de una lámpara; una *Resurreccion* iluminada por un rayo de luz en medio de la noche; una *Ascension*, en donde el Cristo ilumina toda la aparición con su propia luz; y por último, el *Descendimiento de la cruz*, que todo el mundo conoce por el célebre grabado que hizo el mismo Rembrandt al agua fuerte. Este cuadro, que no mide un metro cuadrado, recuerda mucho en su disposición general los de Rafael, Ticiano, Volterra, Caracci, Ribera, Lucas de Leyden y Rubens. Lo mismo decimos del cuerpo de Cristo desclavado de la cruz por los sirvientes de José de Arimatea, y de la Virgen desmayada en brazos de la Magdalena y de Juan. Pero sin aquella cruz que explica el asunto, ¿ cómo se podría conocer al Hombre Dios, á su madre, al discípulo

muy querido y á todos los actores de aquel drama evangélico, en aquellos gruesos y pesados personajes, vestidos á la valona, con aquellas caras grotescas, de narices anchas, ojos pequeños y redondos, bocas grandes, en donde el pintor parece haber reproducido por gusto su propio retrato como tipo de la belleza humana? A la vista de este cuadro, la primera impresion seria de ironía, si antes de toda reflexion no se estuviese tan sumamente conmovido por la verdad de las actitudes, los gestos y las expresiones, enteramente trasportado por la magnificencia del color, y tan deslumbrado por el brillo de la luz, que no queda mas sensacion sino la del entusiasmo, ni otro pensamiento que el de la admiracion. Tomado bajo el punto de vista enteramente humano del artista que lo pintó, este *Descendimiento de la cruz* es un verdadero prodigio.

Hay otro, y precisamente del mismo género, en la galería de los principes Estherazy, trasportada hoy de Viena á Pesth, y es un *Ecce homo*; las figuras son de tamaño natural: Jesus está en el centro, casi desnudo, con un lienzo alrededor de las caderas, — lo mismo que ha de estar en la cruz — la caña en la mano, cetro de irrision, y coronado de espinas: á la izquierda, le insultan con sus mofas un grupo de soldados; á la derecha, Pilatos se lava las manos por la muerte del Justo; una mujer vierte sobre él agua con un jarro de oro mientras que otra sostiene el aguamanil. Pilatos lleva un turbante de abigarrados colores y un traje con pieles, como los rabinos de Amsterdam, retratados por Rembrandt. En cuanto al Cristo, claro es que el pintor se limitó

á copiar un modelo á quien añadió todas las insignias de la Pasion. ¡Y qué modelo, Dios mio! Parece uno de aquellos Cristos del siglo iv, cuando san Cirilo encargaba mucho que se hiciera de Jesus *el mas feo de los hijos de los hombres*; ó mas bien Rembrandt, el panteista, el enemigo de las tradiciones y de las pompas católicas; Rembrandt, que comprendia el Evangelio á la manera sencilla de la edad media, no á la manera griega y pagana del Renacimiento, quiso hacer el *Cristo de los Mendigos*. Sin embargo, con aquel conjunto de seres comunes, casi innobles, Rembrandt llegó por la fuerza de la expresion, del sentimiento y del irresistible poder del claro-oscuro, á componer una obra tan prodigiosa y bella, que no hallamos palabras con qué expresar el efecto que causa su vista deslumbradora, y la impresion y admiracion que excita en el alma. « Rembrandt fué mas holandés que Mauricio de Nassau..... En sus santas imágenes de la vida de Cristo, tomó todos sus tipos de Holanda, y este evangelio holandés ha parecido mas verdadero, á pesar de la innovacion de las formas y el anacronismo de los trajes, que el Cristo y los apóstoles tomados al arte antiguo por los maestros italianos. El Cristo de Rembrandt, pobre, lacerado, es el Cristo de las miserias humanas; sus rabinos son los doctores de la persecucion; su Pilatos es el vil instrumento de un populacho furioso; y esta profunda verdad vale tanto como las magnificencias del arte italiano<sup>1</sup>. » (*Carta sobre la curiosidad.*)

1. Rembrandt es tal vez el único pintor holandés que ha tratado asuntos de historia sagrada del antiguo y nuevo Testamento, y lo

Viena conserva en su Belvedere ocho ó diez retratos de Rembrandt, entre los cuales, segun dicen, está el de su madre muy anciana y bien ataviada, y el suyo propio en dos edades diferentes : primero jóven y elegante, despues viejo y sórdido. La magnífica galería de Cassel, que ha estado cerrada hasta ahora, ha sido abierta al público cuando la Prusia tomó posesion del Electorado, y en ella se ha encontrado todo un tesoro oculto : veinte y ocho páginas de Rembrandt. Podria citar la mas importante titulada la *Bendicion de Jacob*, que contiene de cinco á seis figuras, pero prefiero citar la mas interesante, que es el retrato de su primera esposa, su querida Saskia Uilenburg (con quien se casó en 1634 y que solo vivió ocho años despues, dejándole su hijo Totos), cuya imágen reprodujo con tanto *amore* como Rubens la de su hermosa Elena Forman. En aquel retrato Saskia es aun muy jóven, agraciada y de finas facciones, conociéndose, por la profusion de dijes y adornos de todas clases, que el cariñoso Rembrandt queria mostrar á todo el mundo cuánto amaba á aquella *niña mimada*. Próximos á ella hay varios amigos del pintor, el poeta Croll, el burgomaestre Six, el profesor de escritura Kopenol, y el mismo Rembrandt, esta vez con traje muy sencillo, gorra negra y capa oscura.

Dresde posee asimismo gran parte de las obras de Rembrandt, pero no son sus composiciones históri-

hizo de una manera aun mas que protestante, enteramente humana. Con todo, encuentro en sus cuadros una nueva prueba de la superioridad de los asuntos sagrados, quiero decir algo de *sobrenatural*, aun cuando se halla reducido á lo *natural*. (Véase el tomo I de las *Maravillas de la pintura*, pág. 285 y siguientes.)

cas las mas interesantes. El gran lienzo que representa el sacrificio ofrecido por Manné y su mujer, á quien anuncia el ángel el nacimiento de Sanson, es sin duda de un colorido vigoroso y de grande efecto; pero aquel ángel es poco etéreo, y la composicion entera no está muy acorde con el texto sagrado. Me gusta mas el *Rapto de Ganimedes*, aunque se aleja tanto de la mitología como el anterior de la Biblia. En vez del hermoso adolescente querido de Júpiter, vemos á un abultado muchacho de seis á siete años á quien se lleva el águila agarrándole por la camisa; el muchacho se resiste, grita, y hace delante del espectador lo que podria hacer algun borracho de Téniers en un rincon oscuro de una taberna flamenca. En Dresde, que posee mayor número de retratos, son tambien mas perfectos. Cerca de su anciana madre que está pesando monedas de oro (todas las ancianas de Rembrandt son su madre), se puede admirar al mismo Rembrandt con un vaso en la mano y la risa en los labios, abrazando á su jóven esposa que está sentada en sus rodillas; otra jovencita (tal vel Saskia adolescente) con un clavel en la mano, y dos viejos con barba canosa, vestidos con ricos paños oscuros y cubiertas sus cabezas con gorras negras. Inútil es buscar nada superior á estos retratos, pintados en sus últimos tiempos y con su estilo mas vigoroso. Muy cerca y en la parte superior se halla colocada otra obra de Rembrandt : es un paisaje de tamaño regular sin grande efecto, ni el menor asunto que pueda hacerle designar, que no tiene nada, en fin, de aquellos cuadros que *saltan á la vista*. Apenas se le buscaria como un objeto curioso, bien porque los

paisajes de Rembrandt son raros, bien porque el catálogo supone, — sin razon, — que el pequeño molino que se ve en los primeros términos es donde nació el artista. Aparte de ese motivo, nada recomienda este cuadro. A lo lejos, se ve una nube blanca sobre una roca negra, despues una nube negra sobre un claro luminoso á través de la montaña; delante, una carreta con sus caballos, cuya oscura silueta se destaca sobre el fondo mas iluminado; en todo él se extiende un campo de un verde sombrío, uniforme, como despues de haber llovido, salpicado solo de trecho en trecho por unos puntos de un encarnado aladrillado, que representan los techos de algunas casuchas dispersas en la llanura. Eso es todo. ¿A qué parte del mundo pertenece aquel paisaje? Se ignora. ¿Qué hora del dia marca? No se sabe. Rembrandt, que creó un sol en la *Ronda de noche*, ha creado aquí toda una naturaleza. Es un sueño que tuvo y que fijó en el lienzo; y sin embargo aseguro que si se mira un momento aquel paisaje extraño, se le contemplará mucho tiempo; pues atrae y subyuga la atencion. Se le vuelve á mirar, y se queda uno allí como clavado, fascinado, petrificado. Este mismo efecto, tan diferente por la causa, es el que produce á su lado la *Madonna de san Sixto*. Es la victoria del realismo despues de la del ideal. Rafael y Rembrandt se han repartido el arte en dos mitades<sup>1</sup>.

Ninguna ciudad, ni Amsterdam, ni el Haya, Munich, Dresde ni Cassel, puede vanagloriarse de poseer

1. En la galería de Cassel existe otro paisaje de esta clase, y otro en la de Brunswick.

una coleccion tan numerosa de obras de Rembrandt, como San Petersburgo : solo el Ermitaje contiene cuarenta y tres, y en todos los géneros que cultivó aquel artista, no menos universal que Rubens. Si se prefiere el paisaje, se puede contemplar una *Vista de Judea*, en un campo árido en donde está Jesus entre los discípulos de Emmaús. ¿Se quiere la marina, mas rara todavía? Ved allá una *Playa de Holanda* de un tono caliente, dorado, luminoso, en donde el cielo y el agua van á perderse en un horizonte lejano. ¿Preferís el retrato? Ahí está la madre del pintor, esta vez su verdadera madre, Cornelia Willems, de Zuitbroek, que retrató dos veces; una de ellas se sonrie como una buena anciana y la otra como una devota luterana meditando en una Biblia. Sigue luego el retrato de Saskia, repetido otras dos veces y siempre cargada de bordados, terciopelos y pieles. Hay además dos ó tres retratos de aquellos ricos judíos holandeses vestidos á la oriental, trajes tan favorables para la pintura. Uno de ellos, tal vez el mejor, lleva el gran nombre de Juan Sobieski, sin duda á causa de su gorra polaca; pues ¿en dónde pudo haberse encontrado el héroe de Viena, ocupado siempre en el oriente de Europa, con el pintor de Amsterdam, que no abandonó jamás las lagunas de su pátria? Tambien hay otro retrato excelente que dicen ser el del teólogo Arminius (Jacobo Hermann). Pero aquel terrible adversario de las doctrinas de Calvino murió en el año 1609 y Rembrandt acababa de nacer. No es, pues, sino una cabeza de estudio, ó la repeticion de un retrato anterior; creo que se halla en el mismo caso el de aquel viejo denominado

Tomás Parr, que murió en Lóndres en 1634, á la edad de ciento cincuenta y dos años. Rembrandt entonces apenas contaba veinticinco; ¿ en dónde y cómo habría podido hallarse para retratar al archi-centenario escocés?

Para terminar, si se prefieren cuadros de historia, los hay sagrados y profanos. Digo sagrados por los asuntos, que los italianos llamarían profanados. Entre ellos un grande y vigoroso *Sacrificio de Abraham*; — una *Vuelta del Hijo pródigo*, cuyas figuras están vestidas con el gusto mas estrafalarío; — una *Santa Ana educando á la Virgen*, ó mejor dicho, una anciana religiosa con sus anteojos en la mano haciendo leer á una niña; — una *Sacra familia*, ó mas bien la familia de un carpintero en su banco, en cuyo derredor revolotean, con el nombre de ángeles, algunos murciélagos luminosos: si la composición es absurda, el cuadro es soberbio por la verdad, brillo, esplendor del colorido, etc. Rembrandt, que trataba los asuntos bíblicos casi como las escenas populares, siguió el mismo régimen con la mitología. Conocida es la torpeza y vulgaridad que distingue á sus héroes, sus ninfas y sus diosas. En el Ermitaje hay una sola muestra mitológica, pero es la mas completa que haya podido dar de sus defectos mas visibles y de su extraordinario mérito. Es una *Danaide*, cuadro que estuvo relegado largo tiempo en las bohardillas del palacio, lejos de la vista del público. Se le puede definir en dos palabras: naturaleza horrible y arte incomparable. ¿Cómo se concibe el capricho del rey de los dioses, por una criatura tan poco digna de agradar, ni el gusto del pintor por un modelo tan

repugnante? y por otra parte, ¿en dónde se hallará mas luz, mas transparencia, relieve, vida, ilusion completa, espantosa realidad? ¡Oh Rembrandt! un poco mas de belleza, gracia y distincion, y este seria el triunfo completo de la pintura.

En el museo de Amsterdam, en frente de la *Ronda de noche*, han colocado el *Banquete de la guardia civica*, por Bartolomé Van der Helst (1612-1670). Esto es hacer justicia; es como la *Virgen de Holbein* cara á cara con la *Virgen Sixtina*. Recordemos que solo se encuentra á ciertos maestros en un punto dado, y que solo allí se les puede conocer y apreciar bien. Tal es Van der Helst, que desconocido en Italia, España, Francia, Inglaterra y aun en Bélgica, apenas adivinado en Alemania por algunos retratos extraviados en las galerías reales ó de algun príncipe, no se le halla realmente mas que en el museo de Amsterdam. Van der Helst era solo un pintor de retratos; jamás hizo otra cosa, y en el mismo museo se pueden admirar unos retratos aislados muy bien ejecutados y muy preciosos; pero agrupando varios retratos en un mismo marco, á propósito de un mismo asunto, Van der Helst llegó á hacer verdaderos cuadros de historia, como son los *Jefes de la cofradia de los Ballesteros*, cuya copia reducida existe en el Louvre, pero que no da idea bastante exacta del maravilloso original. Tal es, por último, el célebre *Banquete de la guardia civica de Amsterdam*, banquete que fué memorable, porque celebraba, segun se dice, el famoso tratado de Westfalia, ó *Paz de Munster*, que puso fin á la horrible guerra de los Treinta años y consagró la independenciam de las Provincias

Unidas. Si es realmente este asunto el del cuadro de Van der Helst (la tradicion está unánime en este punto), y como la paz de Munster fué firmada en 1648, el pintor tenia treinta y seis años cuando emprendió aquel vasto y magnífico trabajo, cuyos personajes, en número de veinticinco, son de tamaño natural.

Aunque le falta á Van der Helst la gran ciencia de la unidad, á pesar de ser cada figura muy buena, pintoresca y hasta de tono caliente, mientras que el conjunto queda frio; con razon se ha podido decir de esta multitud de retratos reunidos en un mismo lienzo, que son buenos hasta el punto de poderse conocer la condicion social, el carácter y el temperamento de cada uno de ellos. Aquellos veinticinco retratos, colocados con mucho arte, si no llegan á formar una escena tan prodigiosa como la de la *Ronda*, por carecer de aquella luz *creada* que la ilumina, en cambio son mas sencillos y hay mas verdad que en la aparicion de Rembrandt. Van der Helst se muestra en aquel *Banquete* maestro del género, que consiste en conservar la memoria de una accion y de los actores de ella. Es aun mejor modelo que Rembrandt y Veronés; es como Velazquez; pintó los hombres, las cosas y la vida de su tiempo. « Es una pintura, dice M. Edmond Texier, que está maravillosamente apropiada á las personas que representa, es serena, digna, concienzuda y fuerte. » Y Josuah Reynolds habia dicho ya anteriormente: « Es tal vez el mas hermoso *cuadro de retratos* que existe. »

Hay en el mismo museo y es de la misma época, otra

*Asamblea de la guardia civil*, obra que nos lleva á la escuela directa de Rembrandt, y la mas importante de Govaert Flink (1616-1660) : está ejecutada, como se puede suponer, segun el estilo del maestro, con menos vigor, es cierto, pero tambien se halla exenta de aquella invencion demasiado estudiada, y mas aun de los grandes efectos siempre algo forzados por maravillosos que parezcan, puesto que se llega á confundir el dia con la noche. A propósito de esta célebre *Asamblea*, tan digna de serlo, haremos una observacion, y es, que los discípulos de Rembrandt, — aquellos que le fueron extrictamente fieles, — no alcanzaron grande éxito, ni se aproximaron á la altura de su gran maestro sino en los retratos. Tales son Govaert Flink, Fernando Bol (1611-1681), Juan Victoors (1600-1670), Fabricius, Paudits y Arnolde de Gúeldres. Su inferioridad se disimula, porque su estilo cambia y la comparacion ya no es enteramente directa ; pero en los cuadros de historia todos son simples satélites perdidos en los rayos del astro central. En vano mostraria el museo de Munich el *Sacrificio de Abraham* de Fernando Bol, el *Tobías dando gracias á Dios* de Victoors, ó *Isaac bendiciendo á Jacob* de Govaert Flink, pues la imitacion es demasiado evidente, y por grande que sea su mérito, siempre serán discípulos sin llegar jamás á merecer el nombre de maestros.

Con Rembrandt y en torno suyo vemos brillar toda aquella pléyada de maestros secundarios holandeses. Puesto que todos son absolutamente contemporáneos, no puede haber aquí ningun órden cronológico, ni siquiera el del mérito y la celebridad, porque en cada

género hay varios que ocupan el primer lugar *ex æquo*, como se diría en el concurso. Es necesario, pues, clasificarlos por géneros para podernos guiar á través del *mare magnum* de los innumerables cuadros de caballete que esparcieron por el mundo entero. Ante todo debemos hacer mencion de úno de los maestros que cultivaron todos los géneros y casi con igual éxito : este es Alberto Cuyp (1605-1672). Pintó varios retratos bastante buenos (sobre todo el que posee la *National Gallery*), pero creo que si se hubiese dedicado solo á aquel género, solo habria alcanzado el rango secundario de un Van Ceulen ó el de un Van den Tempel; pintó *frutas, flores, animales muertos* y otros objetos inanimados, sin igualar tampoco á los grandes talentos; tambien pintó *escenas de interior* á la manera de Van Ostade y de Teniers, como el *Hombre que come almejas*, del museo de Rotterdam; pintó *interiores* de edificios en lo que nadie le supera, ni aun el mismo Manuel de Witt; pintó *animales* de todas especies, y de tal modo que se le designa, no ya como el precursor, sino como el modelo de Pablo Potter; finalmente, pintó *paisajes animados y marinas*, ó mejor dicho *riberas*, entre las que se hallan sus verdaderas obras maestras. Alberto Cuyp luchó, pues, con todos los maestros de su tiempo y de su pais, sin mas secreto que el de hallar la variedad en la sencillez, lo imprevisto en el natural y la grandiosidad en la ingenuidad; pero, excepto Rembrandt, excedió á todos en un punto, pues es el mas luminoso de los maestros holandeses. Se diría que al tomar sus pinceles pronunció Cuyp aquella famosa palabra del Génesis : « ¡Hágase la luz! » y la luz se

hizo. ¡Cosa rara! No solo es Cuyp luminoso bajo los rayos ardientes del sol del mediodía, sino en la neblina cenicienta y pálida de los rios holandeses; lo es hasta durante la noche, la prueba es el cuadro á *Orillas de un lago*, de Grosvenor House, donde están pastando algunas vacas á deshora; no recuerdo haber visto en ninguna parte, ni aun en Van der Neer, llevar á tal punto la claridad en la negra oscuridad de una noche profunda.

No es en la patria de Alberto Cuyp donde encontraremos la historia de su gran talento, desconocido en un principio, y su celebridad demasadio tardía, porque la Holanda ha perdido las mejores obras de su ilustre hijo. Tampoco en el Louvre, aunque se le halla con su colorido sereno, su firmeza y su afición á la gran claridad, en la *Marcha* y en el *Regreso*. Los ingleses, que rehabilitaron á Cuyp, hasta darle el sobrenombre de *el Claudio holandés*, han acaparado todas sus mejores obras, como hicieron con las del verdadero Claudio. Una de ellas es el paisaje que posee la *National Gallery*, en la que todo es bueno; representa un caballero vestido de encarnado, cuyo caballo tordo rodado está en escorzo, y una linda pastorcita que contesta con timidez á las preguntas del viajero; su perro, sus ovejas, el agua, la tierra, el cielo y la luz forman todo un verdadero modelo de paisaje sacado de la misma naturaleza, y ejecutado con toda la propiedad que sabia representar el artista. Así son, y aun mejores, otras obras recogidas en simples galerías de aficionados, como las de lord Ellesmere, MM. Holford, Ellis, Tomás Baring, etc.; en la del último, por ejemplo, se halla una esplén-

dida *Vista del Mosa*, á la que nada supera en aquel género.

Juzgo que deben clasificarse igualmente en esta clase de pintores *polígrafos* á Nicolás Berghem (1624-1683) y á Karel Dujardin (1635-1678). Ambos concluyeron en Italia sus estudios empezados en Holanda, por cuyo motivo introdujeron un elemento nuevo en los asuntos que trataban sus compatriotas, y es la naturaleza meridional. Pero ¿quién creería que Berghem es el autor de *Ruth y Booz*, composicion bíblica, y de un gran *Combate de caballeria*, si no se encontrasen estos dos cuadros en el museo de Amsterdam y del Haya? El último es una página magnífica, admirable, llena de vida, de energía y de expresion salvaje; no se reconoce en ella á Berghem mas que en algunos detalles de segundo orden, en sus oscuras rocas y en sus espinos del primer término. ¿Y quién podría creer que al lado de la *Guardia civica* de Van der Helst y de Govaert Flink, Karel Dujardin colocó otra reunion de retratos de tamaño natural denominados los *Sindicos* de no sé qué gremio holandés? En el mismo Louvre tenemos la prueba de las diversas aptitudes que distinguen á Berghem y á Karel Dujardin entre sus émulos. Tenemos del primero una *Vista de Niza* y el *Puerto de Génova*; y del segundo un *Calvario*, asunto demasiado vasto, sin mas carácter religioso que los tonos siniestros de un cielo tempestuoso, y los *Charlatanes italianos*, composicion, por el contrario, llena de franca y viva originalidad, á la cual Descamps llama, no sin razon, el cuadro capital del maestro. Con todo, le prefiero en sus idilios, en la *Pradera* y

el *Bosque*, cuyos agradables detalles son de una poesía exclusivamente rústica. Al ver los tonos calientes y brillantes con que se iluminan estas obras, se echa de ver que cuando el artista las ejecutó habitaba ya en Italia, donde falleció siendo joven aun. En mi concepto, lo mas selecto de Nicolás Berghem son sus paisajes amenizados con algunos animales, su *Barca* de Amsterdam, su *Vado* y su *Abrevadero* de Paris. Se nota tambien en sus cuadros, que jamás se resienten de la melancolía del Norte, el sentimiento de una naturaleza caliente y el conocimiento de los países montañosos. No pudo hallar en las praderas y canales de Holanda los modelos de aquellas rocas rojizas, de aquellas lontananzas azules, de aquellas terrazas festonadas, de aquellas fábricas imponentes, de esos ardientes rayos de sol.

Llegamos por último á la división forzosa de los géneros, y la dividiremos en seis clases: los asuntos anecdóticos en que los actores son seres humanos, — los interiores, — los animales, — los paisajes, — las marinas, — por último, las frutas y las flores. En estas seis clases pueden comprenderse todas las obras de los *pequeños maestros*.

Si hay alguno entre ellos que se pueda llamar el Rembrandt del caballete, es precisamente Adriano Van Ostade (1610-1685), el único que no recibió lecciones directas del gran holandés, y que tal vez ni siquiera nació en Holanda. Parecido á Teniers por la clase de asuntos que trataba generalmente, difiere de él, sin embargo, como Rembrandt de Rubens. Si Teniers posee la misma riqueza de luces y es tan vistoso como Rubens, Ostade tiene la misma concen-

tracion de luz y la misma profundidad que Rembrandt. Ostade se encuentra en todos los paises en que se aprecia la pintura, excepto en Italia. Le hallamos en Madrid, en un *Concierto campestre*, en el que se ven unos rústicos aficionados, acompañados por una gaita, por el mango de una escoba y hasta por el maullido de un gato, al cual tira de las orejas un muchacho travieso para obligarle á tomar parte en el concierto; en San Petersburgo, en unos veinte cuadros, entre los que se halla la primera série de los *Cinco sentidos*; en Dresde, en dos obras excelentes, un *Café* y un *Estudio de pintor en una boardilla* (tal vez la suya); en Munich, en una obra superior aun, una *Taberna holandesa*, en donde riñen á golpes unos lugareños, á los que sus mujeres, cual otras sabinas, tratan de separar y apaciguar; en Rotterdam, en un *Viejo en su gabinete*; en Amsterdam, en una *Reunion campesina*; en el Haya, por último, en dos obras maestras, dos preciosas parejas que pueden llamarse con razon el *non plus ultra* del artista y del género : son el *interior* y *exterior* de una casa rústica. Tambien el Louvre contiene una buena parte de las obras de Adriano Ostade : aquí nos ha dejado, en los diez retratos pequeños que componen, segun dicen, su propia familia, retrato moral de toda familia holandesa, y sobre todo, en su *Maestro de escuela*, modelos acabados de aquellas pequeñas escenas familiares, comedias de costumbres, que la buena invencion de los detalles, el acertado arreglo de los grupos y la asombrosa habilidad del pincel, así como la prodigiosa inteligencia del claro-oscuro, colocan en primera línea entre las producciones del arte de la pintura.

La obra mas célebre de Gerardo Dow (1613-1680), uno de los discípulos directos y el mas famoso de todos los de Rembrandt, se halla en Paris; por lo tanto podemos apreciar fácilmente en lo que vale á este eminente artista, que empezó siendo pintor de retratos y se dedicó despues al género anecdótico, principiando por dar á sus pequeños asuntos la amplitud y uncion debidas, antes de subir ó descender, segun los gustos, á la extrema y minuciosa delicadeza; y que fué tan cuidadoso y paciente, que él mismo hacia sus pinceles, molia los colores, componia sus barnices, preparaba las tablas ó lienzos, y para librarse del polvo trabajaba en un estudio rodeado de un foso lleno de agua. Su obra maestra es la *Mujer hidrópica*: el elector palatino la compró por 30,000 florines para el príncipe Eugenio de Saboya, y este cuadro, que no tiene precio, fué regalado al museo por un militar pobre, el general Clauzel, que le habia recibido del rey de Cerdeña Cárlos Manuel IV, cuando en 1798 tuvo la comision, bastante frecuente entonces, de destronar á aquel incómodo vecino de la República francesa. Se le dió en prueba de su agradecimiento por la lealtad y cortesía del general republicano; colocado en el Louvre, cerca de la *Concepcion* de Murillo, prueba además su desinterés y generosidad. Si se quisiera encontrar un equivalente á la *Mujer hidrópica* del Louvre, por la prodigiosa conclusion de los detalles y la armonía del conjunto, mas admirable aun, habria que buscarle en las obras del mismo Gerardo Dow. Podria citarse el *Empírico* de San Petersburgo, ó el *Charlatan sobre su tablado* de Munich, ó en la galería de Buckin-

gham-Palace, un asunto casi idéntico al del Louvre, solo que el médico es jóven y bien parecido, y la señora es tambien jóven y hermosa; por las miradas lánguidas de esta se puede creer que está enferma, como el discreto amante de *Estratónice*, y que solo el médico puede curar, como la lanza de Aquiles, la herida que hizo en el corazon. Con todo, para establecer una lucha séria con la *Mujer hidrópica*, no veo otra que pueda aspirar á ese honor mas que la *Escuela de noche*, del museo de Amsterdam. En este cuadro son mas numerosas las figuras, sin que por eso esté menos concluido el trabajo; por otro lado, ofrece la original ocurrencia de haber iluminado la escena con cuatro luces, tres velas y una linterna. El efecto es sin duda un tanto pueril y de afectacion penosa que no se debe elogiar en las artes, pero la dificultad vencida es prodigiosa. ¿No fué en ese cuadro donde se encendió « la vela eterna » del discípulo, Godofredo Sckalken? Gerardo Dow, parecido en esto á Rembrandt, se retrató frecuentemente en todas las edades. Se le ve en Paris con su paleta y sus pinceles; en Dresde tocando el violin, pues cultivaba la música como la pintura; y en Bruselas, muy jóven aun, dibujando una estátua del Amor á la luz de una lámpara, retrato que se supone estaba destinado á un regalo amoroso.

De Gerardo Terburg (1608-1681), digno émulo de Gerardo Dow en la escuela y en el género, hubiera podido conservarse en Paris una obra singular y de primer orden, una especie de cuadro de historia titulado la *Paz de Westfalia* (1648), popularizado por el grabado de Jonás Suyderaef. Vendido con la colec-

cion de la señora duquesa de Berry, pasó á manos de un aficionado extranjero. En el Louvre se puede seguramente conocer, estudiar y admirar á Terburg; su *Concierto*, la *Leccion de música*, y sobre todo un *Oficial galante*, son obras muy bellas que demuestran la composicion ingeniosa y su pincelada mórbida y segura que tanto le distingue entre los holandeses secundarios. Ninguna de estas obras descuella, sin embargo, sobre las muchas que se hallan en todas las galerías y gabinetes; por ejemplo, las *Conversaciones*, en San Petersburgo ó en el Haya; la *Señora jóven con un jarro*, en Dresde; la *Instruccion paternal*, en Berlin (que ha llegado á ser despues en el grabado de Jorge Wille el *Vestido de raso*); el vasto *Interior de una choza*, en Munich, etc. Gerardo Terburg abandonó las tabernas y las « ridiculeces » por los conciertos, banquetes, tertulias y toda clase de dramas domésticos sin nombre propio, designándoselos generalmente con el de *Asuntos de interior*, que debieran titularse *Asuntos exteriores*, porque se limitan al aspecto exterior, sin mas pensamiento ni profundidad moral; pero por una distincion constante, y por la increíble perfeccion de los detalles, Terburg sabe realzar la extremada sencillez de estas composiciones.

El excelente Gabriel Metz (1615-1664) supo abrirse un camino propio: imitando á Gerardo Dow y á Terburg, llegó á ser original por la soltura del pincel, la fuerza, riqueza y armonía de su colorido. Algunas tintas purpurinas al estilo de Juan Van Eyck, otras plateadas al estilo de Veronés, hacen que se le distinga [fácilmente entre todos los artistas de aquel

tiempo que cultivaron el mismo género y trataron los mismos asuntos. El *Químico*, el *Oficial y la Joven*, y mas aun, el *Mercado de yerbas de Amsterdam*, le representan dignamente en el Louvre. Sin embargo, el cuadro de la coleccion Baring, en Lóndres, denominado el *Indiscreto*, los dos *Vendedores de aves* que el museo de Dresde posee, junto con la célebre *Bordadora de encajes*, otra *Vendedora de aves* y una *Jóven filarmónica*, de la galería de Cassel, se elevan á mayor grado de perfeccion. En Lóndres, Dresde y Cassel sale vencedor Metzú de sus rivales, hasta de Gerardo Dow, de Terburg y de Ostade. ¿No sucede lo mismo en todas partes? Así lo creo, y casi me atreveria á afirmarlo.

Franz Mieris el padre (1635-1681), pertenece á la familia de aquellos grandes *Pequeños maestros*. Gerardo Dow solia llamarle, con lisongera distincion que han ratificado los aficionados, « el príncipe de sus discípulos. » Este nombre le designa y le explica. En uno de los dos *Estudios de pintura* que hay en Dresde, se colocó á sí propio, y un violonchelo arimado á la pared denota que participaba de la aficion de su maestro por la música, y que podia asimismo rivalizar con él en cualquier concierto. Si fuese necesario designar sus mejores obras, citaria la *Tendera en su mostrador* cortejada por un parroquiano, que se halla en el Belvedere de Viena; para ser de Mieris es un cuadro muy grande, puesto que mide cerca de dos piés de alto; pero cada figura y cada objeto están hechos con tanto cuidado como los de sus miniaturas. Citaré tambien el célebre cuadro de Munich, conocido bajo el nombre de la *Mujer enfer-*

ma, donde se ve una señora desmayada delante de su médico. El único punto de comparacion que puede encontrarse para elogiar como se merece esta obra de Franz Mieris es la *Mujer hidrópica* del Louvre, obra maestra de Gerardo Dow.

Esta familia de pintores holandeses, que comprende desde Gerardo Dow hasta Franz Mieris, debe adoptar al alemán Gaspar Netscher (1636-1684), que fué el pintor favorito de Guillermo III de Inglaterra, á quien Gerardo de Laïresse llamaba « el príncipe de los artistas. » Por sus estudios y sus obras es enteramente holandés. En el Louvre existe la *Leccion de canto* y la *Leccion de violonchelo*; en Munich, *Betsabé en el baño*, asunto cuya falta es querer ser bíblico; en Carlsruhe, la *Muerte de Cleopatra*, rubia, blanca y gruesa frisona, vestida de raso blanco, que no se parece en nada á la negra querida de César y de Antonio; en Dresde, una série de *Damas*, unas en el tocador, otras en el lecho, y alguna pulsando las teclas de un clavicordio, nos muestran al émulo de Terburg y Metzú, desplegando su mérito poco comun en los ropajes y objetos inanimados, sobre todo las joyas, así como la gracia, elegancia y distincion que sabe dar á sus personajes. Dresde posee su propio retrato, hermosa cabeza, dulce é inteligente, que agrada volver á ver por segunda vez. Netscher se retrató, la primera vez meditando arrimado á una mesa; otra acompañando con una guitarra el canto de su esposa, pues fué músico como Dow y Mieris.

Para concluir, diremos dos palabras acerca de Pedro Slingelandt (1640-1691). Fué el mas minucioso de los maestros secundarios holandeses, el de mas

paciencia de toda aquella escuela minuciosa y detallada. Tardaba tres años en cubrir con colores un lienzo de un pié en cuadro, y un mes, segun dice Descamps, para pintar una walona de encaje. Se concibe que con tales procedimientos no pintase arriba de treinta cuadros en toda su vida : en el Louvre hay uno de los mas importantes, la *Familia holandesa* (la Familia Meerman). Una sala decorada reúne cinco personajes, el padre, la madre, dos hijos, un negro, y además un perro y un loro. Para Slingelandt y su pintura microscópica, es todo un mundo, y en el mismo tiempo que empleaba en cincelar aquella pequeña tabla, trabajando con lente de aumento, Rubens concluía á brochazos, desde lo alto de sus andamios, los veinte y un grandes lienzos que componen la *Historia de María de Médicis*.

A esta série de pintores puramente anecdóticos pertenece tambien Gonzalez Coques, cuyo talento firme y varonil se nota sobre todo en el modo de agrupar los retratos de pequeñas dimensiones, compuestos de familias enteras. Tal es la suya propia, que reunió en una galería de cuadros conocidos en el museo del Haya.

A esta misma série, que no he querido interrumpir, se debe agregar ahora dos pintores que se asemejan en ciertos detalles, aunque se alejan en otros : son Felipe Wouwermans y Juan Steen.

Felipe Wouwermans (1620-1668), prodigio de fecundidad, ejecutó tambien, aunque su vida fué la mitad mas corta que la de David Teniers, las « dos leguas de galería » de que este se vanagloriaba. Wouwermans, no menos aplicado y constante en el

trabajo, debió hacer un cuadro, como Lope de Vega una comedia, en el espacio de un día. ¿No dejó sesenta y cuatro solo en el museo de Dresde, cuarenta y nueve en el Ermitaje, veinte y dos en Cassel, diez y siete en Munich, trece en el Louvre, y quién sabe cuántos mas en los gabinetes y galerías del mundo entero? Cuando se ven aquellos asuntos, las mas de las veces complicados con infinitos detalles, y la ejecucion siempre tan cuidada y concluida hasta en sus mas pequeños accesorios, nos preguntamos con asombro cómo la vida de un hombre, y tan corta, pues solo alcanzó á cuarenta y ocho años, pudo bastar á trabajo tan colosal y á produccion tan maravillosa. Sin embargo, el mismo Luis XIV no hubiera llamado mamarrachos á los nobles y galantes personajes de los cuadros de Wouwermans, puesto que no frecuentan las tabernas; habitan los palacios y casas solariegas. Wouwermans es el pintor elegante de la vida de los nobles, de la guerra, de la caza y de la equitacion, y de todos los ejercicios del *sport* en donde el hombre está acompañado del caballo ó del perro. En Paris hay algun buen ejemplar de sus asuntos habituales, ennoblecidos por el estilo, por su delicado toque, y por sus finos tonos, tales como el *Buey gordo holandés*, la *Partida para la caceria*, y sobre todo el *Picadero*. Pero en donde se deben buscar sus obras superiores y fuera de toda comparacion es en otra parte: en Dresde, entre aquella multitud de *Cacerias*, ya de ciervos, javalíes ó de garzas reales; en San Petersburgo, en el *Molino quemado*, en donde masas de verdura mezcladas con torbellinos de llamas, forman un contraste armo-

nioso, y el *Carrousel flamenco*, en una espaciosa llanura, en medio de una multitud de espectadores, escena llena de animacion y alegría; en Munich, en la gran *Caceria* del ciervo, obra famosa por todos conceptos, y en una *Batalla*, tomada sin duda de la guerra de los Treinta años, pues los dos ejércitos que se encuentran allí son alemanes y suecos; por último, en el Haya, en el precioso paisaje animado, conocido con el nombre de la *Carreta de heno*, y en la otra gran *Batalla*, que es el mayor cuadro que se conoce entre los innumerables de Wouwermans, y tal vez el mas concluido y mas precioso, compuesto con exquisito gusto, cubierto de figuras innumerables, enérgico y de vigorosa accion; y á pesar de esto su toque es tan delicado, elegante y estudiado como las mas finas miniaturas.

Juan Steen (1636-1689), á quien se podria llamar, como al viejo Breughel, Steen el jovial, y tambien el indiferente, está representado en el Louvre por una *Fiesta flamenca* en una posada, la misma tal vez que el cervecero de Leyden tenia en Delf, y que habiendo sido causa de su ruina, le convirtió en pintor por necesidad. No por eso perdió Juan Steen su aficion á la botella y al mosto de setiembre.

Esta *Fiesta flamenca* no está concluida con tanto esmero si se la compara á los demás cuadros de la escuela y aun del pintor; pero si permite su gran dimension un toque mas holgado y atrevido, tiene otras cualidades que valen tanto como un concluido minucioso; manifiesta talento, alegría é intencion, y por último está dotada de aquella cualidad superior, tan rara en las obras del hombre, que se llama

la vida. Con todo, para conocer á Juan Steen, es necesario buscarle fuera de Paris. En el Belvedere de Viena encontraremos una *Boda de Aldea*, y en Berlin el *Jardin de una taberna*, que son excelentes escenas de comedia burlesca; en el Ermitaje, la *Partida de chaquete*, en donde Steen se retrató frente á su esposa, y un *Asuero* tocando á Ester con su cetro de oro, asunto que quiso tratar de un modo sério, noble y que por lo mismo es mas cómico; en Inglaterra, en Buckingham-Palace, hay unas *Tabernas* dignas de ser admitidas en el palacio de un rey; en Rotterdam, el *Enfermo de aprension*, que cree tener piedras en la cabeza, y *Tobías curando á su padre*, otra escena bíblica, tomada y tratada esta vez en caricatura, sin gracia alguna; en el Haya, el célebre *Cuadro de la vida humana*, vasta reunion de unos veinte personajes, pintada en el estilo mas delicado de aquel maestro irregular, y la *Familia de Juan Steen*, otra reunion viva de una docena de figuras, iluminadas como podia haberlo ejecutado Pedro Hooghe; es notable en ella el grupo agradable y cariñoso de una abuela viejecita y de un niño de pecho, las dos infancias de la vida; en Amsterdam, por último, una escena de interior muy célebre llamada la *Fiesta de san Nicolás*: los niños buenos reciben juguetes, los perezosos encuentran unas disciplinas en sus zapatos y tienen que sufrir las burlas de los demás. Allí se encuentra el excelente retrato que Juan Steen hizo de sí propio. Aquel rostro dulce, sério, casi melancólico, demuestra el carácter de los cómicos de profesion, que, como Moliere, hacen reir conservando su seriedad.

Al lado de Juan Steen se debe citar al *Bamboccio*

(Pedro de Laer, 1674), pobre jorobado, que, en su cuerpo contrahecho y disforme, encerraba, como Scarron, un talento jovial y una bondad algo maligna.

El nombre de *Interiores* conviene al género particular de las representaciones arquitectónicas, que exigen sobre todo la ciencia y el empleo de las dos perspectivas: la lineal y la aérea. Los asuntos habituales de los pintores de ese género eran *Vistas de iglesias*, únicos monumentos que en aquel tiempo, si ya no en el nuestro, ofrecían á sus ojos amplias y elevadas proporciones, y largas hileras de columnas y pilares, cuya reproducción gustaba, no solo á las almas devotas, sino á todos los habitantes de una ciudad, orgullosos de sus edificios. Remontándose al origen, los maestros de este género son Peter Neefs, el viejo (1570-1651), cuyo nombre y apellido ha confundido el uso en un solo nombre propio, y Enrique Steinwyck el joven (1589-1642), ambos discípulos del viejo Steinwyck. El Louvre posee algunas de sus obras, pero los mejores *cuadros de arquitectura* de Steinwyck están en Viena, y los de Peter Neefs se hallan esparcidos en diversos puntos: en Viena, la *Iglesia gótica*; en Munich, un *Interior de iglesia durante la noche*; en San Petersburgo, algunos *Interiores* procedentes de la Malmaison. Las figuras de sus cuadros son casi siempre de otra mano, reconociéndose en ellos el estilo de los Breughel, de los Franck, de Poelemburg y de Teniers, que es su mayor elogio. El universal Alberto Cuyp, Manuel de Witt y Antonio de Lorme añadieron á los dibujos un poco secos de la arquitectura, trazados con el tiralíneas, los nuevos elementos que les suministraba el arte de la pintu-

ra, empezando por la luz « ese hermoso poema en tres cantos, el día, la tarde y la noche. » (Cárlos Blanc.) Le añadieron toda aquella poesía misteriosa á que se prestan las naves profundas, las elevadas ojivas, las losas retumbantes y los deslumbradores colores de los vidrios de las catedrales.

Se comprende en este género de *Interiores* una clase diferente creada por Pedro de Hooghe (entre 1630 y 1640-1708), gran colorista, desconocido completamente y por largo tiempo, pues borraban su nombre de sus obras maestras para sustituirle la firma de cualquier otro pintor « mas conocido en el comercio. » Reduciendo las proporciones de sus edificios, y satisfecho con la sala de una casa, siempre que tenga una ventana ó puerta abierta, busca menos los efectos de la perspectiva que los de la luz; el mismo Rembrandt no le superó en la ciencia del claro-oscuro, y nadie supo producir ilusion semejante con un rayo de sol atravesando la sombra de una habitacion. Además, sin necesitar el pincel de otro, sabe animar sus interiores de habitaciones modestas con personajes dotados con tanta vida como aire y luz tenían sus casas. Sabe representar la poesía familiar, la del hogar doméstico, con tanta verdad como Terburg y Metz. Hay en el Louvre dos obras bastante bellas de Pedro de Hooghe, pero su *Vuelta del mercado*, en el Ermitaje, la *Cabaña holandesa*, en Munich, y el *Interior* (sin otro nombre), en Amsterdam, son mucho mejores. Esta, sobre todo, está iluminada por uno de aquellos prodigiosos golpes de luz que son el distintivo y la honra del maestro.

Si hemos nombrado al *Bamboccio* despues de Juan

Steen, es justo citar despues de Pedro de Hooghe á Juan Van der Meer (ó Vermeer, nacido en Delft, 1632-1670). Aunque la *Vista de Delft*, que posee el museo del Haya, sea un paisaje profundo, tratado al estilo de Felipe Koning, está mas ligado, por la eleccion de los asuntos y el empleo de los efectos de luz, á Pedro de Hooghe. Thoré popularizó á este pintor distinguido, cuyas obras principales recibieron sin duda el nombre de Hooghe, cuando este recobró su nombre.

Para no formar una categoría con un solo pintor, colocaremos en el género de los *Interiores* las obras de Juan Van der Heyden (1637-1712), aunque no son sino *Exteriores*. Se sabe que efectivamente pintó vistas de sitios habitados, de ciudades y monumentos. Conocida es la prodigiosa paciencia que empleaba en aquellas obras, hasta representar una por una las piedras de una pared, las tejas de un tejado, los cantos de una calle y las hojas de un árbol, así como Denner pintaba en el rostro humano cada pelo de la barba y cada arruga del cútis. Son de admirar, sobre todo, los buenos efectos de conjunto sacados con tan buen partido de tan minuciosos detalles, por el armonioso contraste de luces y sombras; y su manera de componer obras pintorescas con líneas rectas, seguidas y monótonas, de calles y casas. La *Vista de una plaza pública* rodeada de árboles, en Munich; el *Jardin del convento*, en Grosvenor-House; la *Vista de Amberes*, en el Haya; la *Vista de una ciudad holandesa*, en Amsterdam; y la *Vista de la casa de villa de Amsterdam*, en Paris, cuyas figuras son de Adriano Van de Velde, son la maravilla de este género especial, en

el que Van der Heyden no tuvo antepasados, apenas imitadores, y de ningun modo rivales.

Los *animales* forman una parte necesaria del paisaje; los hemos hallado ya en los *polígrafos*, como en Alberto Cuyp y Nicolás Berghem, y los hallaremos además en todos los paisajistas. Si hago de ellos un género aparte, es porque en lugar de ser un accesorio del cuadro, son el objeto principal, relegando á segunda línea el paisaje que los rodea. En este género especial sobresale Pablo Potter (1625-1654), á quien han llamado con justicia el *Rafael de los animales*.

Era este un hidalgo de aldea, á quien la vista de la naturaleza, mas aun que los consejos de su padre y las lecciones de Rafael Camphuysen, y la universal pasion por el arte esparcida entonces en la atmósfera de Holanda, le inclinaron á la pintura. Apenas adquirió celebridad, el adolescente Pablo Potter, así como Rembrandt, se estableció en el Haya, y despues en Amsterdam, donde el exceso del trabajo continuo causó su muerte á la edad de veinte y ocho años, nueve menos que Rafael. El Haya conserva la obra, que se puede llamar única en su género, de aquel talento precoz; es un paisaje en donde se ven un toro castaño, una vaca, tres ovejas y su pastor, todo de tamaño natural, conocido con el nombre del *Toro de Pablo Potter*, ejecutado á la edad de veinte y dos años, y que es un verdadero arranque de audacia. Por sus proporciones inusitadas, aquel *toro* exigia una ejecucion muy diferente de la de los maestros anteriores, y aun del mismo Pablo Potter. Necesitaba crear una manera nueva, y esto es lo que hizo el artista. Principió por pintar aquel cuadro á la manera

de las grandes *cacerías* de Sneyders, con un fuerte y profundo empaste en las masas; despues, sobre aquellas masas empastadas casi hasta el relieve, trazaba los detalles, concluidos de un modo tan delicado como podia estarlo una casa de Van der Heyden ó una cara de Denner. Este modo de llegar á la mayor perfeccion, por dos sistemas refundidos en uno solo, es de sumo interés y digno de llamar la atencion de los artistas, que no se cansan de admirar la combinacion y el efecto, y cuya opinion general es que el *Toro de Pablo Potter*, considerado en la práctica y por el trabajo del pincel, es la obra mas asombrosa que produjo jamás el arte de la pintura.

Y sin embargo, no me cansaré de decir que no se debe aprobar el ensayo en que salió victorioso Pablo Potter, y que cualquier artista podria perderse al quererle imitar. Nada mas natural que un retrato, que personajes históricos sean del tamaño natural, pues tenemos la costumbre de ver y tratar muy de cerca á nuestros semejantes; pero, en general, estamos acostumbrados á ver los animales, y sobre todo los rebaños, á bastante distancia. Un cuadro pequeño se adapta mejor por esta razon al asunto, pues los presenta á nuestra vista como tenemos costumbre de verlos; en apoyo de mi opinion invocaré al mismo Pablo Potter. Mirad aquel admirable fondo de su cuadro, aquella vasta pradera rodeada de árboles en donde pastan otros rebaños; ¡qué profundidad de perspectiva, qué luz, aire y vida en aquella naturaleza! Lo que se llega á sentir es que aquellos abultados animales del primer término oculten mucha parte del paisaje; se desearia alejarlos para verle

mejor. Este pensamiento será vituperado por algunos aficionados, pero no he podido ocultarlo y tal vez otros lo aprobarán; solo les ruego, para que me excusen y me absuelvan, que contemplen, al lado de aquel *toro* gigantesco, el otro admirable paisaje que Pablo Potter pintó al año siguiente (1648), denominado á causa de la charca en donde bebe el ganado, *la vaca que se está mirando*.

Pasemos al museo de Amsterdam, y allí estará justificada mi idea completamente. ¿Qué significa aquella horrible decoracion llamada *la Caza del oso*? En ella se ve una especie de húsar húngaro que llega á caballo, con la cabeza descubierta y armado de un sable para atacar á aquellos terribles animales; su apostura es ridícula; los osos están dibujados toscamente y los perros son extravagantes. Allí hay miembros despedazados, restos ensangrentados que inspiran horror y asco; carece de vida y de efecto. Entonces ¿por qué se ha concedido un puesto de honor á ese cuadro tan grande como feo, cien veces peor que las *cacerías* de Sneyders y Cornelis de Vos? ¡Dolor cuesta decirlo! porque se lee en la parte baja el nombre venerado de Pablo Potter, y la fecha de 1649. ¿No tuvo sobrada razon en no volver á emplear tales dimensiones durante los cinco últimos años de su corta vida? El mismo va á contestarnos en el acto. Aquí teneis, de nuestro querido ídolo, un cuadro hecho el año siguiente (1650), denominado *Orfeo domando á los animales*. ¡Asombro y maravilla! Al pié de una colina cubierta de árboles, en una fresca y verde pradera, aparece sentado Orfeo, como el rey David, con un arpa en la mano, pero

vestido á la walona. Está rodeado por una multitud de animales, no solo de los que son familiares á Pablo Potter, como vacas, cabras, corderos, asnos, perros y caballos, sino de fieras de otros climas, como el leon, el elefante, el camello, el búfalo, el oso, el jabalí, el lobo, el ciervo, la liebre, la ardilla, el mono y hasta el unicornio. Compárese esta pequeña tabla con aquel gran lienzo, y júzguese si es sincero nuestro modo de apreciarlo.

Busquemos aun en otras partes, en el resto de Europa. En Paris no hay sino pálidas muestras. Lóndres puede mostrar con orgullo, por lo menos dos obras originales de Pablo Potter, de mucho mérito : una de ellas está en la galería del marqués de Westminster y la otra en Buckingham-Palace. La primera es un *Rebaño* de vacas y carneros, bajo unos sáuces, en una pradera iluminada por los rayos de un ardiente sol de estío á la hora de medio dia. Este maravilloso, aunque pequeño paisaje, iguala las mejores obras del maestro; lleva la fecha de 1647. Pablo Potter no tenia arriba de veinte y dos años cuando le pintó. Semejante precocidad explica cómo pudo dejar tantas obras maestras en tan corta vida, pues murió á los veinte y ocho años. La segunda, ó sea la de la reina, es un pequeño drama campesino. Un chico ha robado los dos perritos que amamantaba una perra de la casta de dogos pequeños; la perra le persigue furiosa y le muerde; el muchacho grita y se escapa asustado; un gallo huye volando espantado del ruido; unos caballos miran con curiosidad por la puerta de su cuadra, mientras que una vaca, á la cual ordeñan, y unos corderos

que están rumiando se mezclan á la escena dando á la composicion toda la unidad y variedad que puede desearse en un cuadro de historia.

En el Ermitaje es en donde se ve á Pablo Potter en todo su apogeo, mas aun que en Lóndres y que en su propio pais. El gabinete imperial de Rusia reúne nueve de sus escasas obras<sup>1</sup>. Nos detendremos un instante en las tres principales, una de las cuales parece haber realizado el deseo del leon :

¡ Si nuestros compañeros supieran pintar !

que es el juicio del hombre formado por los animales. Esta composicion singular que se parece á los cuadros múltiples de los maestros mas antiguos del Renacimiento, forma catorce compartimientos : dos de ellos, que son los mayores, están rodeados por los otros doce mas pequeños. No fué solo Pablo Potter el que pintó los capítulos de este largo apólogo. La historia de *Acteon* es de Poelemburg, la de *san Huberto* se cree es de Teniers. El cuadro central pertenece á Pablo Potter que firmó, el *Hombre condenado por el tribunal de los animales*. Mas importante, y de Pablo Potter solo, es el *Paisaje* que sigue, con la fecha 1650. A través de un frondoso bosque cerca de un estanque oculto en la sombra, pasa un camino iluminado por el sol ó mas bien por su radiante luz. Un viajero á caballo, dos pescadores, un pastor y sus vacas amenizan el paisaje, animado sobre todo

1. Otra, comprada en Holanda para la emperatriz Catalina, se perdió en un naufragio con otros varios cuadros escogidos, en el año 1771.

por aquel contraste de luz y sombra. Esta obra de Pablo Potter, igual á la *Vaca que se mira*, del Haya, no puede ser eclipsada sino por la mas célebre de todas, la que lleva el nombre, — ridículo, pero aceptado ya — de la *Vaca que orina*. Pablo Potter pintó el último cuadro en 1649, á la edad de veinte y cuatro años. Le fué encargado por una condesa viuda de Zolms, que en su juventud era la princesa Emilia de Nassau; pero esta gran señora sin duda tenia el mismo gusto por la pintura que Luis XIV. Rehusó el cuadro de Pablo Potter como poco decente y ofensivo, el cual pasó á las manos plebeyas de un regidor de Amsterdam, luego á la galería de Hesse Cassel, despues á la Malmaison, y por último al Ermitaje. Representa un llano con grandes pastos bañados por el sol, sin sombras, sin claro-oscuro ni contrastes de ningun género: solo varios árboles grandes, esparcidos aquí y allá, dan sombra á una casa de labor y al ganado que allí descansa; pero en este cuadro tan sencillo, Pablo Potter reunió, además de sus vacas predilectas, casi todo lo que puede animar un paisaje: caballos, asnos, cabras, corderos, gallinas, perro, gato y pueblo. Esta es la obra principal del maestro, y capital en el género. Se conoce á Pablo Potter tan poco y tan mal en Francia, que puede causar asombro que tenga tanta fama su nombre y se dé tanto mérito á sus obras. Hay quien critica el capricho de los aficionados por ellas, que pagan un cuadro como pagarian un tulipan, solo por su escasez. Pero ante tal prodigio del arte es preciso cambiar de parecer, y convenir en que, aunque se le cubriese de montones de oro y se le pagase

como un señorío, no se haría mas que justicia, dandosele su legítimo valor<sup>1</sup>.

Entre los pintores de animales no se podrá negar un puesto honroso á Melchor Hondekoeter (1636-1695), el pintor de los *corrales*. En el Louvre hay algunos cisnes y pavos reales de su pincel. Estas aves son demasiado nobles; las gallinas y los patos son los verdaderos tipos de las delicadas y graciosas composiciones que le han dado justo renombre. Para conocer bien á Hondekoeter es necesario ver, en el Ermitaje, el *Combate de un gallo y un pavo*; en el Haya, la *Casa de fieras del Loo*; en Amsterdam, la *Pluma flotante*; esta sobrenada en una charca donde se bañan unos patos. « No sopleis en aquella pluma, dice Thoré, pues volaría. » Pero Hondekoeter, así como Pablo Potter, pintó animales vivos; otros se hicieron un género particular pintando animales muertos; tales son Juan Fyt (1609-1661) y Juan Weenix (1644-1719). Ambos elegían generalmente piezas de caza menor — liebres, faisanes, chochas, ánades y toda clase de pájaros — de las mas bellas formas y colores que agrupaban con utensilios de caza, ó bajo la vigilancia de un perro de noble raza, y componían con esto lo que se llama una *despensa*. Fyt y Weenix son los mas célebres, no sin razon, pues tanto la brocha enérgica del primero como el cuidadoso y fluido pincel del segundo, llevan la imitación de la caza á tal punto, que parece dan vida á la misma muerte. En el Haya se encuentra un cuadro

1. En la evaluacion total de la galeria de la Malmaison en 1814 se estimó el cuadro de Pablo Potter en 250,000 francos. ¿Qué no valdria hoy día?

de Juan Weenix, conocido bajo el nombre del *Faisan*, que pasa por su obra principal.

Al llegar á la importante clase del *Paisaje*, haremos observar que es verdaderamente un producto del arte de los Países-Bajos. Los pintores italianos, aun el mismo Anibal Caracci en sus *Lunetos*, como el Dominiquino y Pusino que le excedieron imitándole, no se atrevieron á hacer un cuadro solo con la simple naturaleza; necesitaban un asunto histórico, un drama humano del que la naturaleza era el teatro. El flamenco Pablo Brill, de Amberes (1554-1626), que limitándose á vistas del campo, hizo de ellas el objeto de sus composiciones, dió á los italianos el primer modelo del verdadero paisaje. *Paolo Brilli*, como le llamaron, fué en cierto modo el creador del género; se estableció en Roma medio siglo antes que Claudio de Lorena de quien fué, si no el maestro, al menos el precursor. El nuevo género fué adoptado inmediatamente en la misma Italia por otros flamencos, Rolando Savery, Hermann Swanevelt y Juan Asselyn, que por tener una mano estropeada y los dedos torcidos fué llamado *Crabe* (Cangrejo); por último, Juan Both, llamado de *Italia* (1610-1650). Los dos Both, Juan y Andrés, fueron modelos raros de amor fraternal, puesto que Juan murió de tristeza cuando su hermano se ahogó en uno de los canales de Venecia, y Andrés, que podia haber sido un artista eminente con el pincel y el buril, se resignó con tierna abnegacion á colocar figuras en los paisajes de su hermano. Sus cuadros, hechos en comun, deberian llamarse en realidad obras de los hermanos Both; pero el uso ha hecho que lleven

solo el nombre del hermano mayor. Contémplase en ellos esos tonos calientes, dorados y luminosos de los paises meridionales, que, unidos al propio estilo de Juan Both en el modo de representar la naturaleza, hacen de él una especie de Claudio, mas campestre y rústico. Los grandes árboles de sus primeros términos recuerdan la enérgica descripción de Bernardino de Saint-Pierre comparando en sus *Armonías* el roble inmóvil y fuerte del Norte con la palmera flexible del Mediodía: « El roble con sus ramas acodadas se asemeja á un atleta que lucha con las tempestades. »

Juan Wynants (1600 ó 1610-1677) da principio al ciclo de los verdaderos paisajistas de Holanda, de los que nacieron, vivieron y murieron holandeses. Para ellos, ya no es la naturaleza el teatro del asunto, sino el asunto mismo. La estudiaron y reprodujeron bajo todos los aspectos; hicieron de ella, así como de una madre querida, *alma parens*, mil retratos diversos, y todos de una verdad asombrosa. La gloria de Wynants es haber sido uno de los primeros que adoptaron y se dedicaron á aquel género nuevo que podia parecer secundario, y al que realzaron á fuerza de talento. Mientras que los Both, los Berghem y los Pinacker, copiaban la naturaleza cálida y montañosa de Italia, Wynants se apasionó de la Holanda. El primer sitio que se presenta á su vista, con tal que pudiese colocar en él varias figuras y animales, que le trazaban algunos ayudantes complacientes y sin ambicion, con tal que pudiese pasar por él un sendero tortuoso sin necesidad de indicar su arranque ni su direccion, esto era todo lo que deseaba aquel

excelente maestro, á quien sus discípulos le hicieron tan célebre como sus obras.

Al mismo tiempo Juan Van Goyen y Salomon Ruysdael copiaban vistas de su patria libre y feliz, tomadas las mas de las veces de sus riberas y canales, el uno con tonos cenicientos y rojizos y con la habitual tristeza de aquel encapotado clima, y el otro con mas vegetacion, mas sol, elegancia y alegría. Despues, á la inversa de aquellos artistas viajeros que transportaban la Italia á Holanda, Alberto Van Everdingen (1621-1675) traía de sus viajes en Noruega puntos de vista montañosos, cubiertos de pinos, cortados por barrancos y cascadas, é introducía en Holanda la naturaleza del septentrion. Con estos diversos elementos llegó á ser Jacobo Ruysdael (1620, ó 1625-1681) el mejor de todos los paisajistas del Norte, incluso los holandeses; lo que prueba perfectamente el adagio de Bacon : *homo additus naturæ*. A la habilidad y saber de sus antepasados y contemporáneos unió aquella poesía vaga y melancólica, aquella dulce tristeza que sembró en la naturaleza, porque la tenia en el alma, y comprendida solo por las almas semejantes á la suya. Creo que en efecto Ruysdael, lo mismo que Pusino, no debe aspirar á la admiracion de la muchedumbre. Ruysdael dejó la medicina por la pintura, y como Miguel Angel y Beethoven, tampoco se casó; parece que pensaba como Montaigne « que hay como una sombra de placer y delicadeza en el seno mismo de la melancolía. » Si solo se busca en Ruysdael la imitacion, la reproduccion, el retrato de la naturaleza, se le encuentra igual, sino inferior en algunas partes técni-

cas, á Hobbema, Decker y otros; pero lo que le coloca en primera línea es el sentimiento interior, es la poesía de la soledad, del silencio y del misterio. Alberto Durero hizo una hermosa figura de la Melancolía; sin estar personificada, es visible en todas las obras de Ruysdael.

Busquemos por Europa las que con preferencia podamos citar á los aficionados al noble arte. Principiemos por Paris. El Louvre posee un número escaso, que apenas alcanza á la mitad de las de Munich, Dresde y San Petersburgo, y tampoco son de aquellas que por su fama no tienen rival. Cuenta sin embargo con un hermoso paisaje muy concluido, denominado el *Rayo de sol*; además otro paisaje superior, aunque mas sencillo, cuyo nombre de *Matorral* indica lo que representa. Posee tambien una *Tempestad* en la playa y cerca de los diques de Holanda, tempestad sombría y tremenda; admirable por la manera con que están representadas las olas tumultuosas y el siniestro aspecto del cielo, esta «estacada de agua roja» es la que llama Michelet «el prodigio del Louvre.»

En la misma Holanda no veo mas que el gran *Salto de agua*, al extremo de un barranco cubierto de árboles, cuyas escarpadas laderas conducen á unos castillos antiguos. Esta espléndida obra está en el museo de Amsterdam, así como una *Vista del palacio de Bentheim*, pequeño y delicado paisaje iluminado por un alegre rayo de sol; debió pintarse en un día de buen humor. Rotterdam posee otra vista de su favorito *Palacio de Bentheim* que tantas veces reprodujo Ruysdael bajo todos sus puntos de vista y siempre con

prodigioso esmero. Pero ¿qué significan esas tres pesadas figuras que pasean por su primer término? Significan solamente que un embadurnador de muestras tuvo el ridículo capricho de querer representar en las verdes orillas del Mosela el episodio evangélico de los peregrinos de Emmáus: Cristo, y Pedro y Juan, sus discípulos. Un contraste tan chocante quitaría al cuadro toda su poesía, que es su mayor mérito, si no se recordase que Claudio, á quien tantas veces han hecho traicion sus ayudantes, deshonrándole, tenia buen cuidado de advertir « que daba de balde las figuras de sus paisajes. » En Inglaterra se encuentra á Ruysdael dignamente representado en la *National-Gallery* por tres *Cascadas* que se asemejan mucho por su asunto, pero una de las cuales es de primer orden; tambien se le encuentra en las galerías particulares; por ejemplo, en la de Tomás Baring, *el Rio agitado*, una de sus prodigiosas obras, igual á la *Estacada* del Louvre. En Rusia forman su lote trece obras en el museo imperial. Se nota allí con frecuencia, en las figuras, la mano de Adriano Ostade y de Adriano Van de Velde, lo que las da mayor interés y valor. Sobre todo, cuatro de aquellos paisajes me admiraron verdaderamente. Uno de ellos es pequeño y sencillo: un sitio arenoso, un camino tortuoso, y un aldeano seguido por su perro: esto es todo; pero se extiende sobre todo el paisaje un velo de tristeza tal, que conmueve y oprime el corazon tanto como podria hacerlo la escena mas patética. Otro de composicion análoga, pero de dimensiones mas vastas es una senda en un bosque, á orillas de una charca, un grande árbol, un haya medio des-

pojada de sus ramas por los años. En el tercero, tambien muy grande, representa el papel principal otra haya vieja, el árbol predilecto del artista, quebrada por el rayo y caída en las espumosas aguas de un torrente, que forma una magnífica cascada al caer sobre las rocas. El cuarto parece reunir los dos que preceden : tambien representa una selva profunda y un haya caída; hay tambien una charca de agua estancada, casi oculta bajo las espesas hojas de los nenúfares, dos ó tres aves acuáticas, descansando sobre sus largas patas, y un pasajero á lo lejos. Hé ahí todo lo que anima aquella soledad, pero su aspecto está impregnado de silencio, de misterio y dulce melancolía; jamás habló Ruysdael con mas elocuencia á las almas tiernas y pensadoras.

A pesar de todo, Alemania ha tenido la dicha de recoger sus principales obras maestras. Munich tiene de Ruysdael nueve paisajes á cual mas bellos y preciosos. En el mas vasto se ve caer una cascada encima de unos peñascos; es una obra de gran importancia por su extremada perfeccion, así como por sus dimensiones poco comunes. Dresde reúne trece, á las cuales pudiera añadirse, como una especie de introduccion, dos ó tres *Vistas* de Salomon Ruysdael, que como Huberto Van Eyck, fué el maestro de un hermano mas jóven cuya fama eclipsó la suya propia. Entre aquellos trece lienzos hay varios justamente célebres. Tal es el que se conoce con el nombre de la *Cacería de Ruysdael*. Esta obra representa un bosque de hayas, cortado por algunas charcas en donde se reflejan las nubes. Bajo aquellos grandes

árboles, Adriano Van de Velde pintó una *Cacería de ciervos*, de donde le viene el nombre al paisaje, que es uno de los mas vastos y magníficos que pueden hallarse entre sus obras. Pero Ruysdael me parece igualmente excelente en los cuadros mas pequeños. Ved aquella obra sin igual, aquel mismo antiguo *Palacio de Bentheim*, en lo alto de una colina cubierta de malezas: ¿qué cosa habrá mas interesante y sorprendente? Ruysdael se abandonó en otras obras á aquella incesante y profunda melancolía que es el sello de sus obras. Tal es el *Cláustro* arruinado al otro lado de un rio, al que dan sombra unos grandes árboles; al mismo género pertenece el *Cementerio judío*, cuyos sepulcros ennegrecidos y deteriorados, dominados por ruinas antiguas y arbustos silvestres, tocan en las aguas de un torrente desbordado. El mismo Pusino no hubiera encontrado un pensamiento mas profundo de tristeza austera y religiosa, ni tan elocuente desolacion, para pintar la última morada de una raza perseguida y maldita.

Viena posee la obra mas importante y tal vez la mas perfecta de todas las de Ruysdael. Tiene cerca de seis piés de latitud y unos cinco de altura, y la superficie inusitada de este lienzo demuestra que Ruysdael queria hacer de él una obra extraordinaria. Nada mas sencillo que su asunto denominado la *Selva*: bajo un cielo sereno, atravesado de flotantes celajes, un espeso bosque de árboles gigantescos en una campiña rasa y despoblada, por la cual serpentea un sendero que interrumpe un arroyo en el primer término, yendo á perderse en la lontananza del horizonte; hélo ahí todo, y sin embargo es el

paisaje mas verdadero, el mas bello y excelente retrato de la simple naturaleza. No hay nada mejor, como no sean los paisajes compuestos y soñados por Claudio de Lorena, del mismo modo que entre todas las obras de Rafael, despues del retrato del *Suonatore di violino*, no hay mas que la *Virgen de la silla*, y entre todas las obras de Rembrandt, despues de los *Staalmasters*, no hay mas que la *Ronda de noche*.

El único rival posible de Jacobo Ruysdael es Mindert Hobbema (1638-1709), que se cree fué discípulo suyo y seguramente su amigo. Pero á la inversa del modelo que imitó, no pintaba sino la naturaleza alegre y serena. Relegado al olvido, durante mucho tiempo se borró su firma de sus obras sustituyéndola con el nombre ó monograma de Ruysdael, cuya nombradía no perdió nada por ello. Hoy dia, por una de esas evoluciones favorables que los imperiosos caprichos de la moda producen hasta en el arte, el menospreciado Hobbema se ha elevado tanto, que tal vez no se podrá mantener en esa altura un tanto exagerada. Sus obras, raras á la verdad, alcanzan precios superiores á las de Ruysdael, lo cual es otra injusticia, aunque en sentido contrario : la prueba de que esta rápida y ostensible celebridad no data de muy lejos, es que de los tres museos de Holanda, solo el de Rotterdam posee una pequeña muestra de Hobbema. En otras partes se encuentran algunas obras mas importantes de este artista, por ejemplo la *Cabaña holandesa*, en Munich, y el *Bosque de robles*, en Berlin; si fuera necesario designar sus obras mas selectas, no titubearia en escoger los dos vastos cuadros que hacen juego en Gros-

venor-House y los otros dos que poseen las ricas colecciones de lord Dudley y de M. Wynn Ellis. No tienen que yo sepa un nombre determinado; son únicamente sencillos paisajes, — vistas de un campo poblado de árboles, iluminado y vivificado por los alegres rayos del sol, — pero muy claros, luminosos, profundos, y completamente bellos.

Hay otro paisajista de la misma época y escuela, cuyas obras se atribuyeron durante largo tiempo á Ruysdael, y que merecería ser rehabilitado como Hobbema y volver á tomar el puesto que ocupó durante su vida. Este pintor es Conrado (ó Cornelis) Decker. La prueba de que fué muy estimado es que frecuentemente Adriano Ostade colocaba en sus paisajes figuras de hombres ó de animales, como Adriano Van de Velde hacia con Wynants; pero puesto que durante mucho tiempo ha podido confundírsele con Ruysdael, ¿qué mas elogio merece? Y hecha esta justicia, habría que hacer otra: si se vuelve á colocar á Decker en seguida de Ruysdael, sería equitativo conceder á Juan Van Hagen un puesto despues de Hobbema.

Adriano Van de Velde (1639-1672) es mas original: este ilustre discípulo de Wynants, cuya vida fué mas corta que la de Ruysdael, y poco mas larga que la de Pablo Potter, merece que se le conceda cierta superioridad: en la manera de representar á la naturaleza, para él siempre risueña, serena y engalanada, sabia pintar figuras como Wouwermans, y animales casi al igual de Potter; solo que tanto sus personajes como sus animales son generalmente apacibles y sin movimiento. Adriano Van de Velde es en

pintura el poeta de la égloga y el idilio. No hay necesidad de recorrer la Europa para mencionar sus obras tan escasas como estimadas y buscadas con tanto afán; en el mismo Louvre existe un número muy suficiente : la *Playa de Scheveningen*, en donde se ve al principe de Orange, paseándose en una carroza tirada por seis caballos; un *Canal helado*, la *Familia del pastor*, agradable y vigorosa miniatura, etc. Uno de sus mejores paisajes llamado el *Sol saliente*, dorado, de tintas calientes y luminosas al estilo de Claudio, parece demostrar el punto culminante é inaccesible del maravilloso talento de Adriano Van de Velde.

Felipe Koning (1619-1689), digno y valiente discípulo de Rembrandt, se formó en el paisaje un género aparte, cuyo secreto le habia indicado su maestro sin que nadie lo tomara del discípulo. La extension sin límites de una llanura lisa, de un páramo holandés, cortado por varias zonas alternadas de luz y sombra : hé ahí su asunto favorito y habitual. Parece que quiere representar la idea de lo infinito. Felipe Koning, poco conocido en Francia, es muy estimado en Holanda é Inglaterra, en donde dejó, ya en el museo de Amsterdam, ya en la galería de Grosvenor-House, algunas obras de extraordinario mérito.

Los hermanos Van Ostade, como los Ruysdael, fueron discípulos uno de otro ; pero si Jacobo Ruysdael se elevó á mayor altura que Salomon, Isaac Van Ostade, por el contrario, no llegó á la celebridad de Adriano. Sin embargo, este juicio necesita un poco de exámen. Isaac Ostade (1617-1654) me parece igual á su hermano mayor en un género diferente,

y si hay alguna inferioridad consiste en esto. Adriano es superior sin duda en la pintura de pequeños dramas domésticos ó populares, en donde el ser humano ocupa el primer puesto ; pero Isaac toma la revancha en la reproduccion de los puntos de vista naturales que son teatro de esos dramas : es mas paisajista. En el Louvre está la prueba : por ejemplo, en sus dos *Paradas* de viajeros, delante de una posada en un fresco paisaje de Holanda. Allí se encuentra tambien otro asunto que trató muchas veces y que se ve en todas partes : el de un *Canal helado* lleno de gente que patina por él. El invierno es la hermosa estacion de Holanda y de todo el Norte hasta Rusia, é Isaac Ostade se hizo con aquellos paisajes de invierno y aquellas vistas de hielos y escarchas, lo que se llama en nuestros dias una *especialidad*, como Van der Neer con sus noches de luna. Fué y es aun el maestro en este género, siempre con Van der Neer, que fué no solamente apasionado amante de la luna sino tambien de la nieve.

Arendt Van der Neer (1613 ó 1619-1683) es el verdadero poeta de las noches con mayor razon que el *Gerardo delle Notti* de los italianos. Pintó únicamente la sencilla y verdadera naturaleza, y solo la de su pais : se creó en ella un dominio aparte entre el crepúsculo de la tarde y el de la mañana : se diria que sus ojos, iguales á los de los mochuelos y buhos, no podian soportar el brillo del sol ni gustaban mas que de las pálidas claridades de la hermana de Helios. Si se aventuraba alguna vez en pleno dia, era en uno de los mas crudos de invierno, durante los hielos y las nieves, ó con un cielo nebuloso, casi

tan pálido como la misma noche. Si Ruysdael se apropió, como se ve, la melancolía, Van der Neer se apropió el misterio. Sin embargo, jamás trasladó al lienzo mas que los campos llanos de Holanda, con sus aguas estancadas y sus praderas rodeadas de sauces; jamás empleó las altas torres, las ruinas pintorescas, la peñas fantásticas y todo lo que se puede llamar la arquitectura de la luna. Van der Neer, que hacia por sí mismo y con perfeccion las figuras de sus paisajes, tenia mas mérito en hallar la variedad con elementos tan monótonos, y es muy digno de la fama que hoy tienen sus obras.

Quando Inglaterra no tenia aun pintores ni pinturas, era muy natural que los compatriotas de los Ruyter y de los Tromp diesen el primer modelo de la *Marina* — del paisaje del mar. — Si pasamos por alto, sin detenernos, los primeros ensayos, por ejemplo, los de Peters, ó de Zeeman (Reinier Mons), conoceremos por las fechas los dos maestros del género: Ludolph Backuysen (1631-1709) y Guillermo Van de Velde (1633-1707). El primero, que fué en un principio maestro de escritura antes de hacerse discípulo de Everdingen, dió, segun se dice, lecciones de dibujo marítimo á Pedro el Grande, cuando estudiaba este el arte naval en Saardam. Sus obras mas célebres son: en el Haya, la *Vuelta de Guillermo de Orange*, despues Guillermo III de Inglaterra; en Amsterdam, el *Embarco de Juan de Witt* en la escuadra holandesa; en Viena, una grande y magnífica *Vista del puerto de Amsterdam*, y en Paris, la *Escuadra holandesa*, presente hecho á Luis XIV por los burgomaestres de Amsterdam despues de la paz de Nimega, en 1678. Algo

duro y un poco sombrío en general, Backuysen no tiene la transparencia, la serenidad ni el atractivo del rival que le excedió. M. Ch. Blanc dice con razón y exactitud : « Backuysen nos hace temer al mar y Van de Velde nos le hace desear. » Guillermo Van de Velde, el digno hermano de Adriano, fué incontestablemente el maestro de aquel género. El Louvre no posee de él mas que una de sus preciosas miniaturas, denominada las *Calmas* de Van de Velde, la cual no puede dar idea de lo que son las grandes obras de este maestro, que, apasionado toda su vida por el mar, le pintó sin cesar bajo todos aspectos; como una querida cuya variable belleza se presta, como la del pastor marino de los rebaños de Neptuno, á una inagotable variedad de metamórfosis, cuyos caprichos y furor nos admiran tanto como su tranquilidad. Estas hermosas obras quedaron en Alemania, en Inglaterra, donde Van de Velde murió, y donde se conserva su culto, y sobre todo en su patria, entre otras, la gran *Vista* de Amsterdam tomada desde la Y, y los dos célebres cuadros, que forman juego y representan la *Batalla naval de los Cuatro Dias*, ganada por Ruyter á los ingleses en 1666. Para representar el combate con mas propiedad, el pintor asistió á él en uno de los navíos de la escuadra holandesa, trazando allí sus planos y sus bocetos en medio del fuego de la acción. En estas obras maestras de Van de Velde es donde hay que buscar la extremada perfección, no solo del artista, sino de toda aquella sección del arte en donde el mar es el teatro y el objeto. Hacen comprender, aunque sin justificarlo enteramente, el dicho de Josuah Rey-

nolds, que pretendia que tal vez podria nacer algun dia otro Rafael, pero no otro Van de Velde.

Es justo nombrar en seguida á Van der Kapella y á Simon Vlieger, quienes trataron los asuntos de Van de Velde al estilo de Alberto Cuyp. Al mismo género pertenece el aleman Juan Lingelbach (1625-1680), que llegó á ser pintor holandés, y que hizo *Puertos de mar*. Con todo, hablando con propiedad, no pintó ni el mar ni los puertos, sino las escenas que en ellos pasan habitualmente, con toda la clase de gente de diferentes países que suele reunir el comercio de las naciones.

Si las *Frutas* y las *Flores* son el género mas modesto de la pintura, se debe reconocer que la dificultad vencida y la extremada perfeccion del trabajo pueden colocar las obras del arte muy por encima de su asunto y su destino. Por otra parte, cuando el artista cesa de elevar su alma á las concepciones morales, y pide solo á la naturaleza objetos de imitacion ¿qué cosa mejor puede esta ofrecerle que flores y frutas? La prueba está en las obras tan apreciadas y buscadas de los De Heem, padre é hijo, de Abraham Mignon, de Rachel Ruysch y de Van Huysum. ¿Hay algo que supere á los *Almuerzos* de Juan Davidz de Heem (1600-1674), ó á los *Floreros* de Van Huysum (1682-1749)? Este sabia arreglar las flores con tanto gusto y habilidad que bien podrian las floristas y ramilleteras tomar lecciones de su oficio ante sus cuadros, así como los pintores de este género. Sus alegres *Jarros de flores*, muy preferibles á los sombríos *Ramilletes* de Bautista Monnoyer, á quien quisieron colocarle como rival de Van Huy-

sum en tiempo de la Pompadour, son tambien muy variados y están amenizados con accesorios agradables, tales como los mismos jarrones, con sus delicadas cinceladuras, las consolas de mármol, y los brillantes insectos, flores de la vida animal. Dorat exclamaria: ¿Puede ser completa una rosa sin los besos de la mariposa? Rachel Ruysch (1674-1750) fué digna rival de Van Huysum. No solo fué ella la única artista femenil que produjeron los Países Bajos, despues de la hermana del gran pintor de Brujas, Margarita Van Eyck, sino tambien, hasta nuestros tiempos, la primera de las pintoras.

¿En qué categoría pondremos las *Cocinas* de Guillermo Kalf (hácia 1630-1693)? No son siquiera cuadros de *naturaleza muerta*, porque esto presupone una naturaleza viva, como los animales muertos en la caza, de Fyt y de Weenix. Son cuadros de naturaleza inanimada, son objetos, cosas; son trapos, legumbres, cacerolas, pucheros, que el pintor coloca, arregla é ilumina á su gusto; y sin embargo, estos pequeños lienzos de un maestro poco conocido, desdeñado tal vez, que no se encuentra en ningun gran museo como no sea en el Louvre, son obras de arte, y casi puede decirse de poesía. Sentido pintoresco, toque ligero y seguro, color caliente, dibujo firme, perspectiva exacta y hasta composición inteligente, todo se encuentra en ellos.

¿Qué diremos respecto al caballero Van der Werff? Mientras que los hijos degenerados de Franz Mieris y de Arendt Van der Neer, es decir, los Wilhem y Eglon, dejaban perecer el grande arte holandés, como hizo antes Cárlos Dolci con el arte florentino,

por las minuciosidades del amaneramiento; mientras que no quedaban mas pintores verdaderos que los de flores, brillaba y florecia Adriano Van der Werff (1659-1722). En sus numerosas obras no se hallan ni grados ni diferencias, ni mejores ni peores. Si por una parte se recuerda el inmenso aprecio que hacia de sí mismo, hasta el extremo de llegar á retratarse con todos los atributos de la inmortalidad, él, hijo de un molinero, ennoblecido y enriquecido por el elector palatino Juan Guillermo, que le juzgó á cien codos por cima de Rembrandt, aquel otro hijo de molinero; si se recuerda tambien la celebridad que disfrutó durante su vida, la voga general y el alto precio que alcanzaron las obras de su pincel; si por otra parte se tienen en cuenta los títulos fastuosos de sus composiciones, la mayor parte históricas y aun sagradas, *Moisés salvado de las aguas del Nilo*, la *Castidad de José*, los *Angeles anunciando á los pastores la Buena Nueva*, la *Magdalena en el desierto*, etc., se le podria clasificar como pintor de historia. Pero si se observa luego, además de las pequeñas dimensiones de los personajes apiñados en aquellas pequeñas tablas, su manera de pintar, cuidada, lamida á toquecitos, abrigantada, que toma la travesura por la gracia y lo bonito por lo bello, apenas es pintor de género. Por haber querido Van der Werff elevarse por encima de sus maestros, pudiendo haberlos igualado, descendió en sus ambiciosas *porcelanas* á un puesto muy inferior, porque entre el asunto y la ejecucion hay una contradiccion manifiesta, de modo que la ejecucion es siempre muy inferior al asunto.

Cuando el arte de Holanda moria abandonado á

manos de Van der Werff y de Van Huysum, despues de la paz de Utrecht (1713), su gobierno, puramente popular y electivo, se entregó á los estatuders hereditarios, que pronto llegaron á ser reyes. Nacido el arte holandés con la independendencia nacional, pe-reció con la libertad interior, lo que nos sugiere una reflexion general sobre la conexion que puede y debe existir entre la cultura del arte y las instituciones políticas.

En Italia hemos visto, por el ejemplo del Piamonte, que fué monarquía absoluta hasta el *estatuto* de 1848, y que no tuvo ninguna escuela, ni llevó nada al tesoro comun de las glorias de su patria; por el ejemplo de la Roma de los papas, que no fué capital de escuela sino desde que se fijaron en ella Rafael de Urbino y Miguel Angel procedentes de Florencia; por el ejemplo de la poderosa república de Venecia, y por el de la misma Florencia independiente y por los mas antiguos de Atenas y de la Grecia entera, que la forma monárquica no era en manera alguna indispensable al progreso de las artes, ni á la gloria y prosperidad de los artistas. En efecto, mientras que un papa, como Adriano VI, expulsaba de Roma las artes y los que las cultivaban, Venecia era el asilo preferido de una multitud de artistas nacidos fuera de ella, pero que decian con el escultor y arquitecto Sansovino, llamado por el duque Cosme de Florencia, por el duque Hércules de Ferrara y por el papa Pablo III, « que teniendo la dicha de vivir en una república, seria una locura ir á vivir bajo el dominio de un príncipe absoluto. » (Vasari.)

Holanda nos presenta un ejemplo mas reciente,

completo y decisivo. Tanto de Venecia como de Florencia se podia decir que á falta de monarquía, aquellos dos Estados tenian aristocracias hereditarias, ricas y poderosas, muchos patricios con su pequeña córte, á falta de una córte formal con su rey. Pero en Holanda ya no hay córtes ni palacios de ninguna especie, sino una simple clase media que vive del comercio, de la pesca ó de la ganadería. Y á pesar de esto ¿qué pais en tan limitada extension de territorio, con tan poca poblacion, produjo mayor número de artistas eminentes? Al primer golpe de vista se adivina para qué clase de *comitentes* trabajaban aquellos artistas improvisados. Ya no se trata allí de grandes frescos ó lienzos destinados para las naves de las iglesias y galerías de los palacios, sino de pequeños cuadros de caballete, que pueden entrar y colocarse en la sala mas pequeña de un aficionado. Ya no son asuntos de elevada poesía sagrada ó profana, cuya apreciacion exige vastos conocimientos y un gusto formado, sino asuntos vulgares tomados de la vida comun, que cada cual tiene á la vista diariamente y que no son un secreto para nadie. Si por casualidad se pinta un cuadro de historia, es para la casa de la villa, y el asunto será sobre la historia de la provincia; si se hace un cuadro religioso, es por su sencillez semejante á la plática. Lo demás se dedica á la clase media y aun al pueblo, y el artista habla simplemente á sus iguales el lenguaje habitual del pais <sup>1</sup>.

1. M. A. Michiels ha hecho la ingeniosa observacion que la historia de la pintura en los Países Bajos, presenta las mismas fases que la historia de la antigua Grecia: la *pintura religiosa* que tuvo su

Estos cuadritos de género y de gabinete, estos pequeños asuntos populares, son sin embargo los que tanto por su mérito como por el gusto general tienen un valor inmenso y alcanzan precios fabulosos. Que los artistas se tranquilicen, pues, ante el ejemplo de Holanda, y el de Venecia ó Atenas, respecto á los cambios que el espíritu del siglo puede hacer en las instituciones políticas. Bajo la democracia ateniense y el patriciado veneciano, así como bajo la clase media holandesa, encontrarán siempre, lo mismo que bajo cualquier monarquía, la gloria y la fortuna con la independencia y la dignidad.

Como Bélgica, aunque sin embargo con menos brillo, la Holanda, en el trascurso de este siglo, ha vuelto á seguir su marcha en el movimiento general de las artes. Se pueden citar, despues de los *Rebaños* de Juan Kobel, hábil imitador de Pablo Potter, los *Paisajes* muy buscados y estimados de Koeckoek, las *Marinas* de M. Mayer, las *Escenas anecdóticas* de MM. Israel y Alma-Tadema; y en la plaza pública de Dordrecht se eleva la estatua de Ary Scheffer, otro hijo de Holanda, que hallaremos entre los pintores franceses.

cuna en Brujas, en tiempo de Van Eyck y de Hemling, corresponde á la *edad divina*; la *pintura caballeresca*, que brilló en Amberes en la época de Rubens y su escuela, á la *edad heróica*; y la *pintura de la clase media*, inaugurada en Holanda en el siglo xvii, á la *edad humana*.



## CAPITULO IV

### ESCUELA INGLESA

Si la palabra escuela significa necesariamente filiacion de maestros á discípulos, una tradicion en el arte y un comun estilo perpetuado por esta, no se puede decir con precision « la escuela inglesa. » Apenas puede esta frase aplicarse á los retratos, en los que ha continuado con uniformidad el estilo de Reynolds, adoptado por Gainsborough y Romney. Los ingleses han llevado hasta el arte la ley del *habeas corpus*, esa libertad individual de la que son celosos defensores. En el arte de Inglaterra hay, pues, individualidades, pero no escuela; es simplemente la reunion de los pintores ingleses á quienes, por el título del capítulo que les está reservado, llamaré escuela inglesa. Quisiera sinceramente, y por espíritu de gratitud y justa cortesía, devolver á algunos artistas de dicha escuela la admiracion que tienen los ingleses por Claudio y Pusino. Este seria el medio mas seguro de no ser acusado de la parcialidad mezquina y cul-

pable á mi modo de ver, — que en mí lo seria doblemente por estar ligado á Inglaterra con lazos de aprecio y afecto, — de llevar hasta en las artes injustas prevenciones nacionales; pero ¿es culpa mia si ningun pintor inglés puede compararse con esos grandes maestros reconocidos por todo el mundo, y á quienes tanto y con tanta devocion admiro en las escuelas que no son francesas? ¿tiene por ventura Inglaterra un Leonardo, un Rafael, un Ticiano, un Alberto Durero, un Rubens, un Rembrandt ó un Velazquez? ¡Ah! entonces, me guardaria yo muy bien de escatimarles los elogios que merecieran.

El arte inglés hubiera podido salir de su letargo, lo mismo que el francés, con las lecciones de otra *Escuela de Fontainebleau*, es decir, al contacto de los grandes artistas extranjeros. Desde el tiempo de Enrique VIII, podia haber imitado á Holbein, y bajo el reinado de Cárlos I, príncipe aficionado á la pintura, haber copiado á Van Dyck; pero Holbein no tuvo en Inglaterra siquiera un copista, y el caballero Peter Lely, que tomó el puesto de Van Dyck, sin reemplazarle, era un aleman llamado Von der Faes. En cuanto á Sir Gottfried Kneller, que fué pintor de la córte bajo cinco soberanos, desde Cárlos II hasta Jorge I, era tambien de origen aleman, y llevó á Inglaterra un mediano talento ya formado. La pintura inglesa verdaderamente tal no empezó, pues, hasta mediados del siglo XVIII, con William Hogarth (1698-1764).

Además del retrato del *humorista* por excelencia, que se retrató con gorro de dormir, en compañía de su viejo perro *Tray*, el museo de Lóndres posee su

coleccion de seis cuadros conocida con el nombre del *Casamiento á la moda*. Esta, así como las otras series llamadas *Harlot's progress* (los grados de la mujer perdida), *Rake's progress* (los grados del hombre malo), *Industry and Idleness* (trabajo y pereza), etc., es una especie de novela moral satírica en seis capítulos. Hogarth es bastante conocido por el grabado á la manera negra para dispensarnos el decir que en sus diversas composiciones demuestra mucho talento y espíritu fino, mordaz y profundo: añadiré que el dibujo es muy arriesgado aunque lleno de animación; el colorido un poco apagado y algo rudo, pero vigoroso y acentuado. Sin embargo, estos defectos que no deben asombrarnos mas en las obras de Hogarth que en las caricaturas, están compensados por su originalidad verdadera, natural, en la que se nota el gracejo de Sterne, de Swift y de Richardson, traducido por el pincel de Juan Steen, y se ve además un implacable moralista que representa la comedia de su tiempo poniéndole á su vista un espejo fiel. « Las figuras de otros artistas respiran, dice el autor de *Tom Jones*, las de Hogarth piensan. » Y yo añado que hacen pensar<sup>1</sup>. Hogarth se dió á conocer igualmente por su original tratado de estética que lleva el título de *Análisis de la belleza*, en el que parece parafrasear el dicho mas antiguo que se atribuye á Alberto Durero: « Toda investigación sobre la belleza es inútil. » Para uno y otro la verdad basta.

Después de Hogarth, el orden de fechas nos con-

1. Dícese que Hogarth cuando era todavía colegial, trazó su primer dibujo al ver á dos borrachos que andaban á golpes á la puerta de una taberna. « Quiero ser útil y lo seré, » dijo; y cumplió su palabra.

duce á Sir Josuah Reynolds (1723-1792), á quien se tiene unánimemente por el primero y único pintor de estilo elevado que haya tenido Inglaterra. Su verdadero título de gloria son los retratos. Sobresalió en este género, en el que se aproximó á Velazquez y casi igualó á Van Dyck; pero sus composiciones históricas, sean sagradas ó profanas, me parecen, salvo el color, verdaderamente burlescas; por ejemplo, reúne no en un grupo, pero sí en un bastidor, que es muy diferente, á un jardinero viejo, una jovencilla de doce á trece años y un niño en su cuna, todos tres de la raza inglesa mas pura, y á esto lo llaman una *Sacra Familia*: en otro reúne tres grandes señoras muy serias, muy gazmoñas, con los vestidos de escote alto hasta el cuello, retratos de las hijas de Sir William Montgomery, á los que da el nombre de *Tres Gracias adornando el altar de Himeneo*. Ambos cuadros están ejecutados en un estilo desordenado que quiere ser atrevido, pintados á brochazos, como si fuera una decoracion, con un falso brillo y ciertamente con menos exactitud que vigor. Al verlos, se podría dudar que fueron del mismo Reynolds que escribió estas preciosas palabras: « Las reglas no son las trabas del genio, sino para el que no lo tiene; se parecen á aquellas armaduras que lo mismo sirven de defensa que de adorno á los hombres robustos, pero cuyo peso es una carga pesada para un ser débil y mal configurado. Llega, sin embargo, un momento en el que podemos dispensarnos de las reglas; pero esto es solo cuando somos ya dueños del arte. Antes de poner la clave no debe quitarse la cimbra.» Reynolds me parece mejor pin-

tor en sus quince *Discursos* que en sus cuadros de composicion (exceptúo siempre los retratos), y no se halla realmente ninguna analogía entre su teoría y su práctica. Se asemeja á los predicadores que dicen : « Haz lo que digo y no lo que hago ; » presenta á Miguel Angel como modelo, y si tuvo alguno, fué Rembrandt en todo caso ; elogia el estilo sin haber tenido ni la sombra de él ; recomienda el dibujo y solo brilló en el colorido : extraña y frecuente contradiccion !

Su contemporáneo Ricardo Wilson (1713-1782) fué un paisajista muy afortunado en sus composiciones, de discreta ejecucion, á quien llamaron el Claudio inglés, tal vez porque William Woollet, el eminente grabador de Claudio, reprodujo sus pinturas : pero no debe verse en este elogio mas que una simple figura de retórica ; Wilson se parece mas á José Vernet y puede luchar alguna vez con este atleta de segunda fuerza. Prefiero á Tomás Gainsborough (1727-1788), que fué tambien pintor de retratos, igual en este género á Reynolds, y en cuanto al paisaje se le podria llamar con mas precision el Salvator inglés. En su incorreccion algo bravía hay al menos algunos efectos vigorosos que no carecen de verdad. Se echa de ver que no estudió la naturaleza en las academias, sino que la buscó en donde realmente se encuentra, y la prefirió á todo. Este mismo elogio merecen los afortunados copistas de la vida en los apacibles *cottages*, llamados *Cróme*, *Constable*, *Morland* y *Nasmyth*. El segundo, que ya en 1825 expuso en Paris uno de sus mejores cuadros, la *Siega*, ha ejercido sin duda notable influencia en el moderno paisaje francés.

William Turner (1775-1851) tuvo mayores aspiraciones, y entre todos los pintores ingleses su nombre fué el que metió mas ruido. Tiene tantos detractores como admiradores fanáticos; se le denigró hasta el odio ó se le alabó hasta la idolatría. Me parece que en mi calidad de extranjero, soy parte desinteresada en la materia, y si es necedad no concederle talento, y muy grande y magistral, en la buena época de su vida, no lo es menos llevar la admiracion desmesurada que produjeron sus buenas obras hasta el extremo de aplaudir las de su vejez, en las cuales su *estilo peculiar* degenera en verdadera locura. Si, como aseguran sus sectarios apasionados, es verdad que reunió en su estilo el de Claudio, el de Gaspar Pusino y el de Salvator Rosa, confieso que prefiero cada uno de aquellos maestros separados á verlos reunidos en él.

William Turner legó al museo de su pais dos paisajes que conservó hasta su muerte como obras predilectas. Se puede ver en ellas el último esfuerzo del autor. Aquellos dos paisajes, célebres entre todos ellos, se llaman el *Sol saliente en la niebla* y la *Fundacion de Cartago*. Dejemos pasar el primer título; pero ¿cómo justificaremos el segundo? ¿Qué punto de comparacion puede haber entre la nebulosa atmósfera inglesa y la de Africa, tan ardiente y tan diáfana? ¿ni entre aquellos palacios de mera fantasía y la ciudad naciente de Dido, rival de la antigua Roma republicana? Debemos perdonar á los ayudantes de Claudio el haber colocado en sus paisajes, Dios sabe qué figuras, solo para darles un nombre histórico; esto se podia concebir en Italia, en la época en que

era absolutamente preciso poner la historia en los paisajes ; pero hoy, despues de los pintores holandeses, esta manía no tiene excusa. Aun sorprende mas ver aquel paisaje histórico de Turner colocado entre las dos obras mas hermosas del Loreno, el *Molino* y la *Reina de Saba* ; y la sorpresa redobra, al saberse que tal colocacion fué órden del mismo Turner que exigió aquel sitio como condicion expresa de su entrada en la *National-Gallery*. No se necesita mas prueba del estado de demencia en que concluyó su vida ; nadie ignora que la causa mas general de la locura es el orgullo.

Estos diversos paisajistas nos conducen á la época casi contemporánea en la cual hallaremos el americano Benjamin West (1738-1820), Tomás Lawrence (1769-1830) y á David Wilkie (1785-1841). El primero, cuya reputacion me parece enteramente inexplicable, es un heredero colateral de Luis David, á cuya escuela se liga únicamente por los defectos. Su *Cleombroto desterrado por Leonidas* parece la obra almidonada de algun aprendiz de 1810, y en cuanto á su *Cristo curando á los enfermos*, puedo asegurar que los jurados de las exposiciones le rehusarian la entrada con mucha razon ; sin embargo, están colocados en la *National-Gallery*. Tomás Lawrence adquirió mas celebridad, y sin embargo, ¿quién sostendria hoy que su mérito iguala la fama que tuvo en algun tiempo ? ¿Quién niega que no fué mas que un soplo de la fortuna, que la moda improvisa, y ella misma se vuelve á llevar ? Tenemos pintores que solo son apreciados en ciertos salones y que exceden á Lawrence en correccion, en verdad y aun en el efecto. Puede

verse en el museo del Vaticano su retrato del rey de Inglaterra Jorge IV, dado al papa Pio VII. Hay seguramente, en esta obra célebre de Lawrence, una especie de animacion y de fresca realidad, un juego de colores rojos que de pronto admiran y causan alguna ilusion; pero, francamente, y sin odio á lo presente por amor á lo pasado, cuando se vuelve de otras salas con la vista encantada y el alma subyugada; cuando se recuerda aquel *Dux* del Ticiano, tan bello, tan verdadero y magnífico, el *Jorge IV* nos parece una estampa iluminada, una mala muestra propia de la tienda de un perfumista.

En cuanto á David Wilkie, el artista modesto hasta la timidez, el autor tan justamente popular del cuadro de la *Gallina ciega*, del *Dia de los alquileres*, de los *Políticos de aldea*, tiene un poco de Hogarth en su intencion, y mucho de los pintores secundarios holandeses, en su manera de ejecutar, sobre todo de Adriano Ostade, á quien parece haber escogido particularmente por modelo. Tiene talento, viveza y buen humor, y se encuentra en todos sus detalles, algo pueriles algunas veces, lo que ve el observador. Su ejecucion es delicada y esmerada, pero carece de la agradable naturalidad de sus maestros, queda á menudo deslucida por el fatal abuso de un tono rosado, y ese defecto, esa afectacion, podria dar motivo á que dijeran de Wilkie, hasta cierto punto con razon, que es un Ostade iluminado. Y sin embargo, hay otras obras de David Wilkie, por ejemplo, el *Pertiguero de aldea*, donde este segundo Hogarth, muy superior al primero por las cualidades pintores-

cas, muestra tanta chispa, sagacidad y expresion, que bien merece ser clasificado con su propio nombre entre los maestros. A su lado debemos mencionar á William Mulready, que merece ser comparado con los pequeños maestros holandeses por sus cuadros de género, su firmeza en el dibujo, aunque demasiado pretencioso algunas veces respecto á los asuntos. Desgraciadamente el abuso de los tonos rosados y azulados, que es su defecto habitual, priva á sus obras de su encanto natural, lo mismo que á las de Wilkie.

La verdadera pintura de los ingleses es la acuarela (*water colours*) : sobresalen en este género secundario y en los bustos y viñetas, que son el género secundario de la escultura y el grabado; pero no podemos seguirlos mas que en la pintura llamada así con propiedad, pues seria preciso — en todas las escuelas — pasar de la acuarela al dibujo, lo que aumentaria [excesivamente una tarea ya [demasiado vasta. Limitándonos á nuestro asunto, basta hacer constar el mérito eminente de los acuarelistas de Inglaterra.

David Wilkie es el último de los pintores ilustres ingleses que ya no existen. Despues de él se entra en la escuela contemporánea, que nos abstendremos de calificar. Una palabra tan solo sobre una pequeña secta herética, nacida en el arte inglés. Apenas habia llevado Turner hasta el libertinaje mas insensato lo que él llamaba la imitacion de la naturaleza, cuando los *pre-rafaelistas*, parecidos á los adeptos de la escuela teuto-catolica de Owerbeck, quisieron volvernos á los primeros ensayos de la pintura en su cuna, sin

la sencillez de la infancia y sin la fé del creyente : doble herejía y doble error. « Supongamos, dicen los *pre-rafaelistas*, que la pintura no se haya 'practicado y enseñado aun, eliminemos la tradicion, coloquémonos ante la naturaleza con perfecta inocencia del corazon, y reproduzcámosla, desde la mas diminuta matita de yerba, hasta las estrellas, con la ingenua fidelidad del niño que no sabe mentir.... Pero este hermoso programa es mas fácil de imaginar que de realizar; la estrecha solidaridad que liga lo pasado á lo presente, no permite al artista olvidar la tradicion, y en los tiempos complicados en que vivimos, lo que hay de mas difícil en el mundo, es ser cándido. Resulta de aquí que los *pre-rafaelistas* mezclan algunas veces á su inocencia un poco de erudicion, y al querer inventar solo recuerdan. » (M. Paul Mantz.) En cuanto á la secta, ya se ha disuelto, y su distinguido jefe M. Milais, ha estado acertado en volver á la pintura de nuestro tiempo.

Los pintores ingleses, cuyos nombres obtuvieron mencion honorífica en la exposicion universal, son MM. Calderon, Nicols, Leigton y Orchardson. Si hubiese tomado parte en el concurso Sir Edwin Landseer, seguramente hubiera sido premiado. Este, sin embargo, es solo un pintor de género, un pintor de animales; pero ¿en qué museo rehusarán las *Vacas* de Pablo Potter, las *Cacerias* de Sneyders y de Oudry, los *animales muertos* de Weenix y las *flores* de Van Huysum? Por otra parte, á fuerza de estudios sobre las formas y las costumbres de los animales, Edwin Landseer se ha hecho una clase aparte, en donde reina como soberano. Con sus *Perros* y sus *Venados*

hizo verdaderas composiciones, que denotan gran talento, observacion, expresion y vida; pero como su color es rara vez exacto, le favorecen mas los hermosos grabados á la manera negra que representan y popularizan todos sus cuadros.



## CAPITULO V

### ESCUELA FRANCESA

La historia de la escuela francesa es casi tan antigua como la misma historia de Francia; podría decirse con Emeric David (*Historia de la pintura en la edad media*), que desde el reinado de Carlo Magno habia la costumbre de cubrir con pinturas el interior y el exterior de las iglesias, « en todo su contorno (*in circuitu, dextra lævaque, intus et extra*), para instruir al pueblo y decorar los monumentos,» — y que fué en Francia, hácia mediados del siglo ix, donde se atrevieron por primera vez á representar bajo formas humanas al Padre Eterno, cuya imágen solo apareció en Italia en el siglo xiii, y jamás se vió en la pintura bizantina; — que en Francia fué donde se inventó ó perfeccionó la pintura de los vidrios de colores para las iglesias<sup>1</sup>; — que un gran número de

1. El monje aleman Roger, denominado y conocido mas por Teófilo, dice en el prólogo de su libro, *De omni scientia picturæ artis*, que se dió á luz en el siglo xi: « ¡Oh tú, que leas esta obra. .. yo te enseñaré.... lo que se practica en Francia en la fabricacion de sus preciosos vidrios de colores que adornan sus ventanas!..., etc. »

prelados y abades decoraron sus iglesias y monasterios con pinturas de todo género, tales como los obispos Hincmar, en Reims, Hoel, en Mans, Geoffroy, en Auxerre, y como los abades Angilbert, en Saint-Riquier, Ancesige, en Fontenelle, Richard, en Saint-Venne, y Bernard, en Saint-Sauveur; — que despues de Guillermo el Conquistador, con Lanfranc y Anselmo de Canterbury, los franceses llevaron á Inglaterra el arte y el gusto de las decoraciones de las iglesias; — que aun se conservan en las tradiciones de Francia los nombres de varios pintores célebres de la edad media, la mayor parte religiosos, y sobre todo de la órden de San Basilio, por ejemplo, Madalulfo de Cambrai, Adelardo de Louvain, Ernulfo de Rouen, Herbert y Roger de Reims, y Thiemon, que fué escultor y profesor de bellas letras, etc. Pero todos aquellos imperfectos ensayos que no dieron ningun resultado para el arte nacional, no merecen ser mencionados aquí en detalle. La historia del arte propiamente dicho, tanto en Francia como en España, discípulas ambas de Italia, no debe empezar sino despues que terminó el lento y laborioso desarrollo de la edad media, cuando aparecieron simultáneamente todos los conocimientos que poseyó la antigüedad, y que se designan con el nombre expresivo el *Renacimiento*.

La influencia de Italia en la pintura francesa se advierte ya á mediados del siglo xv. René de Anjou, conde de Provenza, príncipe destronado sucesivamente de Nápoles, Lorena y Anjou, que se consolaba de sus desgracias políticas cultivando la poesía, la música y la pintura (1408-1480), aprendió á pintar

en Italia : primero en Nápoles, bajo la direccion del Zingaro, cuando disputaba las Dos Sicilias á los reyes de Aragon, y despues en Florencia bajo la de Bartolommeo della Gatta, cuando se alió al duque de Milan contra los venecianos. « Compuso, dice el cronista Nostradamus, muchas y donosas historias como la *Conquista de la dulce merced* y la *Mortificacion del vano deleite*; sobre todo era aficionadísimo á la pintura, y la naturaleza le habia dotado de una inclinacion tan decidida hácia esta noble profesion, que gozaba de mucha consideracion y fama entre los mas famosos pintores é iluminadores de su época, como se ve en varias divinas obras maestras concluidas por su propia mano..... » En el museo de Cluny hay un cuadro de René, que sin podersele llamar *divina obra maestra*, para la época en quen eran conocidos Fray Angélico de Fiésola y Masaccio, era ya obra notable y preciosa. Su asunto es una *Predicacion de la Magdalena en Marsella*, en donde su leyenda supone que fué la primera en anunciar la palabra de Cristo. Sé ve en el fondo, en una perspectiva chinesca, el puerto de la antigua colonia focense; en el primer término el auditorio de la Santa pecadora, en donde se colocó el mismo René con su esposa Juana de Laval. La escena está bien concebida, clara y animada; la pintura un poco seca, pero exacta, recuerda á Antonio Salario el *Zingaro* napolitano. Pero las primeras lecciones de los italianos, tomadas en Italia, fueron solo individuales, y el príncipe artista que las recibió no las trasmitió, ni formó escuela en su mismo condado de Provenza.

En aquella época no habia en Paris mas que *ima-*

*gineros* y *estofadores*, de los cuales fué tal vez el de mas fama Jacquemin Gringonneur, quien pintó naipes para proporcionar á Cárlos VI alguna distraccion en los momentos de lucidez que le dejaba su locura. Se ha querido hacer de Gringonneur el inventor de los naipes, pero esta invencion, que le disputó otro pintor de imágenes, Nicolás Pepyn, es muy anterior á su época, puesto que pertenece al siglo XIII. Algun tiempo despues, bajo el reinado de Cárlos VII y Luis XI, apareció un verdadero pintor, Jehan Fouquet, natural de Tours, entre los años de 1415 á 1420, el cual habiendo hecho en Roma el retrato del papa Eugenio IV, pudo así estudiar á los artistas italianos del tiempo de Masaccio. Pero sus obras, ó al menos las que quedan en Munich, Francfort y en Paris, se componen de adornos de manuscritos, de manera que Fouquet fué simplemente un iluminador superior.

Esta línea del arte llamado gótico, nos conduce á Francisco Clouet (llamado Janet), contemporáneo de los discípulos de Italia, aunque discípulo lejano de Van Eyck por las lecciones de su padre, Juan Clouet, que fué de origen flamenco. En el Louvre hay dos retratos de Francisco Clouet: el de Cárlos IX y el de su esposa Isabel de Austria, exactos, verdaderos y ejecutados con maravillosa delicadeza. Hay además, de él ó de su escuela, los retratos de Enrique II, de Enrique IV en su niñez, del duque de Guisa el Balafre, del virtuoso canciller Miguel del Hospital, etc., todos en pequeñas dimensiones, y dos composiciones, pequeñas tambien, formadas con unos retratos reunidos en una accion comun. Una

de ellas es el *Casamiento de Margarita de Lorena*, hermana de los Guisas, con el duque Anne de Joyeuse ; la otra un *Baile en la corte*, en donde están Enrique III, rey entonces, y su madre Catalina de Médicis, el joven Enrique de Navarra y otros personajes de la época : como monumentos de historia aquellas pinturas son tan preciosas como pueden serlo la crónica de Monstrelet ó los periódicos del *Estoile*, y no interesan menos como monumentos de un arte del que eran bajo todos sentidos la última expresion.

La verdadera imitacion de Italia, y por ella la primera formacion de una escuela de pintura francesa, pueden fijarse á principios del siglo xvi. El arte se habia elevado ya en Italia, si así puede decirse, al mas brillante esplendor de su mediodía, cuando dejó caer sobre Francia los primeros destellos de la aurora. Estó fué despues de las expediciones militares de Cárlos VIII, Luis XII y Francisco I, en que los franceses atravesaron toda la península itálica, desde Milan hasta Nápoles, llenos de asombro y admiracion ante aquellos edificios y su ornamentacion ; saliendo Francia de su letargo cuando Francisco I regresó á su pátria con hermosas obras de arte y algunos grandes artistas.

Leonardo de Vinci y Andrea del Sarto, por su gran fama y la contemplacion de sus obras ; Rosso, Primaticcio, Niccolo del Abbate, etc., por las lecciones prácticas que dieron y las grandes obras que llevaron á cabo en su pátria adoptiva, fundaron la primitiva escuela francesa, llamada de *Fontainebleau*. El primer pintor francés que llegó por sus lecciones al nivel de aquellos maestros, y que elevó la pintura

á tan alto grado como Juan Goujon y German Pilon la estatuaria, y como Pedro Lescot, Juan Bullant y Filiberto Delorme la arquitectura, fué Juan Cousin (1500-1590). Desgraciadamente se ocupó mas en pintar los vidrios de las iglesias que los cuadros de caballete; y, dedicando una parte de su tiempo á la escultura (se conserva de él *el Mausoleo del almirante Chabot*, en alabastro); y aun á las letras (escribió *la Verdadera ciencia del retratista*, ó *el Arte de dibujar*, *el Libro de la perspectiva*, etc.), Juan Cousin solo ha dejado un corto número de pinturas. La principal es un *Juicio final*, que sin duda por la analogía del asunto, mas aun que por el estilo, llamaron á su autor el *Miguel Angel francés*. Despues de haber sido el primer cuadro de un artista francés que recibió el honor de ser grabado <sup>1</sup>, aquella obra maestra de Juan Cousin estuvo durante mucho tiempo perdida y como olvidada en la sacristía de los Mínimos, en Vincennes : ahora ha vuelto á ocupar en el Louvre un puesto digno de ella. El conjunto es armonioso y terrible; los grupos están hábilmente dispuestos y distribuidos, los *desnudos*, cosa nueva en Francia, bien estudiados y con mucha propiedad, y estas cualidades de composicion y dibujo, realizadas por un hermoso colorido veneciano, lo están además por un pensamiento de unidad y simetría que falta al modelo. Como Miguel Angel acabó su célebre fresco en 1541, es probable que Juan Cousin tratase este inmenso asunto del drama final de la humanidad despues, y por el de Miguel Angel, habiendo podido

1. Por Pedro de Yode, en 12 hojas.

conocer el *Juicio final* del Vaticano por las copias y grabados, entre estos el de Martín Rota. Pero al menos hizo una traducción libre, compuesta de detalles diferentes, con un conjunto de otra índole; y solo la audacia de ensayar semejante asunto á ejemplo del famoso florentino, audacia en verdad justificada por el éxito, coloca en un puesto muy elevado al que llaman generalmente el fundador de la escuela francesa, por ser su primer representante, y porque mostró desde entonces la gravedad precoz del genio francés.

Desde entonces data el impulso que dió y transmitió á toda la escuela aquel grande artista, á quien sucedieron otros dos ó tres eminentes discípulos de los italianos, Toussaint Dubreuil (.....-1604) y Martín Freminet (1567-1619). Pero Dubreuil, lo mismo que Juan Cousin, no dejó su país natal; fué simplemente el continuador de Primaticci, el que de todos los maestros italianos, se instaló para siempre en Francia recibiendo de cuatro reyes, — Francisco I, Enrique II, Francisco II y Carlos IX, — en cambio de sus obras y lecciones, toda clase de títulos y recompensas, entre ellas dos ricas abadías. Freminet, al contrario, quiso ir él mismo á la fuente común, para empaparse bien en ella, y trajo de Italia en donde permaneció largo tiempo, el gusto que reinaba en aquel país á la caída del gran siglo, poco tiempo antes de fundarse la escuela de Caracci: abandonando al mismo tiempo la belleza serena y sencilla que habían enseñado Leonardo, Rafael y Correggio, adoptó, como los descarriados imitadores de Miguel Ángel, la ostentación de la ciencia anatómica, de la

fuerza muscular, la manía de los escorzos, la de las dificultades vencidas, y á la exageracion del dibujo, agregó un colorido mas seco, mas duro y mas sombrío que el de los graciosos frescos de Primatice. No obstante, su gran cuadro del Louvre (sea *Venus reclinada*, esperando á Marte á quien desarman los Amores, ó *Eneas abandonando á Dido* por orden de Mercurio) es muy digno de llamar la atencion por mas de un concepto. En primer lugar, despues de las figuritas de Clouet y Cousin, nos ofrece figuras de tamaño natural; además, despues de una larga y continuada série de asuntos sagrados, presenta de pronto en Francia, como los pintores del siglo de Leon X en Italia, un asunto muy profano, mitológico y hasta erótico. Se reconoce el alma del satirico Maturin Regnier, de quien decia Boileau:

Feliz si sus discursos, temidos del casto lector,  
No se resentian del sitio que frecuentaba el autor.

Tambien se advierte en él, á mas de la imitacion de Primatice, la de Julio Romano, maestro de este, cuando el *Angel caido*, abandonando el estilo de Rafael, se envilecia en los obscenos grabados del Are-tino.

Era colocar á la escuela francesa, desde su cuna, en la decadencia anticipada donde parecia morir el arte italiano. Felizmente Simon Vouet (1590-1649) fué á hacer en Francia lo que hacian los Caracci en Italia, una renovacion. Habíase notado su talento precoz desde su adolescencia; despues de catorce años de residencia en Roma, llevó la escuela boloñesa á Paris. En su gran composicion de la *Presentacion de*

*Jesus en el templo*, en su *Santo sepulcro*, su *Madona* y su *Caridad romana* (una mujer jóven dando de mamar á un viejo), etc., se ve claramente al pintor boloñés; pero sin tener, á pesar de eso, ni la expresion del Dominiquino, ni la elegancia de Guido, ni el poderoso claro-oscuro de Guercino. El estilo de sus maestros está deslucido por su débil dibujo, por la insuficiencia del colorido, y por último, por los defectos de un estilo demasiado expedito, pues Vouet no tardó en ser primer pintor de Luis XIII, al que dió lecciones; colmado de honores y con muchos encargos, aceptó por ambicion y envidia trabajos superiores á sus fuerzas, medidas por el tiempo. Cuadros de iglesias ó de palacios, retratos, techos artesonados, tapicerías, todo lo acaparaba, para quitárselo á los demás, y con tantos encargos, en vez de aumentar con la edad madura el talento de su juventud, cada vez fué á menos: aunque para hacerle justicia se debe decir tambien que con sus lecciones y su ejemplo se formaron Eustaquio Lesueur, Cárlos Lebrun y Pedro Mignard, y que á semejanza de los Caracci, fué mas célebre por sus discípulos que por sus obras.

Simon Vouet habia sido el príncipe de la Academia de San Lúcas en Roma; en Paris fué uno de los fundadores de esa asociacion de pintores-artistas, que inquietos largo tiempo por las pretensiones de los pintores de brocha gorda, se reunieron para poner el arte á cubierto y por encima del gremio de los oficios. Aprobada esta asociacion por Richelieu, fué protegida despues por Mazarino, y por decretos que el ministro universal hizo firmar al jóven Luis XIV

en 1655, llegó á ser la *Academia de pintura*, cuyos miembros tenían el privilegio exclusivo de ejercer y enseñar sin pagar derechos de maestría. Esta academia era seguramente buena por su origen y su objeto, puesto que logró la independencia profesional de los artistas; pero una vez constituida por decreto real, tuvo los defectos y el destino de todas las corporaciones privilegiadas. Por una parte se mostró imperiosa y tiránica; por otra demasiado útil á sus miembros fué para el arte de una profunda inutilidad<sup>1</sup>. Dejemos pues á los primeros compañeros académicos de Simon Vouet, incluso sus dos hermanos, Aubin y Claudio, y hasta el profesor Francisco Perrier, y Jacobo Blanchard, á quien llamaron el *Ticiano francés*, porque, segun dicen sus biógrafos, « su colorido era ligero y claro, » y busquemos fuera de la academia el arte emancipado, el arte libre, el verdadero arte en fin.

Por orden de fechas, es el primero Jacobo Callot el Loreno (1592-1635), genio original, enemigo de toda disciplina, tanto que se fugó de la academia, así como de la casa paterna siguiendo á una compañía de saltimbanquis, para correr el mundo á su antojo. Pero dedicado enteramente á grabar al agua-fuerte las concepciones de una imaginacion inagotable — sus *Pordioseros*, sus *Gitanos*, sus *Nobles*, sus *Diablos* — dibujadas solo con el lápiz, Callot no terminó sino un corto número de obras de pincel. Así es que si dejó mil quinientos ó mil seiscientos grabados de to-

1. Creo haber demostrado esto en otro escrito de *¿Cómo se deben fomentar las artes? (España y Bellas Artes, — Varios, — librería de L. Hachette y Compañía).*

das dimensiones, no he hallado mas que dos cuadros con su nombre : la *Ejecucion militar*, en Dresde, y la *Feria de lugar*, en Viena. Ambos están pintados sobre cobre, de figuras pequeñas y de un colorido pálido que no previene en su favor al primer golpe de vista. El talento de Callot quedó entre nosotros tan completamente *sui generis*, que no tuvo ni descendientes ni antepasados : es un gran artista que no tiene, ni en su pais, sitio adecuado en la historia de las artes.

Aparece inmediatamente fuera de las influencias de la córte, de la academia y hasta de la misma Francia, el príncipe de sus artistas, el jefe de su escuela, Nicolás Pusino (1594-1665). Pusino, ejemplo admirable de la fuerza irresistible de la vocacion, casi se puede decir que no tuvo maestro durante mucho tiempo ni tampoco protector. Desafiando la pobreza y á causa de ella detenido dos veces en su camino, llegó por fin á pié, casi mendigando, á Roma, en donde su talento se reveló y se formó ante las antiguas obras maestras : y si despues la dignidad real quiso, llamándole á Paris, adornarse con el brillo de un súbdito célebre, pronto se cansó de los disgustos que le suscitaban los pintores titulados y los tontos con título, no tardando Pusino en regresar á su querido retiro de Roma, que no volvió á abandonar, no dejando á su pátria ni siquiera sus cenizas. Allí, en la soledad estudiosa, en el reposo del espíritu y la tranquilidad del corazon, cada vez mas aplicado y reflexivo, mas severo consigo mismo, y evitando siempre con una fuerza de discernimiento de que no hay ejemplo, el mal gusto del pais y de la época, creció

sin cesar yendo gradualmente hácia la perfeccion. En la manía de resumir en una denominacion sola todas las cualidades de un hombre ilustre, han llamado á Pusino *el pintor de la gente de talento*. Esta frase es justa, sobre todo si quiere decir que Pusino pasa inadvertido para la muchedumbre ignorante, y que no puede ser apreciado y admirado sino por las inteligencias cultas y elevadas. Pero esta palabra es incompleta. A mas de comprender la antigüedad de un modo tan exquisito que parece que Pusino la adivinó por intuicion, agregó los conocimientos adquiridos hasta su tiempo. Mientras consultaba sin descanso los monumentos y modelos del arte, las grandes obras de los célebres maestros, recorriendo la Grecia para luego volver á Italia, estudiaba la arquitectura en Vitruvio y Paladio, la anatomía en Andrés Vésale y en los anfiteatros de diseccion, el estilo en la Biblia, Homero, Plutarco y Corneille, el raciocinio en Platon y Descartes, y por último, la naturaleza en todos los seres y objetos que ofrece á la imaginacion. Tomaba de la filosofía, de la moral, de la historia, de la poesía y del drama, todo lo que podia dar fuerza, elevacion y encanto á la pintura; pensador eminente y razonador inflexible, llevaba mas lejos que ninguno el pensamiento y la lógica á las profundidades del arte. Esto vale mas en realidad que ser el pintor de la gente de talento.

De todos los que en la escuela francesa renegaron de su tradicion y se emanciparon de la influencia de su ejemplo, no se echa en cara á Pusino mas que una cosa: dicen que le falta gracia; creyendo decir mucho con esto. Ciertamente, en la ejecucion de sus

asuntos mas comunes, como en algunos de los cuadros que han quedado en Francia, debia haber mostrado sobre todo la gravedad y austeridad que eran su signo distintivo, y que están, más de lo que parece, si no en el carácter, al menos en el genio francés; pero supo hallar la gracia, aun esa gracia festiva, alegre y juguetona con oportunidad. Para convencerse de esto, basta examinar algunas de sus numerosas *Bacanales*; las dos mejores están en la *National-Gallery* de Lóndres. Una de ellas, pintura enérgica y esmerada, es simplemente una danza en corro, variada y llena de episodios agradables, cuyos personajes están enlazados, desde la ninfa derribada por el sátiro hasta los niños ébrios que se disputan la copa, en la que exprime el zumo de las uvas una bacante. La otra, menos concluida, es una de las de mas importancia de su autor, que participaba del gusto de los antiguos hácia este asunto. Sus detalles llenos de gracia, talento y variedad, se enlazan fácilmente en armonioso conjunto, y hacen de este cuadro la mas preciosa comedia. Aquí el corpulento *Sileno* borracho, al que sostienen con mucho trabajo dos robustos adolescentes; mas allá, una danza loca y animada; mas lejos un asno que se acerca demasiado á una centaura, insolencia castigada á palos; despues, cabalgando sobre una cabra indócil se ve á una fauna alegre, la mas preciosa picarueta, cuyos ojos expresan perfectamente la ardiente embriaguez que no proviene del vino. En realidad toda la comedia antigua está representada en este cuadro, en donde se ve una de esas alegres y turbulentas *atelanes* que fueron á Roma desde el pais de los Oscos.

En cuanto á los demás asuntos que trató Pusino, Paris, sin tener que envidiar ni á Lóndres ni á ningún otro pais, puede apreciarle en sus principales obras maestras. — A modo de prefacio debemos empezar por examinar el retrato de Pusino á los cincuenta y seis años ejecutado por él mismo para su amigo de Chantelou, y el único que hubiese hecho, si su protector en Roma el cardenal Rospigliosi (luego Clemente IX), no le hubiese pedido otro. Podria colocarse en este retrato de Pusino la inscripcion que tiene su sepulcro : *In tabulis vivit et eloquitur*, pues se ve en él claramente toda el alma del artista, la naturaleza de su genio y la fisonomía de sus obras. En su frente ancha é inteligente, en su mirada firme y sincera, y en sus facciones varoniles y dulces, con dignidad modesta pero inalterable, se ve una inteligencia vigorosa, una voluntad firme y una grande aplicacion : lo que justifica una vez mas el dicho de Buffon : « El genio es un gran poder de atencion. »

Hay en Paris algunos vastos lienzos de Pusino, cuyos personajes son de tamaño natural, como la *Cena*, *San Francisco Javier en las Indias* y la *Aparicion de la Virgen á Santiago*. Estas son, poco mas ó menos, las únicas que pintó de gran tamaño, pues no existen otras fuera de Francia, como no sea el *Martirio de san Erasmo*, que le fué encargado en Roma para la catedral del mundo cristiano, para hacer juego con el *Martirio de san Procés*, obra de su amigo Valentin. Pero en ambos puntos estos vastisimos lienzos no son las mas grandes obras de Pusino, sino por la dimension de sus marcos. Hablando á la imagina-

cion, y prefiriendo encerrar en un estrecho espacio un asunto vasto, ó mas bien, profundo, Pusino parece crecer á medida que se achica, y sus mejores obras son seguramente los sencillos cuadros de caballete, los que no deberian pertenecer sino á la pintura anecdótica, si no reunieran por otra parte todas las cualidades de la pintura de historia.

Llegados ya al verdadero dominio de Pusino, podemos formar con sus obras clasificaciones por sus asuntos, ó como decia él mismo, por *modos*. Llamaba con este nombre, como lo hacian los griegos, el estilo, el tono, la medida, en fin, la coordinacion general que se debia dar á un cuadro segun el asunto. Tomó las composiciones religiosas del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre las primeras se distingue el precioso grupo de *Rebeca en la fuente*, cuando Eliezer, enviado por Abraham, la reconoce entre sus compañeras y la ofrece el anillo de alianza. *Moisés expuesto en el Nilo* por su madre y hermana, segun las órdenes de Faraon; y *Moisés salvado de las aguas*, por Thermutis, hija de Faraon, la que conduce á orillas del rio, á Myriam, hermana de Moisés: el *Maná en el desierto*, alimentando á los hebreos, admirable escena, tanto por la magestad del conjunto como por el interés de los episodios; y por último, el *Juicio de Salomon*.

Entre las composiciones tomadas de la Biblia se deben clasificar tambien los cuatro cuadros que forman série y se hicieron con el objeto de representar la Primavera, el Estío, el Otoño y el Invierno, pero que son mas conocidos por los asuntos que alegóricamente habian de representar las cuatro estaciones

del año. Así, la Primavera es *Adam y Eva en el paraíso terrenal*, antes de ser arrojados de él; el Estío es *Ruth y Noemi*, espigando en las mieses del viejo Booz; el Otoño es la *Vuelta de los enviados á la tierra de promision*, de la que traen un enorme racimo de uvas que dos hombres apenas pueden sostener sobre sus hombros; el Invierno, por último, es el *Diluvio*. Al mencionar este cuadro, no caben mas explicaciones que elogios porque seria una injuria al lector. Limitémonos, pues, á decir que este fué el canto del cisne; Pusino pintó aquella página sublime á la edad de setenta y un años, y despues se durmió en el descanso eterno.

Entre las composiciones tomadas de los Evangelios y de las Actas de los Apóstoles, llama la atencion de los aficionados en el Louvre la *Adoracion de los Magos*, el *Descanso en Egipto*, los *Ciegos de Jericó*, la *Mujer adúltera*, la *Muerte de Sáfira* y el *Arrobamiento de san Pablo á los cielos*. Pusino no se ciñó solo á la Biblia y á las leyendas que, de paso sea dicho, trataba con libertad enteramente filosófica y bajo un punto de vista enteramente humano; tambien emprendió, como todos los maestros de la grande época, la historia profana, y lo prueban el *Testamento de Eudamidas*, que quedó en Inglaterra; y en Paris el *Rapto de las Sabinas*. Tambien entró en la mitología pura, como se puede ver en la *Formacion de la grande Osa* en Lóndres, la *Muerte de Euridice* y el *Triunfo de Flora*, en Paris. Emprendió tambien la alegoría, testimonio el *Triunfo de la Verdad* que dejó como un alto homenaje á su propio genio, cuando, blanco de los envidiosos, dejó á la Francia con resolucion de no volver

jamás. Penetró, por último, como hemos visto, hasta en las licencias de las bacanales mas atrevidas; pero cualquier cosa que hiciera, y no importa de dónde tomase sus asuntos, Pusino fué siempre un pintor de historia.

Lo fué hasta en el paisaje; parecia que no podia concebir que se representase á la naturaleza por sí misma sin el hombre. Componiendo para la ciencia y el sentimiento, una de aquellas campiñas primitivas, holladas por los dioses y los héroes, colocaria en ella al gigante *Polifemo*,

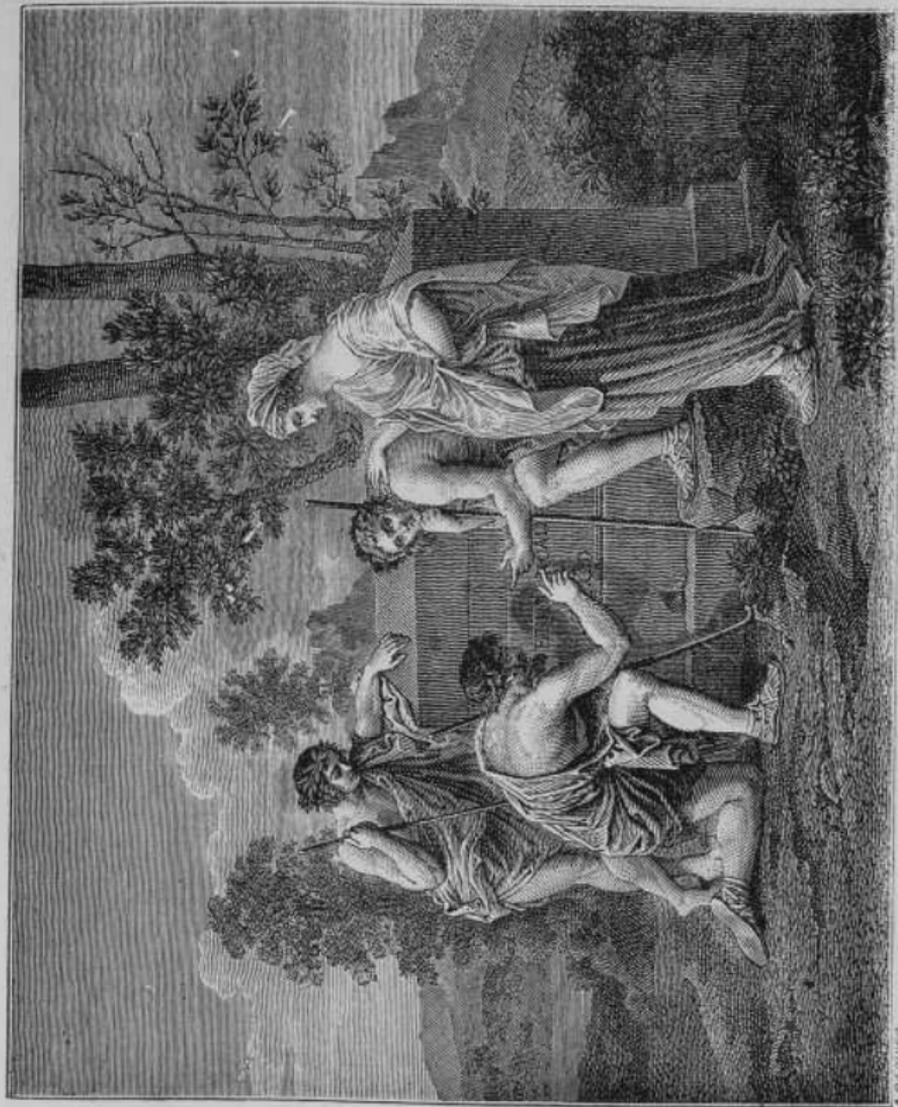
Sentado sobre su roca,  
Cantando á los vientos sus amorosos cuidados;

y ofreciéndonos una vista tomada de las cercanías de la antigua Atenas, colocaria allí al filósofo cínico Diógenes tirando su escudilla como cosa superflua, al ver á un muchacho beber en su mano; ó bien en el cuadro descrito por Fenelon, al filósofo guerrero *Focion*, á quien el buen sentido y el amor del bien público daban tanta elocuencia natural, que viéndole subir á la tribuna decia Demóstenes: « Hé aquí el hacha de mis discursos que se levanta. » Por último, si quiere mostrar en la risueña y pastoral *Arcadia* la imágen de la felicidad sobre la tierra, un sepulcro descubierto entre las flores recuerda á sus felices pastores que la vida tiene próximo término. Aníbal Caracci y el Dominiquino precedieron á Pusino en la via del paisaje histórico; pero este, dándole mayor extension, si no fué el inventor del género, es hasta ahora su incontestable maestro. A él fué á quien sin duda siguieron desde entonces, no solo los discipu-

los directos de sus obras, como Guaspre (Gaspar Dughet), Jacobo Stella, ó Francisco Milet, sino todos los que en cualquier pais, sin copiar sencillamente lo que se llama la naturaleza, buscaron algun drama de la humanidad para darla una escena.

Hay en todas las lenguas palabras que no se pueden definir y que llevan en sí mismas su definicion; como hay en todas las carreras del saber humano, nombres que se elogian por llevar en sí mismos el elogio. Pusino es de este número privilegiado. Me permitiré tan solo una observacion, y es que no hay tal vez entre todas las escuelas de pintura ningun maestro mas capaz que él para explicar, con la sola vista de sus obras, estas tres palabras desde luego bien estudiadas y comprendidas, bastante difíciles de definir, aunque tantas veces repetidas, que son : estilo, composicion y expresion. ¿Quereis encontrar un modelo de estilo? Examinad el *Arrobamiento de san Pablo*, cuando oyó en su éxtasis « palabras que no es permitido á un hombre referir. » Este grupo, soberbio, excelente, que corona un precioso paisaje, recuerda por lo sublime de sus figuras una de las obras maestras del divino jefe de la escuela romana, la *Vision de Ezequiel*. Pusino temió que le acusaran de haberse querido poner en parangon con Rafael. — ¿Es la ciencia, casi inexplicable de la composicion, la que se quiere descubrir? Esa se encuentra en *Rebeca*, y en el *Moisés salvado*; y por último supera á todo en los *Pastores de la Arcadia*, hermosa escena pastoril, profunda poesía y conmovedora moralidad. — ¿Se desea sorprender los secretos de otra ciencia llamada el movimiento, la partomima

NICOLÁS PUSINO.



E. GONZALEZ

A. GONZALEZ

A. GONZALEZ

Los pastores de Arcadia.



ó la expresion? Se la encontrará clara y palpable en el *Juicio de Salomon*, en la *Mujer adúltera* y en los *Ciegos de Jericó*. — ¿Se desea por fin la reunion suprema de estas diversas y superiores cualidades de la pintura elevada? Entonces hay que buscarla en el *Diluvio*, en donde está compendiado todo el arte.

Hay otro nombre inseparable del nombre de Pusino : es el de otra inmensa gloria de la escuela, francés tambien por su nacimiento, italiano por sus estudios y por su estancia en Italia, que fué el fiel compañero de su vida, así como lo fué de su gloria : este fué Claudio Gelée, el Loreno (1600-1682). Si no se pareció á Pusino en la ciencia, pues apenas sabia leer y firmar su nombre<sup>1</sup>, Claudio se le pareció, al menos por la asiduidad al trabajo, la grande aplicacion, y en su género, por lo profundo del pensamiento, tanto como por la observacion exacta. Tambien este pintor tuvo su apodo : se le llamó el *Rafael del paisaje*. Y este sobrenombre, que todo lo explica, puede justificarse; en efecto, Claudio es el Rafael de su género, primero porque nadie le disputó seriamente el primer puesto, y además porque, igual á Rafael — cuyas divinas *Madonas*, sin salir de las proporciones de la mujer, no tienen sin embargo modelos en la raza humana, pareciendo reunir todas las bellezas aisladas posibles, — creó en cierto modo

1. Hé aquí la inscripcion que puso á la edad de ochenta años en la coleccion de sus bocetos, llamada el *Libro de verdad* :

AUDI 10 DE AGOSTO DE 1677.

EL PRESENTE LIBRO ME PERTENECE Á MÍ QUE LO HE HECHO  
DURANTE MI VIDA.

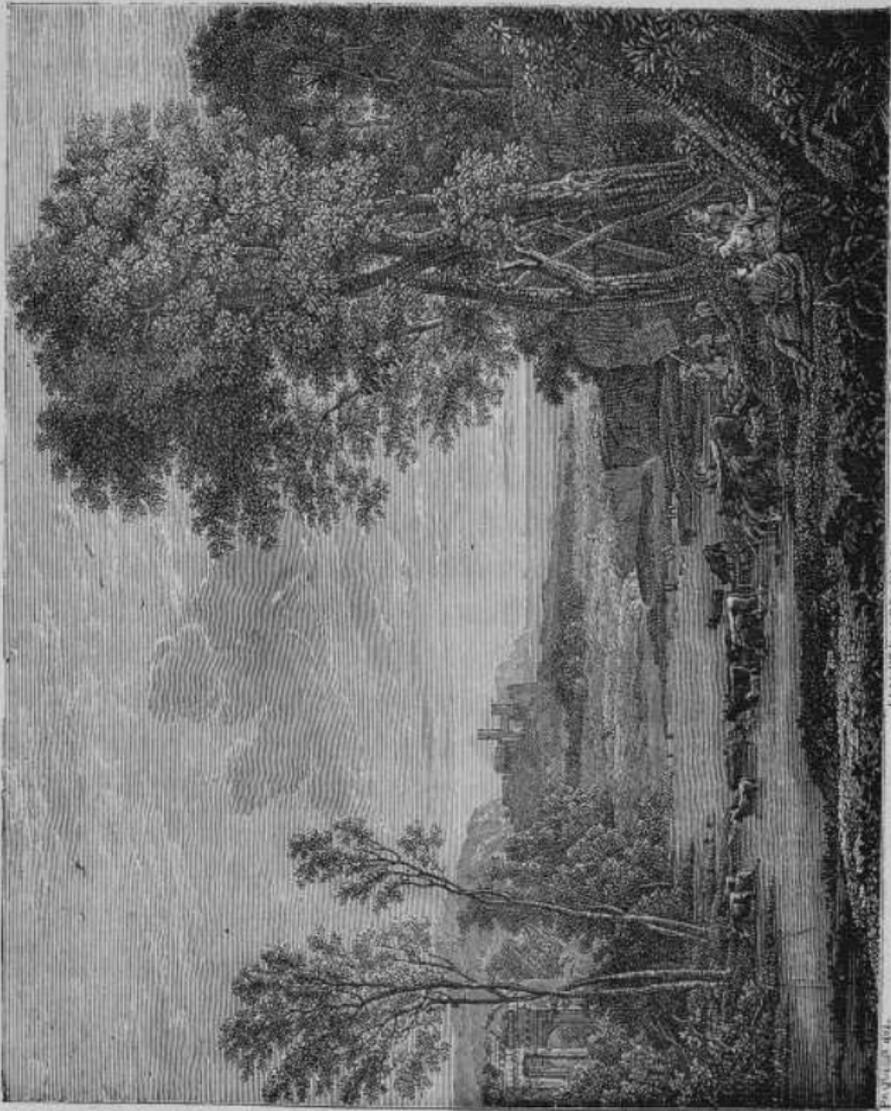
CLAUDIO GILLÉE, LLAMADO EL LORENO.

EN ROMA, EL 23 AOS 1680.

una naturaleza poética, ideal, copiada de los sueños del artista mas aun que de la realidad, reuniendo de este modo facciones escogidas por todas partes, y por lo mismo mucho mas bellas que la pura y simple naturaleza. De modo que mereció, así como Rafael, el elogio desmedido de Shakespeare en su *Timon de Atenas*, cuando el poeta dice, dirigiéndose irónicamente al pintor : « Vuestro cuadro es una leccion dada á la naturaleza. »

No es la patria de Claudio menos feliz en esto que Pusino, la que recogió la mayor parte de su herencia. Se encontraba hace poco en el Louvre una de sus principales obras, muy célebre y bella como el mas hermoso canto de las *Geórgicas*. Se la conocia por el *Paso del vado*: pereció á manos de unos restauradores poco inteligentes, por orden de los intendentés. ¿Ignoraban estos bárbaros que Claudio no soporta restauraciones ni retoques, que toda mano profana que se le acerca, aunque no sea mas que para limpiarlo, es una mano homicida y destructora? ¡Si al menos aquella triste víctima hubiese podido, como los criminales colgados de la horca, servir de leccion y escarmiento! Pero ¡ah! ¿se ha visto alguna vez que los hombres revestidos de autoridad se corrijan, aun cuando puedan adquirir la experiencia á costa de otros? ¿Pues qué, despues de la pérdida deplorable del *Paso del vado*, los encargados de la *National-Gallery* de Lóndres, no han tenido la ocurrencia de restaurar y echar á perder tambien otra obra maestra de Claudio, mas importante aun, las *Bodas de Rebeca é Isaac* (mas generalmente conocido por el *Molino*)? Y ya que hay convertidos en tres copias se-

CLAUDIO GELEE, EL LORENO.



V. LAPORTE

LAURENCE MARCOTTE, SA

PARIS 1854

El paso del vado.



cas, duras, sin gracia ni poesía, tres preciosos originales de Claudio, los museos de Francia é Inglaterra no tienen que echarse nada en cara, pudiendo consolarnos de nuestra desgracia viendo la de los vecinos, si, como dicen los españoles, el mal de muchos no fuera consuelo de tontos.

Después de este pesar tan legítimo como supérfluo, contemos lo que nos queda : tenemos desde luego dos cuadritos redondos en la forma de los *lunetos* de Anibal Caracci, un apacible *paisaje* y una *marina* deslumbradora por el brillo del sol al medio día, de aquel sol que solo Claudio se atrevió á mirar de frente como las águilas ; — además una vista muy interesante del *Campo Vaccino* en Roma (es decir del antiguo *Forum* en donde se trataban los negocios del mundo, y en donde está ahora la feria del ganado vacuno) ; — después dos cuadros formando pareja, también *marina y paisaje*, de dimensiones algo mayores, claros y luminosos como los primeros rayos del sol levante ; — además otras dos parejas, aun mayores, dos *marinas*, calientes y doradas como el sol en su ocaso. Las figuras que hay en ellas se deben al pincel de alguno de sus ayudantes habituales ; — Guillermo Courtois, Juan Miel, Felipe Lauri, y Francisco Allegrini — figuras que el gran paisajista daba, como decia, por añadidura, quieren representar : en una de las marinas, el *Desembarque de Cleopatra en Tarse* á donde la habia enviado Marco Antonio ; en el otro, *Ulises entregando Cryseida á su padre*. Estas dos marinas están hechas en la forma á la que era Claudio tan aficionado, á pesar ó tal vez por su dificultad, forma que le pertenece exclusivamente, pues nadie,

despues de él, se ha atrevido á ponerla en práctica : el mar á lo lejos, encerrado en los primeros términos entre dos hileras de palacios y jardines, formando un puerto prolongado por la perspectiva, y mas lejos, muy bajo en el horizonte, el sol iluminando con sus fuegos la superficie de las olas que agita la brisa acariciándolas.

Estas diversas obras son dignas de Claudio, y bastan para darle á conocer como el primer paisajista del mundo, ó si se quiere por el mas hábil *compositor* de paisajes y el mas célebre poeta que ha traducido la naturaleza, adornándola con todo lo que halaga á la vista. A pesar de esto, ninguna de aquellas hermosas obras tiene tanta importancia, como alguna de las que Francia se ve privada. Para poderse consolar de la pérdida de la *Reina de Saba*, la *National-Gallery* posee aun la *Santa Urula* y las *once mil vírgenes*, otro embarque, otra marina rodeada de palacios, obra preciosa ; y además los paisajes denominados *Agar en el desierto*, *David en la caverna de Addulam*, *Muerte de Procris*, y por último *Narciso enamorándose de si mismo*, obra lindísima, verdadero compendio de todas las maravillas familiares á Claudio. El *Museo del Rey*, de Madrid, entre los nueve lienzos que posee de este artista, tiene dos de la mayor importancia ; el uno representa un anacoreta haciendo oracion en una de aquellas comarcas áridas en un terreno pedregoso, uno de aquellos desiertos silvestres, inhabitables, que servian de retiro á los primeros solitarios cristianos como san Pablo el Ermitaño, san Antonio y san Gerónimo, segun la descripcion que hace este mismo : « Animado contra

mí de justa cólera, y tratando mi cuerpo con el mayor rigor, me internaba solo en el desierto; y si encontraba algun profundo valle, alguna escarpada roca, le escogia como lugar de oracion y una especie de prision en donde encadenaba mi miserable cuerpo.» El otro cuadro representa otra víctima de la penitencia voluntaria: es la *Magdalena*, arrodillada ante una cruz que está en el tronco de un árbol. Tambien es un desierto, pero hecho para una mujer, si así puede decirse; un desierto agradable, lindo y seductor. Entre unas rocas de donde salta una cascada de cristalinas aguas, entre espesas arboledas que dan sombra al valle á donde se ha retirado la pecadora arrepentida, se abre un vasto horizonte, en el fondo del cual, en una vaporosa lontananza se distinguen los edificios de una gran ciudad, cuya vista hace suspirar á la Magdalena, de vergüenza y arrepentimiento sin duda, y quizás tambien de pesar. Pasando de Madrid al otro extremo de Europa, en San Petersburgo, hallaremos una magnífica série de cuatro cuadros que forman juego, y que la Malmaison entregó al Ermitaje con los *Arcabuceros* de Teniers y la *Vaca* de Pablo Potter; son conocidos con los nombres de la *Mañana*, el *Medio dia*, la *Tarde* y la *Noche*. Dejándonos de descripciones insuficientes, y de elogios supérfluos; con decir que esta preciosa série de los cuatro tiempos del dia, iguala las mejores obras maestras que posee Madrid, Paris ó Lóndres ¿no es hacer su mas pomposo elogio sin necesidad de mas frases?

Claudio no está solo en los museos públicos, adorna los mas ricos gabinetes, sobre todo en Ingla-

terra, donde se profesa una verdadera idolatría á nuestro gran paisajista. No he encontrado seis cuadros de Claudio en toda Italia, á pesar de haber pasado allí toda su vida artística, y en donde, trabajando siempre, acabó sus dias á la edad de ochenta y dos años, y he encontrado mas de cuarenta solo en la ciudad de Lóndres. A fuerza de oro, Inglaterra se ha apoderado de casi todas sus obras, dejando muy pocas en el resto del mundo. Solo el gabinete del marqués de Westminster contiene tantos cuadros de Claudio como el museo de Madrid ó el del Louvre, entre los que hay dos que hacen juego y son los mayores que se conocen de él, y creo sean los mas grandes que pintó en su vida<sup>1</sup>. Esta circunstancia los hace únicos, y aumenta el valor que les da su prodigioso mérito. El asunto del uno es la *Adoracion del Becerro de oro*; el del otro es el *Sermon en el monte*. Como puede juzgarse, ni uno ni otro representa el triste y desolado desierto de Judea; tienen, al contrario, todo el lujo y esplendor de la naturaleza italiana. El primero ofrece un paisaje llano, de inmensa extension, entrecortado por plantíos de árboles y charcas de agua. Uno de los ayudantes de Claudio ha puesto en la yerba un becerro de oro, incensado y adorado, no por el pueblo judío, sino por un grupo de gentes vestidas al uso griego, con sus *klámides* y *péplums*. En el segundo, delante de

1. Podríaseles añadir otro lienzo inmenso, el *Desembarco de Eneas* (en Cartago?), que se halla igualmente en Lóndres, en la galería de Sir William Miles. Está mejor conservado, su tono en general es menos sombrío, y á pesar de los defectos que se notan en sus personajes, cuya altura es doble de la que debería ser, me parece que es la primera de las obras de Claudio en el mundo.

una llanura que se pierde de vista, y de un gran lago que debe ser el de Genezareth, se eleva una peña cortada á pico, coronada de un ramillete de grandes y verdes árboles. En este bosque pintoresco se halla, como en un nido, Cristo en medio de sus discípulos, como estaria Platon en el cabo de Sunium, y desde allí dirige á la muchedumbre reunida al pié de aquella tribuna natural el admirable discurso sobre la fraternidad de los hombres. Las figuras de estos dos cuadros, son muy bellas y hacen mucho honor al ayudante de Claudio, ya sea Felipe Lauri, Francisco Allegrini, Guillermo Courtois, ó cualquier otro. Respecto á los mismos paisajes, quisiera poder elogiarlos tanto como admiro aquellas dos escenas encantadoras, por el brillo del cielo, el encanto de la tierra, la sábia graduacion de las líneas y planos, el feliz contraste de las luces y sombras, la admirable perspectiva aérea, la eleccion de detalles, la magestad del conjunto, todas las cualidades y todas las bellezas que cautivan, que elevan el pensamiento á la contemplacion de un mundo ideal del cual no puede apartarse. « Claudio de Lorena, dice Goethe, conocia el mundo real á fondo, hasta en sus mas pequeños detalles, y se servia de el como medio de poder expresar el que encerraba su hermosa alma <sup>1</sup>. »

1. « El artista, decia Goethe, se relaciona con la naturaleza por dos motivos, pues es su esclavo y su dueño : esclavo, á causa de los medios materiales que debe emplear para ser comprendido ; y dueño, porque coloca estos medios bajo la dependencia de una inspiracion racional, á la que les hace servir como instrumentos. » Esta juiciosa observacion se halla plenamente confirmada con el ejemplo del Loreno.

Hay tambien un amigo de Pusino y de Claudio, francés como ellos de nacimiento é italiano por el gusto, que no debemos olvidar. Es Moisés Valentin, cuyo verdadero nombre era Valentin de Boullongne (1600-1634). Emulo de Ribera, vencedor de Manfredi en la imitacion del sombrío y fogoso Caravaggio, Valentin sale enteramente de la tradicion francesa, y no se liga sino por su nacimiento á la escuela de su pais. El *Dinero de César*, en el Louvre, que no está tratado como el de Ticiano, el *Juicio de Salomon*, que apenas recuerda el de Pusino, y los *Cuatro Evangelistas*, muy diferentes del *San Marcos* de fray Bartolomeo, demuestran en Valentin la misma insuficiencia que su modelo Caravaggio para elevar sus composiciones á la altura de sus títulos; y lo mismo que aquel, si se resigna á tratar asuntos sencillos y vulgares, como sus dos *Conciertos de familia*, que parece se dan en sitios sospechosos, entre cortesanas y *bravi*, entonces demuestra rara energía y preciosas cualidades en la ejecucion. Para juzgar á Valentin con equidad y comprender el sentimiento que debió causar su muerte precoz, debida á los excesos de un temperamento fogoso que se refleja en los excesos de su estilo, hay que conocer sus obras mas meditadas y mas nobles, en las que imprimió algun pensamiento y reflexion: como el *Martirio de san Lorenzo*, en el museo de Madrid, y el *Martirio de san Procés*, en el museo del Vaticano; y en ellas se verán los progresos que hubiera podido hacer su vigoroso talento, con el ejemplo y los consejos de Pusino, y qué superioridad hubiera podido prometer en su edad madura sobre la que ofreció en su juventud.

Para terminar la lista de los discípulos franceses de la Italia, debemos citar á Sebastian Bourdon (1616-1671). Sin haber recibido lecciones directas de Pusino durante su estancia en Roma, supo á lo menos apropiarse el estilo y la manera de este, despues de varios ensayos en géneros mas fáciles, y mostrarse como Gaspar Dughet, afortunado imitador del pintor de los Andelys. Con menos profundidad y nobleza, recuerda la ciencia ilustrada, la correccion y el sentimiento de Pusino, lo que es ya un elogio suficiente.

Volvamos por último de Italia y entremos en Francia, en donde encontramos á Eustaquio Lesueur (1617-1655), y vemos todas sus obras. Hijo de un simple artesano, nunca salió de Paris, donde nació y murió; pero rechazado de la córte por Lebrun, como lo fué Pusino por Vouet, vivió en voluntaria soledad, y hasta se encerró entre los cartujos, en cuya compañía murió muy jóven despues de ejecutar sus principales obras; de este modo supo adquirir su independencia de artista y pudo abandonarse con mas libertad á su inspiracion. Brilló en su corta vida por todas las cualidades que solo poseyó Pusino en su edad madura; la sabiduría y grandiosidad, el poder de la expresion, la profundidad del pensamiento y cierta sensibilidad conmovedora, ó ternura de corazon que algunas veces le eleva sin ningun esfuerzo hasta lo mas sublime; así es que fué llamado el *Rafael francés*.

Lesueur hizo y dejó todas sus obras en Paris: el Louvre recogió la mayor parte — cincuenta — todas las que tienen verdadera importancia y positiva

celebridad. En el Louvre, pues, y solo en él se encuentra á este artista; y tal vez á esta circunstancia afortunada para nosotros hay que atribuir el olvido, la ignorancia, la injusticia que echamos en cara á las naciones extranjeras respecto á nuestro ilustre compatriota. ¿Cómo podrian conocer de él otra cosa que el nombre, á menos de venir á estudiarle á Paris? Aquí está todo él, desde su juventud austera y estudiosa, hasta su fin anticipado en el luto y el abandono; desde la sombría y fantástica *Historia de san Bruno* que empezó en 1645, no teniendo aun treinta años, hasta la risueña y profana *Historia del Amor*, que fué su última obra. Aunque da modestamente el nombre de bocetos á los cuadros que componen la leyenda del fundador de los cartujos, y á pesar de haberle ayudado su cuñado Tomás Goulay, la *Historia de san Bruno* forma en su vasto conjunto su obra mas importante. Sin reproducir la explicacion detallada de aquellas veinte y dos páginas, todas de idéntica forma y dimension, nos bastará recordar á los que visiten el Louvre, que si buscan las mas célebres pueden fijar especialmente su atencion en la primera, la *Predicacion de Raimundo Diocrés*; en la tercera, la *Resurreccion de aquel canónigo*, que entreabre un instante su ataúd, durante el oficio de difuntos, para anunciar á los asistentes que está condenado; en los cuatro siguientes que son la *Vocacion de san Bruno*, llamando á sus amigos á la soledad, dirigido por la vision de tres ángeles; en la décima, el *Viaje á la Cartuja*, en donde san Bruno designa el sitio que debe ocupar el convento de los solitarios en el centro del desierto mas áspero de

los Alpes (pintado tal vez por Patel); y por fin, en el cuadro que lleva el número veinte y uno, la *Muerte de san Bruno*, obra magnífica, de composición magistral y de expresión patética.

Si se quisiera buscar en la pintura el extremo opuesto de esta leyenda mística, en donde más bien se ven fantasmas evocados por el éxtasis, que seres dotados de vida, sería tal vez posible hallarle entre las mismas obras del autor. Cuando Lesueur fué encargado de decorar el palacio del presidente Lambert de Thorigny, hizo el *Salon de las Musas* y el *Salon del Amor*. Debió pasar así, del poema cristiano al mitológico, del austero ascetismo á la gracia mundana; y este cambio completo de modo, como hubiera dicho Pusino, no dobló su talento. En los seis capítulos que componen la *Historia del Amor*, en los cinco cuadros en donde están agrupadas las *Nueve Musas*, Lesueur no hizo más que dar otra dirección á su espíritu aplicado, á sus sábias composiciones, á su expresión apasionada, á la gracia natural de su pincel suave, casto y armonioso. Tratando la mitología como Fenelon en el *Telémaco*, se cambió sin dejar de ser el mismo.

Pero entre las dos maneras opuestas que exigían los asuntos de aquellas series de cuadros, la decoración de un convento de cartujos y la del suntuoso palacio de un rico hacendado, Lesueur hizo numerosas composiciones aisladas, de un estilo intermedio y variado, aunque fuesen tomadas todas ellas de la orden religiosa, en donde demuestra la amplitud y flexibilidad de su genio. Tales son en el Louvre, el *Descendimiento de la Cruz*, la *Misa de san Martín*, los

hermanos mártires *San Gervasio* y *San Protasio*, rehusando adorar los falsos dioses. Pintado para hacer juego con las composiciones de Felipe de Champaigne sobre la misma leyenda, este último lienzo no es menos vasto que el mayor de los *telones de embocadura* de Lebrun ó Jouvenet. Tales son también dos pequeños cuadros, el *Cristo en la columna*, y el *Cristo con la cruz acuestas*, que nos parecen, como las obras de Pusino, muy superiores á los grandes lienzos, así por el estilo como por la perfección; y tal es, por último, la *Predicación de san Pablo en Efeso*, pintada en 1649, y ofrecida á Nuestra Señora de Paris, como cuadro de *mayo*, por el gremio de plateros. Se ve en él al apóstol de los gentiles haciéndose traer, para quemarlos á sus piés, los libros de magia, los libros de las *Artes curiosas*. Se le ha colocado con razón en el salón de las obras maestras, pues si no me engaño, es la más perfecta de Eustaquio Lesueur.

La posteridad se ha encargado de vengarle de los injustos desdenes del poderoso ministro de Luis XIV cuando era niño, que prefirió á Carlos Lebrun (1619-1690) para hacerle pintor del rey, y de los odiosos celos de este, que al saber la muerte prematura de su rival, exclamó: « Me saca una gran espina del pié. » Pero hay que convenir en que Luis XIV y Lebrun parecen haber sido criados el uno para el otro; ó como dijo Quinault :

En el siglo de Luis, la suerte dichosa te hizo nacer;  
El necesitaba un pintor y tú necesitabas un amo.

El pintor también fué rey en las artes, y soberano despótico, único árbitro del gusto y de los favores;

el pintor tambien en sus vastos y grandes telones de embocadura, gustaba de la grandiosidad ficticia é hinchada, la nobleza pomposa y monótona, el aparato que deslumbra, asombra á la muchedumbre y la impone respeto. Careció, lo mismo que su maestro, de las cualidades mas profundas, mas íntimas, y hasta diría que careció de las virtudes humanas que agradan al espíritu y conmueven el corazón. Contemplad su destino: un favorito le eleva, Mazarino; otro le sostiene, Colbert; y otro le derriba, Louvois; cayendo de toda la altura á que habia subido. De este pintor es de quien dijo la Bruyère: « El favor le pone por encima de sus iguales, y la caída por debajo. »

Lo mismo que Velazquez en el museo de Madrid, todas las obras de Lebrun se hallan en el museo del Louvre. Veinte y dos obras forman su parte, á cuya cabeza figura la *Historia de Alejandro*. Esta famosa série, que le fué encargada por Luis XIV en 1660, y que terminó en 1668, no fué menos importante entre sus obras, que la *Historia de san Bruno* entre las de Lesueur. Para esparcir y popularizar aquel gran poema en cinco cantos, de un desarrollo inmenso — el *Paso del Gránico*, la *Batalla de Arbeles*, la *Familia de Dario prisionera*, la *Derrota de Porus*, y el *Triunfo de Alejandro en Babilonia*, — visible adulacion alegórica de las primeras victorias del gran rey, Lebrun tuvo la insigne dicha de que Gerardo Edelinck y Gerardo Audran<sup>1</sup> popularizaran sus obras con el grabado. Conservando estos dos grandes artistas el

1. Como Rubens tuvo la de que fueran sus intérpretes los Bolswert, Pablo Ponce, Lúcas Vosterman, Pedro de Yode hijo, etc.

principal mérito de las grandes composiciones de Lebrun, tal vez el único pero incontestable, el de la perfecta y noble coordinacion, supieron ambos ocultar y corregir tan bien las imperfecciones de un dibujo flojo y pesado, que los italianos pudieron creer que en Lebrun volvía á nacer uno de los grandes dibujantes del siglo XVI; y llegaron tan perfectamente á reformar, mejorar y embellecer su colorido monótono, negruzco y siniestro, que los flamencos pudieron creer á Luis XIV bastante afortunado para haber vuelto á encontrar al pintor de su abuela María de Médicis.

Los otros grandes lienzos de Lebrun, la *Pentecostés* (en donde se retrató en la figura del discípulo que está en pié á la izquierda del cuadro) — el *Cristo de los Angeles*, pintado para representar un sueño de la reina madre, — por último la *Magdalena arrepentida*, que todo el mundo llama *Mademoiselle de la Valliere* — nos hacen ver otra vez al pintor de la córte, modelándose en su amo, como hábil cortesano y observar tambien la misma grandiosidad llena de aparato y un estilo contaminado de afectacion, una pompa ceremoniosa, teatral y monótona hasta el fastidio. Es mas natural y hay mas propiedad en el *San Estéban apedreado*, lo mismo que en sus cuadritos de historia profana, *Caton* y *Mucio Scévola*, obras de sus primeros tiempos y que fueron atribuidas al gran Pusino. Por último, cuando se ve ya libre de la vista de su señor, y desciende del fausto real, para reducir sus personajes á figuritas, Lebrun me parece que asciende en el arte á medida que se hace humilde y modesto. Que se busquen tres pequeños

cuadros muy próximos á aquellos *telones*, y que representan la *Entrada de Jesus en Jerusalem*, *Jesus yendo al suplicio* y *Jesus en la cruz*, que se estudie principalmente el segundo que recuerda el *Spasimo* por el asunto, y se hallará en él, si no me engaño, una pintura mas delicada, mas variada y sólida, un estilo mas sencillo sin ser por eso menos noble, y una expresion mas conmovedora y profunda.

Despues de Lebrun, viene naturalmente su discípulo, su ayudante, su continuador, Juan Jouvenet (1644-1717). Se ve aun el arte teatral, pero llevado hasta rayar en decoracion. ¿Cómo llamaríamos por otro nombre, aquellos inmensos bastidores con aquellos lienzos en donde está representada la *Pesca milagrosa*, los *Vendedores arrojados del templo*, y la famosa *Resurreccion de Lázaro*? Aquella composicion escénica, aquellas expresiones exageradas hasta la contorsion, su dibujo pesado y anguloso, su colorido pálido, amarillento y casi monocromo, los brochazos para producir efecto, ¿todo eso no forma una decoracion de teatro, que se debe mirar á gran distancia, abarcar de un golpe de vista todo el conjunto; pero que no resiste al exámen de los detalles ni de las bellezas? Este es Jouvenet, al que Plutarco parece haber querido poner en ridículo, en la lengua de Amyot, cuando hace mencion de aquellos estatuarios de la decadencia, « que labraban estatuas muy abiertas de piernas y los brazos muy extendidos con unas bocas muy grandes que hostezan, creyendo que parecerán vastas y grandiosas. » Debemos sin embargo decir en su favor que sus composiciones menos ambiciosas — un *Descendimiento de la Cruz* que hizo para

el convento de los capuchinos y una *Ascension* para la iglesia de San Pablo, — son mas sencillas, serenas y recogidas, y por lo tanto mucho mas bellas.

Mientras que Jouvenet exageraba la misma exageracion de Lebrun, para lisongear los gustos fastuosos del sultan de Versalles, un solo artista, en verdad, conservaba piadosamente el culto de lo bello; este era Juan Bautista Santerre (1650-1717). Como hizo antes Lesueur y Prudhon despues, se libró de las tiranías académicas, así como de la servidumbre de la córte, por la soledad y el abandono: buscó el mérito mas que la fama ó la suerte, y le encontró lejos de la afectacion teatral, en la delicadeza y la gracia. Por desgracia Santerre, que permaneció olvidado, apenas conocido, no haciendo casi mas que estudios que quemó antes de morir, á pesar de su prolongada vida terminó muy pocas obras, y el Louvre no ha podido recoger mas que una sola, la hermosa *Vénus púdica* llamada *Susana en el baño*, que parece indicar, por medio de una parentela intermedia, la filiacion de Corregio á Prudhon.

Para reunir ahora en un mismo grupo los mejores retratistas del siglo á que dió su nombre Luis XIV, debemos retroceder algun tanto en las fechas y empezar por Pedro Mignard (1612-1695), á quien aunque natural de Troyes, en la Champagne, llaman el *Romano*, porque pasó veinte y dos años en Roma con su maestro Simon Vouet. Pedro Mignard no fué solo pintor de retratos, es muy cierto; pintó cuadros de historia, y aun bajo la cúpula del *Val-de-Grâce* hay frescos mas vastos, si no de mas mérito que los de Corregio en el *Duomo* de Parma, los cuales inspira-

ron á Molière, amigo del pintor, un poema sobre la *Gloria del Val-de-Grâce*. Sucedió á Lebrun, caído en desgracia, en el cargo de pintor del rey; le hicieron noble, caballero de San Miguel, profesor, rector, director y canciller de la Academia; luchó directamente con Lebrun en una *Familia de Darío* á los piés de Alejandro, que se halla ahora en el Ermitaje de San Peterburgo, y en el Louvre se ve la preciosa *monadita* llamada la *Virgen del Racimo*, que trajo de Italia, cuando imitaba á Aníbal Caracci, exagerando la gracia estudiada del Albano. Pero las composiciones de Mignard, salvo tal vez la Madona del racimo, no han conservado su celebridad pasajera; esta no existe sino en sus retratos, dispersos entre un gran número de familias ilustres, en las que se conserva el culto de los antepasados. En el Louvre, en donde nos admiramos de no encontrar á Luis XIV á quien Mignard retrató tantas veces y á todas edades, salvo en la vejez, se encuentra un número bastante grande de retratos históricos, el del gran Delfin, el del duque de Borgoña, el del duque de Anjou, el de Madama de Maintenon, y el del mismo Mignard. En todas estas obras de historia ó retratos, muestra la misma correccion fria, la misma habilidad en el arte de favorecer embelleciendo, el mismo cuidado para todo lo que es gracioso y lamido, llevado hasta la afectacion, á la que, en otro tiempo como un elogio y hoy como una crítica, se ha dado su nombre; pero muestra tambien, una ligereza y vivacidad de pincel que, en aquel tiempo de abandono sistemático del colorido, hicieron de él fácilmente el primer pintor colorista de la córte de Francia.

Mignard transmitió su talento y su oficio á Jacinto Rigaud (1659-1743). Pero antes que pasemos del primero al segundo, es justo mencionar su intermedio Claudio Lefevre (1633-1675), cuyos retratos recuerdan sin grande inferioridad los de Felipe de Champaigne; y sobre todo á Nicolás Largilliere (1656-1746), que reunió á su gran correccion, una ejecucion franca y agradable. Educado en Flandes, en Amberes, trajo el gusto, la ciencia del colorido, y el efecto pintoresco, de que se cuidaba muy poco la escuela de Lebrun que reinaba entonces; por este lado no se mostró indigno del nombre que propuso darle M. Ch. Blanc, el de *Van der Helst de Francia*.

En cuanto á Rigaud, merece el sobrenombre del *Van Dyck francés*, al menos por su fecundidad<sup>1</sup>. Entre los del Louvre figuran en primera línea Luis XIV en traje real, con una pompa que recuerda la de Júpiter visitando á Semelé, y Bosuet, que de pié y con la cabeza erguida, parece reinar tambien debajo de su esclavina de obispo, como jefe de la Iglesia y rey de la elocuencia. Ambos cuadros son conocidos por los grabados, pues Rigaud, no menos afortunado que Lebrun, corregido y divulgado por Edelinck y Audran, encontró como intérprete al ilustre Pedro Drevet. Por los consejos del envidioso Lebrun, Rigaud se hizo y se quedó siempre pintor de retratos, estudiando la naturaleza y buscando la verdad, no

1. Uno de sus biógrafos prueba que durante diez y siete años, comprendidos entre 1681 y 1698, época de su juventud y de sus primeros ensayos, Rigaud terminó *seiscientos veinte y tres retratos de todos tamaños*. ¿Cuántos no debió hacer durante los cuarenta y cinco años que aun vivió, disfrutando de una fama que fué siempre en aumento?

solo en sus figuras animadas, sino hasta en los detalles inanimados como trajes y otros accesorios. Le han echado en cara, y no sin razon, el haber dado á los ropajes una amplitud tan enfática y pomposa que parece que los personajes están siempre representando en alguna solemne ceremonia. Tambien se le puede reprochar por haber dado, como el verdadero Van Dyck, demasiada nobleza y dignidad á todos sus modelos para que se creyese que les hacia generalmente un regalo gratuito. El mismo cardinal Dubois parece tener bajo su pincel la elevacion moral de un hombre de bien.

Estamos ya á fines del reinado de Luis XIV. ¿Con qué prueba mas clara se podrá demostrar que el arte elude toda ley de mando, y todas las reglas de la disciplina? ¿Acaso el gran rey antes de morir, no fué vencido en su gusto y en su política? ¿Será que no sobrevivió á su obra sino para ver su total destruccion? El que no apreciaba y no soportaba en las artes mas que su vana y loca pompa de Versailles, aquella pirámide de Egipto erigida á las puertas de Paris; el que no comprendia el mérito de Pusino y Lesueur, porque encerraban sus poemas en cuadros pequeños, y preferia las inmensas decoraciones de Jouvenet; el que llamaba mamarrachos á las figuras de Teniers y Ostade ¿qué pintores tenia en su reino cuando se acostó por última vez en su cama de respeto? Uno solo, y ese era Watteau.

Sí, Watteau; pues no hay que nombrar á Rigaud que hizo solo retratos; ni á Pedro Sibleyras, establecido en Italia; ni á Cárlos de la Fosse ó á los dos Boulogne (Bon y Luis), que fueron en menor escala los

continuadores de Lebrun, y terminaron en Licherie y Galloche; ni á Antonio Coypel, que trataba la historia en la pintura como en el teatro, vistiendo á los griegos con calzones de seda y á las romanas con tontillos, disfrazando las costumbres lo mismo que los trajes; de modo que los *Scapins* de la comedia italiana podian decir tambien ante aquellas composiciones antiguas: « Hé aquí al señor Aquiles y al señor Agamemnon. » Lo repito, Watteau (1684-1721), á quien Luis XIV hubiera rechazado ciertamente, tan disgustado de él como de Teniers, fué sin embargo el único pintor que le sobrevivió. No cultivó sino un género demasiado pequeño, pero hay que confesar que le ejecutó con tanta elevacion y dignidad, que siempre será considerado mas que como decorador de los gabinetes de las queridas y *favoritas*. Siempre se admirará en los idilios del pintor de las *Fiestas galantes*, además de su colorido excelente, tomado de la escuela de Rubens, la invencion, animacion, gracia, y hasta el decoro, pues, como dice su biógrafo Gersaint, era « libertino de pensamiento y honesto de costumbres. » Muchas personas creen á Watteau contemporáneo de Antoinette Poisson y del Parque de los Ciervos por haber sido indirectamente el creador del género llamado Pompadour. Es un error que se debe rectificar. Nacido en 1684 y fallecido en 1721, un año antes del nacimiento de la hija del carnicero de los Inválidos que llegó á ser reina de Francia, Watteau vió concluir un reinado y empezar otro. Si el hijo del pobre plomero de Valenciennes — que pintó durante largo tiempo cuadros representando á *San Nicolás*, y recibia tres

pesetas por semana y la sopa, antes que el decorador Claudio Gillot le introdujera en los bastidores de la Opera, — creó un género de decadencia, ó se dejó llevar de la que estaba ya iniciada, fué, con tanta superioridad, aventajando á todos los imitadores de aquel género, que su nombre, no obstante la falta en que incurriera, debe ocupar un puesto honroso entre los artistas franceses. Cuando la decadencia llegó á su último término, cuando el arte cada vez mas aniquilado se deshonoró en ridículas y licenciosas pastorales con lazos de raso, y sus lienzos no fueron ya mas que cuadros de *sobrepuertas*, fué cuando cayó en manos de sus plagiaros, los Van Loo, los Pater, los Lancret, los Natoire y la larga pandilla de sus imitadores.

Se me permitirá no descender mas, recorriendo la senda deplorable que el maestro y los discípulos habian abierto, y detenerme antes de llegar ante el que llamaron *pintor de las gracias*. ¿Por qué se le dió este bonito nombre? Porque en medio de los paisajes insulsos y falsos, como decoraciones de ópera, dió á sus engalanados corderos por pastoras unas verdaderas muñecas cubiertas de cintas, verdaderas mozuelas, como dice el autor de *Cándido*, sin decencia, sin pudor, gruesas, mofletudas, chatas y embardunadas con el vermellon de su tocador, ó porque recostó á estas criaturas á manera de las diosas sobre nubes de algodón. ¡Qué Gracias! ¿Cómo hubieran reconocido los griegos en ellas á sus divinas Caridades? Detengámonos, pues, antes de llegar á Boucher<sup>1</sup> : y si volviendo á la pintura histórica, ó

1. « ¿Qué mas diremos de este hombre? la degradacion del gusto

mejor dicho á los asuntos históricos, cito á Cárlos Van Loo (1705-1765), el mejor de los cuatro pintores de su familia, será solo para hacer ver hasta qué abismo de decadencia puede verse arrastrado, por la corriente á donde le lleva el mal gusto de su siglo, un artista dotado por la naturaleza de sólidas y verdaderas cualidades. Si hubiese nacido doscientos años antes, Cárlos Van Loo hubiera sido probablemente uno de los maestros del arte. Se le citaba al principio por su dibujo correcto, su estilo severo y su elegancia clásica. « Tenia todos los síntomas del genio, » decia Diderot, quien sin embargo llama á sus cuadros « obras maestras del tinte; » y no obstante, ningun pintor de su tiempo llegó á adquirir mas fama, fortuna y honores. Van Loo debió limitarse á la anécdota, al género, al capricho; su gracia amañada bastaba para eso; pero quiso penetrar en la historia religiosa y se perdió.

Es preciso confesar, que lo que se llama en Francia el siglo XVIII, es decir, la época comprendida entre el principio de la regencia y el de la revolucion, existe un vacío en el arte que nos ocupa, á lo menos en sus mas importantes manifestaciones. Cuando los Países-Bajos no tenian mas que las porcelanas del caballero Van der Werff, y la Alemania únicamente los pasteles del mercachifle Dietrich; cuando Italia se quedaba reducida á las honestas y frias media-

del colorido, de la composicion, de la expresion y del dibujo siguió los mismos trámites que la depravacion de las costumbres.... Hasta diré que este hombre jamás conoció la gracia, ni el gusto, ni la verdad; que nunca contempló la naturaleza; que le fueron desconocidas las ideas de delicadeza, honradez é inocencia.... Es un falso buen pintor como falso es su talento. » (Diderot, *Salones.*)

nías del pintor sajón Rafael Mengs; y España no producía mas que una individualidad original y fantástica, en Francisco Goya; Francia también, á falta de una escuela que tratara los grandes asuntos, no tuvo mas que artistas aislados, y dedicados á géneros de segundo orden.

Para encontrar los géneros y los artistas, hay que retroceder á Francisco Desportes (1661-1743), que fué el primero en Francia que se creó un género especial imitando á Sneyders, y llegó á ser el cronista de las cacerías de Luis XIV, como Van der Meulen lo fué de sus galantes campañas militares; ó á Juan Bautista Oudry (1686-1755), del mismo género que Desportes y, á su vez, historiógrafo de las cacerías de Luis XV. Las obras de ambos pintores, muy numerosas en el Louvre — *Cacerías de ciervos, de lobos, de javalies, de faisanes y de perdices*, — sus sencillos retratos de perros y otros grupos de animales, prueban que no tuvieron ni la invención ni la animación del digno colaborador de Rubens, ni la exquisita habilidad de Fyt y de Weenix; pero sus animales están muy bien estudiados en todas sus costumbres, muy bien representados en sus formas y componen unos buenos cuadros de cacerías que los palacios y casas de campo deben desear y los museos no deben excluir.

Después de los perros de Desportes y de Oudry, vienen los cuadros de comedor, en los que Simeon Chardin (1699-1779) llegó á ser rival afortunado, ya de Wilhem Kalf, el pintor de las *cocinas* holandesas, ya de Miguel Angel Cerquozzi, el pintor de los *fruteros* italianos. Chardin, verdadero y poderoso colo-

rista, compite con ellos por su vigor de tonos y un modelado desconocido entonces en la escuela francesa. « ¡Oh Chardin! exclama el entusiasta Diderot, no es ni el color blanco, ni el encarnado, ni el negro, lo que mezclas en tu paleta; es la sustancia de los objetos, es el aire y la luz que tomas con la punta de tu pincel, y fijas en el lienzo. » Sus cuadros llamados *Animales muertos*, son seguramente de mucho mérito por su ejecucion. La única falta en que incurrió Chardin, fué la de darles dimensiones exageradas. Ni á las cosas ni á los objetos inanimados, ni aun á los animales conviene dar el tamaño natural; este se debe reservar solo para el ser humano.

Pasemos á otro género, á las marinas, y á otro artista, á Claudio José Vernet (1714-1789), el cual merece tambien que nos detengamos. Una sala entera está dedicada en el Louvre á las obras de José Vernet; se cuentan cerca de cincuenta, reunidas al rededor de su busto de mármol<sup>1</sup>. En primer lugar, las *Vistas de los principales puertos de mar franceses*, que pintó desde 1754 hasta 1765 por orden de Luis XV; trabajo ingrato que pedia un talento inagotable de recursos. A esta coleccion reúne el Louvre otra mas numerosa de *marinas* propiamente dichas, en las cuales, puesto que ya no son retratos de localidades, el artista pudo inventar con toda libertad, desplegar su gusto, su capricho, y probar que por aficion al mar fué pintor de marinas. Reprodujo el mar en

1. « ¡Veinte y cinco cuadros, amigo mio! ¡y qué cuadros! Por la celeridad es como el Creador, y por la verdad como la naturaleza. Dícese: *Cœli enarrant gloriam Dei*; pero son los cielos de Vernet, la gloria de este artista. » (Diderot, *Salones*.)

todas sus formas, bajo todos sus aspectos, al Mediodía, al Norte, de día y de noche, por la mañana y por la tarde, con sol y con luna, con la niebla y el incendio, con lluvia y buen tiempo, con calma y con tempestad. Estas *marinas* de Vernet no tienen ciertamente la poesía fascinadora de Claudio ó la poesía vaga de Ruysdael, ni la poderosa realidad de Guillermo Van de Velde, de Alberto Cuyp, de Backuysen ó de Van der Kapella : Vernet decía de sí propio : « Inferior á los grandes pintores en algunas cosas, les supero en las demás. » Sin aceptar esta opinion, que tal vez él creía muy modesta, se puede decir que sus *marinas* son obras muy buenas, hechas con conciencia, interesantes y dignas de estudio, y que su manera de representar el celaje, las aguas, las fábricas, es de un talento igual. Por una honrosa excepcion, las figuras mismas que son tambien suyas, hacen de sus cuadros verdaderas composiciones y algunas veces los elevan á la altura de los cuadros de historia.

Conviene colocar igualmente entre los artistas de género á Juan Bautista Greuze (1725-1805) no porque la Academia de bellas artes (¡ Dios sabe quiénes la componian en aquel tiempo ! ) rehusara admitirle como pintor de historia, sino porque realmente los asuntos y el estilo de sus obras no le dan un puesto mas elevado. Su género, sin embargo, es peculiar suyo, y debe conservar su nombre; lo tomó de la escuela literaria contemporánea, que predicaba la *Vuelta á la naturaleza*. Greuze escuchó este consejo, y á pesar de sus disgustos domésticos, permaneció constantemente fiel al culto de la familia y se apro-

ximó á la naturaleza, no á la manera de Boucher, con ridículas caricaturas pastoriles, en donde todo, cosas y seres animados, está disfrazado, sino tomando sus personajes en lo terrenal, en el campo, en donde la verdad no está borrada por el barniz uniforme de las ciudades y tratando escenas campestres sencillas y conmovedoras. Escuchad á Diderot : « Fué el primero entre nosotros á quien se le ocurrió dar moralidad al arte. » Y en otra parte dice : « Animo, amigo Greuze, haz la moral en la pintura. » Razon tenia Diderot en su siglo.

Algunas de las escenas campestres encierran un apólogo burlesco, como el *Cántaro roto*, el *Pájaro muerto*, etc. ; otras se elevan hasta el drama patético, como el *Hijo ingrato* ó la *Maldicion paterna*, de la que dice Diderot en un arranque de entusiasmo : « Todo es bello, bellísimo, sublime. » La *Prometida de aldea* puede pasar por la obra maestra del género de transición que solo Greuze realizó enteramente. « Está, dice M. Ch. Blanc, encantada de ser jóven y hermosa, y conmovida al verse amada. » Estas obras selectas están en el Louvre, que tuvo la dicha de adquirirlas antes que las comprasen los aficionados, que se disputan hoy con un ahinco y un fervor, en que la moda tiene alguna parte, los mas insignificantes bocetos de un pintor que pasó sus últimos años en la indigencia. Justo es que se elogie á Greuze por haber abandonado el descarado libertinaje y vuelto al pudor ; que se elogie tambien su sensibilidad, cuando tantos otros afectaban el *sentimentalismo* ; que asimismo se elogien las preciosas caras de sus jovencitas, las expresiones llenas de verdad y acentua-

das de sus cabezas, pintadas á la vez con cuidado y soltura; y por último, que se elogie el don que poseyó algunas veces de representar tan bien la vida. Pero no debe echarse en olvido — si se cesa de considerarle como moralista para apreciarle únicamente como pintor, — que en lo demás sus cuadros son generalmente de lo mas descuidado y mas débil; que el arreglo, los fondos y todos los accesorios son pesados, apagados, defectuosos, y que las mismas figuras tienen el defecto de recordar constantemente el tipo inmutable de su *pepitoria de niños*. No se debe tampoco olvidar que si Greuze posee la expresion, está á menudo desprovisto de aquella cualidad superior que llamamos estilo. Haciendo esta justa distincion en su talento, le dejamos aun un puesto muy bueno entre los maestros de segundo órden y justa fama, que el soplo pasajero de la moda no ha aumentado desmesuradamente, pero que tampoco eclipsará otro viento contrario. A Greuze se le han dado varios nombres, como por ejemplo el del *Hogarth francés*, aunque realmente no tiene ningun punto de contacto con el célebre *humorist* inglés, á quien excede por otra parte en mucho como dibujante y colorista. Me parece que sin salir de Francia hubiera sido mejor dar á Greuze el nombre de el *Sedaine* de la pintura, lo que hubiera marcado su género con mas exactitud y su rango con mas justicia. Ensayó poner su arte en armonía con las letras y la filosofía de su tiempo; y rebelándose contra el detestable género *Pompadour*, preparó la reforma que vió realizada en sus últimos dias por lo cual es, tal vez, el único pintor que mereciera sobrevivir á

una época de la que casi no quedaba vestigio alguno.

José María Vien (1716-1809) dió la primera señal en la pintura histórica, cuando desde 1771 á 1781 dirigia la escuela francesa en Roma. Ante las obras de la antigüedad comprendió la inutilidad de un género en donde el arte parecia envileciéndose : fué el primero que procuró volver la vista atrás, y aproximarse á los sublimes modelos, por cuyo motivo le cabe la honra de haber conocido claramente el mal y mostrado su remedio, y de haber previsto é intentado el gran papel de reformador que dejó á su discípulo Luis David. Esta honrosa tentativa se hace sentir y se nota mucho, por su estilo, en la bella composicion *San German de Auxerre* y *San Vicente de Zaragoza* recibiendo de un ángel la corona del martirio, y por su ejecucion cuidada y vigorosa en el *Ermitaño dormido*. Se cuenta á propósito del asunto de este último cuadro, que un dia en su estudio de Roma un ermitaño que le servia de modelo se durmió tocando el violin; Vien hizo su retrato en aquella postura y con tanta suerte que, aunque debian preferirse para un asunto semejante las pequeñas proporciones al tamaño natural, y el gusto flamenco al gusto italiano, no puede menos de sorprender el encontrar en aquella fecha una obra de pintura de ese mérito.

Vien dijo : « No hago mas que entreabrir la puerta, y M. David la abre de par en par. » En efecto, estaba reservado á su discípulo Luis David (1748-1825), — sobrino de Francisco Boucher, el *pintor de las Gracias*, quien no quiso darle lecciones, — el realizar en

Francia con mas extension, autoridad y éxito la renovacion ensayada por su maestro en la academia de Roma. Siguiendo la pendiente rápida que impele á toda reaccion hasta el extremo opuesto, el republicano Luis David resolvió volver á llevar el arte, no ya á los buenos tiempos de la pintura francesa, á los de Lesueur y de Pusino, ni á los de la pintura italiana de Rafael y de Ticiano, sino á los tiempos de la antigüedad, reproduciendo los asuntos y las costumbres romanas, y buscando sus modelos en los restos de la antigua Roma, en donde estudió las estatuas y los bajo-relieves, á Tácito y á Plutarco. Aquello era seguramente beber en buenas fuentes, realzar la composicion, ennoblecer el estilo y hacer que las costumbres contemporáneas participasen de la sana y reparadora influencia del arte que muy á menudo, como acababa de suceder, participa de la influencia corrompida de las costumbres. Pero por un desgraciado error de direccion era tambien llevar á la pintura regenerada por el camino propio de la estatuaria; y, por un error análogo, equivocarse de guia y tomar la erudicion por el sentimiento, fabricando, segun los sabios y poetas de la época, una antigüedad de convencion en donde habia de faltar necesariamente la primera condicion y cualidad de las obras artísticas, que es la vida. Era, por último, alejarse demasiado de su siglo, y jamás en la historia de la humanidad se ha llegado á ver á lo pasado constituir lo venidero. Es necesario estudiar sin cesar los antiguos, lo mismo que las buenas épocas del Renacimiento, pero sin copiarlos intentando resucitarlos. Deben tomarse de unos y de otras lec-

ciones generales del gusto y el estilo, pero no modelos que reproducir. Las obras de la antigüedad y aun las del Renacimiento, deben ser como los libros clásicos, nuestros maestros é institutores; pero á condicion que el arte y la literatura conserven la fisonomía y la originalidad de su época, y sean el espejo fiel de la sociedad contemporánea.

Mientras David se limitó á sus máximas en su estudio enseñadas á sus discípulos, sus obras y sus lecciones fueron en cierto modo provechosas : y por la severidad del gusto y de las formas, por el culto á los pensamientos nobles y buenas acciones, supo volver el arte al respeto de sí propio, á la dignidad y á la verdadera nobleza. Pero cuando el imperio hubo derribado á la república; cuando David, pintor del emperador, llegó á ser, menos por carácter que por su posicion, el regulador del gusto y el dispensador de las gracias; el prefecto, en fin, del departamento de las Bellas Artes, entonces reapareció la tiranía de Vouet bajo Luis XIII y la de Lebrun bajo Luis XIV, con las formas del régimen imperial. El arte fué, pues, regimentado, acuartelado, y puesto al paso militar : todas sus obras, desde el cuadro de historia hasta el último mueble de ebanistería, así como todas las obras de literatura, desde el poema épico hasta la copla de una cancion, tomaron un santo y seña ó una consigna, iba á decir un uniforme, que se llama estilo del imperio. « El arte, dice Platon, es un pájaro de los bosques que aborrece la jaula, y no puede vivir mas que en libertad. » « Proteger el gusto, añade M. Viollet-le-Duc, es proteger *un* gusto; proteger un gusto, es matar el

arte.» El arte, pues, lo mismo que las letras, se paró de pronto en el vuelo que habia tomado; pues tanto á aquel como á estas, solo la libertad las asegura el progreso. Es necesario que todas las teorías se discutan, que se manifiesten todos los géneros, que todas las capacidades tomen su camino y todos los genios su vuelo, para que, arrastrado por el torbellino de la emulacion general, el saber humano se eleve de esfuerzo en esfuerzo y de conquista en conquista.

Dejando á un lado los encargos de real órden, indicaremos brevemente las mejores obras de David, recogidas en el Louvre, y por su órden cronológico, con el fin de poder seguir las modificaciones que la situacion personal del pintor hizo experimentar á su talento. — El *Juramento de los Horacios*, pintado en Roma en 1784. Luis XVI, segun dicen, encargó á David este primer cuadro republicano: era pasar de un solo salto á la antítesis de las insulseces licenciosas en que se habian complacido hasta entonces lo que se llamaba la córte y la ciudad. « ¡Cuál no seria el estupor universal cuando vieron que un pintor, al mismo tiempo que evocaba uno de los mas generosos ejemplos de la historia antigua, restituia los trajes, las costumbres y la arquitectura de los tiempos heróicos, sabiendo imprimir un fondo tan sencillo, un impulso tan noble en el movimiento de aquellos guerreros que anima el genio de Roma, y unas líneas tan bellas en aquellos altivos rostros! ¿No parece que se pasa de repente de los melindres de Dorat á la cadencia magestuosa de Corneille? » (Charles Blanc.) La aparicion del *Juramento de los*

*Horacios* causó en efecto una sorpresa y una sensación tan profunda, aun entre la parte frívola de la alta sociedad, que se puede decir que de esta época data la primera moda de las formas romanas en los trajes, las colgaduras y los muebles.— *Marco Bruto*, á quien los lictores presentan los cadáveres de sus dos hijos que él condenó á muerte. En este segundo cuadro republicano fechado en 1789, David, como si adivinara el porvenir, pues aquella horrible y grande accion de Bruto, á quien puede aplicarse mejor el *atrox animus* que al héroe de Utica, parece anunciar el espantoso sacrificio que hiciera de sus hijos la Francia de 1793. Hizo bien el artista en colocar en la sombra cerca de la estatua de la Roma de la Loba, la figura de Bruto en quien lucha el dolor del padre contra el heroismo del ciudadano, pues ante aquella detestable y sublime accion, la conciencia humana titubea espantada, y se queda tambien en la oscuridad : aquella figura debia constituir sola, el fúnebre séquito, y formar de ese modo toda la composicion ; pues el grupo de mujeres, frio, compuesto, amanerado, fuera de sitio y de oportunidad, divide el interés, le debilita y rompe la unidad en dos fragmentos.— Las *Sabinas*, interponiéndose en la pelea entre los Romanos y los Sabinos, fué pintado despues de haber pasado cinco meses en prision, de resultas del 9 termidor, como amigo de Robespierre y Saint-Just, queriendo, segun dicen, celebrar en una alegoría histórica los peligrosos esfuerzos que hizo su esposa para salvarle. Entre el *Bruto* y las *Sabinas*, mientras ocupaba David un sitio en la montaña de la Convencion, trazó su cuadro del *Juramento del juego de*

LUIS DAVID.



L. DAVID P.

Las Sabinas.

M. CHAPMAN

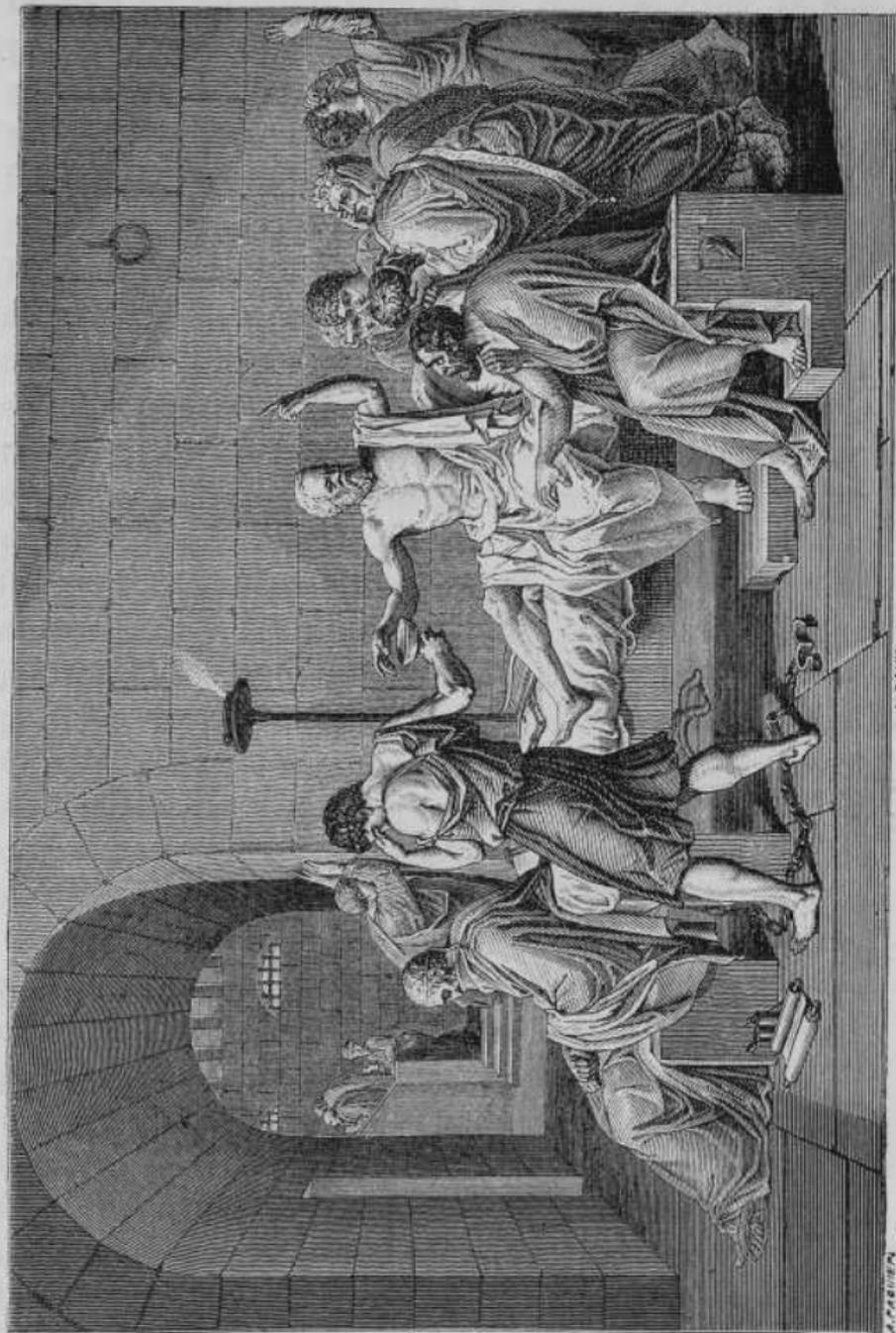


*pelota*, vasta composicion tan llena de altivez y energía, como la primera escena del gran drama de la revolucion, y pintó la *Muerte de Marat*, herido por Carlota Corday. Esta última obra, en cuanto á la ejecucion, pasa por la obra maestra de su pincel, y en vano se buscaria en las *Sabinas* la animacion apasionada del *Juego de pelota* ó la vigorosa pintura del *Marat*; como tampoco se encontraria la exactitud histórica en el mismo grado que en los *Horacios*, á no ser que se la busque en las rocas abruptas donde se levanta el primitivo Capitolio y en los haces de heno que servian de estandarte á las legiones primitivas. Pero ¿en dónde está el niño que amamanta la loba? ¿Será aquel elegante jovencillo, que á pesar de su desnudez, choca no verle la mano con su guante puesto balanceando con elegancia el venablo? ¿En dónde se hallan sus feroces compañeros, ladrones de tierras, de ganados y de mujeres? ¿En dónde están las mujeres que se disputan aquellas especies de bestias feroces? Tito Livio compuso una novela sobre el origen de Roma, las *Sabinas* son una nueva novela sobre Tito Livio. Reunidos para formar una escena, llámense Romanos, Sabinos ó Sabinas, todos aquellos personajes están evidentemente mal colocados y son defectuosos; pero aislados, no viendo en ellos mas que figuras humanas de todas edades desde la vejez hasta la infancia, son unos estudios excelentes de dibujo, hermosísimas *academias* que servirán siempre de modelo á los discípulos y á los maestros. — *Leonidas en las Termópilas*; aunque haya entre el cuadro de las *Sabinas* y este todo el intervalo del imperio, se les puede llamar los hermanos

juelos; lo que se ha dicho del uno puede decirse del otro, mas débil sin embargo en la ejecucion, con la particularidad de que todos los detalles de *Leonidas* están tomados de la relacion del combate de las Termópilas que escribió el abate Barthelemy en la introduccion á su *Viaje de Anacarsis en Grecia*. David se limitó simplemente á representar la narracion del helenista, y hé aquí por qué reconstruyendo lo antiguo por medio de la erudicion, no por la manera de sentirlo, á la inversa de Pusino, copia un asunto como copia á sus modelos, sin animarlos con el fuego de su alma, sin alumbrarlos con la luz de una inteligencia creadora.

En resúmen, las obras de David que acabamos de indicar, prueban claramente sus cualidades y defectos: por una parte asuntos elevados, nobles sentimientos, formas austeras, dibujo correcto y pintura muy cuidada; y por otra se nota en la composicion cierta afectacion académica y hasta estatuaria, haciendo de seres que debian de tener vida, estátuas de mármol, y de un cuadro pintado una especie de bajo-relieve; en cuanto á la ejecucion, su colorido es apagado y monótono, deslucido por la mala distribucion de las luces y por el desprecio ó ignorancia de la gracia y las maravillas del claro oscuro. Careciendo David de ilusion, de ternura y de fuego poético, no quiso nunca ejercitarse en asuntos sagrados, que por otra parte eran poco oportunos en aquel tiempo; era ya demasiado tarde para tratarlos por medio de la fé, y aun no se habia ensayado hacerlo por medio de la filosofia. Pero á sus cuadros de historia añadió una multitud de retratos; el

LUIS DAVID.



La muerte de Sócrates.



Louvre ha recogido uno de los mas célebres, el del papa *Pío VII*: está bien copiada la naturaleza y con mucha vida física, aunque el númen poético é ideal no pasó á la frente del prisionero de Fontainebleau. Puede admirarnos que aquella alhajita antigua copiada de un bajo-relieve del palacio Borghese en 1788, llamada los *Amores de Elena y París*, sea del mismo tiempo que el austero *Bruto*: echándose de menos otro cuadro de caballete de David, en el que se muestra como Pusino, mas grande indudablemente que en todos sus vastos lienzos, y superior á sí mismo: es la *Muerte de Sócrates*. Tambien se puede criticar en este cuadro una delicadeza y una frescura de pincel que no están en armonía con la austeridad, grandiosidad y santa tristeza de semejante asunto. Pusino no hubiera cometido esa falta; pero la composicion es tan bella, vigorosa, y pinta tan bien á Platon contando el fin del justo, del Cristo ateniense, que le coloca en primera línea entre las obras de la escuela francesa y al nivel de las obras mas sublimes de Pusino.

Así como los Caracci se completan por sus discípulos, David se completa tambien por su escuela, y como los satélites de un planeta, sus buenos discípulos forman en el Louvre su séquito brillante. Allí vemos al jóven German Drouais (1763-1788), que falleció antes de los veinte y cinco años y que no dejó desgraciadamente sino un *Marius en Minturnes* infundiendo espanto con su mirada al soldado cimbrío, encargado por Sila de matarle en la prision. Se ve tambien á Ana Luis Girodet-Trioson (1767-1824), en sus lienzos importantes — La *Sublevacion*

*del Cairo*, combate teatral, escena de Franconi; — el *Entierro de Atala*, en donde vuelve á renacer con mas sencillez la prosa poética hinchada y vacía de Chateaubriand, cuyo éxito, entonces moda, y enigma hoy, no dejó afortunadamente mas huellas que en las novelas de d'Arlincourt, sin alterar mas la verdadera prosa francesa; — una *Escena del diluvio*, que obtuvo el premio decenal en 1810, hermoso grupo académico que recuerda algo los enlazamientos convulsivos del *Laoconte*, pero cuyo título tiene la desgracia de provocar un insostenible paralelo con la tranquila obra maestra de Pusino; — el *Sueño de Endimion*, agradable delicadeza mitológica que ofrece un pensamiento nuevo, feliz y simpático. « ¡Cuánta gracia y castidad solo en el pensamiento de aquellos rayos que son caricias, de aquella luz púdica y discreta que es una mirada abrasadora del amor! » (Ch. Blanc.) — Pedro Narciso Guerin (1774-1833), discípulo directo de Regnault, que por haber entrado con su maestro en el camino abierto por David, es condiscípulo y émulo de Girodet, como Guercino lo fué de Guido. El *Marco Sexto* volviendo del destierro y encontrando su casa destruida por la miseria y la muerte, hermosa página que dió á conocer á su autor desde el año 1798 es, segun creo, su obra mas importante. No demostró despues la misma austeridad de formas y efecto, el mismo estilo puro y cuidado, la misma profundidad en el pensamiento, la energía en la expresion. Sus obras posteriores son escenas mas teatrales que dramáticas, y la última por la fecha, *Dido escuchando la relacion de Eneas*, cae de tal modo en las fruslerías de lo bonito, el peor

enemigo que puede tener lo bello, que tal composición no se podría excusar, á no haberla reducido Guerin á las pequeñas proporciones del caballete en donde se toleran mejor los delicados melindres de la afectación. « Dios me libre de entrar allí, decía Gros aludiendo á aquellos tonos de porcelana, porque lo rompería todo. » — Guillermo Guillon Lethiere (1760-1832), á quien sus inmensos *telones* de ocho metros de largo, llamados la *Muerte de Virginia* y el *Suplicio de los hijos de Bruto* le convierten en el *Jouvenet* del Lebrun imperial. Y por último, Francisco Gerard (1770-1837), baron como Guerin, cuyo célebre grupo del *Amor y Psiquis*, está al nivel de la Dido, aunque sin embargo hizo otra obra mas vasta y mejor, la *Entrada de Enrique IV en Paris*. Pero Gerard, que recibió en su estudio todas las ilustraciones de Europa, es mas bien pintor de retratos que de historia, y sobre todo, un hombre de talento mas bien que un artista de genio. Calmoso hasta la frialdad, aliñado hasta la sequedad, sin atrevimiento en el dibujo ni relieve en el modelado, sin fuerza en el colorido, no brilló verdaderamente mas que por las ingeniosas combinaciones de la composición. Con Gerard concluyó la escuela directa de David, pues no deben incluirse en ella las tristes y frias imitaciones de los que se llaman en política la *cola de un partido*.

Con Antonio Juan Gros (1771-1835) se aparta esta escuela bruscamente del camino seguido para abrirse otra nueva via. Gros señala la segunda faz, el paso entre el arte encadenado del imperio y el arte emancipado de la restauración, es decir, los dos polos opuestos, que se denominaron durante algun tiempo

el clásico y el romántico. Sin volver á las sagradas Escrituras, abandonó á Grecia y á Roma, á la mitología y á la historia antigua; se dedicó á su pais y á su época, pintando los hombres y los objetos que tenia á la vista. A este cambio radical en los asuntos añadió un cambio análogo en el estilo y en el gusto, hasta dar á los trajes contemporáneos un aspecto pintoresco; y completó su originalidad introduciendo en la ejecucion dos elementos nuevos, demasiado abandonados por toda su escuela, que son el colorido y el movimiento. Las estátuas de David bajaron de sus pedestales para recibir la luz del sol, para animarse con la vida de los vivos. Es positivo que el mérito de estas innovaciones atrevidas no ha estado exento de defectos; que para dar al dibujo mayor animacion, se ha hecho menos correcto; y que el color mas vivo tiene algunas veces un brillo de convencion que el capricho de la ejecucion lo hace á menudo flojo, suelto é insuficiente: pero bien reflexionado, el estilo de Gros fué un progreso y elevó el arte á mayor altura. Prueba de ello son algunas hermosas obras que el Louvre tomó de la galería de Versailles: los *Apestados de Jafa*, la *Batalla de Aboukir*, y sobre todo el *Campo de batalla de Eylau*, obra maestra y grande ejemplo; imágen la mas elocuente de las desolaciones de la guerra que trazó pincel alguno; mas terrible en su bárbara realidad que las alegorías de Rubens, en donde el vencedor entristecido, menos orgulloso del triunfo que horrorizado de la sangre que ha costado, parece presagiar desde las victorias de 1807, el espiatorio campo de batalla de Waterloo.

Gerard y Gros demarcan la conclusion de la escuela de David, terminada por el uno y trasformada por el otro. Hay que volver un poco atrás para encontrar, no ya una escuela rival, sino un talento individual que, emancipado de la escuela de aquel tiempo y por su independendencia, se conservase original. A la manera de Pusino refugiado en Italia, y Lesueur encerrado en los cartujos, se mantuvo inaccesible á las influencias del ejemplo y del favor, y cuando todos buscaban las posturas académicas, él buscaba la naturalidad y la elegancia; cuando todos se engreian con lo heróico y se entregaban, como se decia entonces, al culto de Marte y de Belona, él solo se sacrificaba á las Gracias. Se le olvidó, y vivió y murió abandonado. Era el hijo décimo de un albañil de Borgoña, Pedro Pablo Prud'hon (1758-1823). Criado por caridad, é inventando los procedimientos de la pintura, como Pascal habia inventado la geometría de Euclides, luchando siempre con la pobreza, obligado para ganar el sustento de su familia á dedicar los dias y las noches á trabajos indignos, dibujando viñetas de libros, cajas para los confiteros y facturas para el comercio, Prud'hon fué desdeñado durante mucho tiempo, y para que sea completa la justicia póstuma hecha á su genio, ahora se buscan sus obras con la misma avidez con que en sus dias fueron despreciadas.

Prud'hon tenia ya cuarenta y ocho años, cuando en 1807 su compatriota Frochot, entonces prefecto del Sena, le encargó su primer cuadro, y primera composicion de estilo elevado, celebre alegoria de la *Justicia y la Venganza divina persiguiendo al Crimen*.

A pesar del gusto del tiempo, cautivó la atención en la exposición de bellas artes. Los admiradores de la estatuaria antigua, trasportada al lienzo, reconocieron que había cierta poesía lúgubre y conmovedora en la manera de representar el primer crimen de la raza humana, — la muerte de Abel por Cain — y las dos figuras alegóricas bajando del cielo para personificar el castigo — la Venganza, pronta y terrible como el remordimiento, la Justicia, serena, impasible y lenta como la sentencia de la condena — terminan oportunamente la escena nocturna, en donde la tierra se halla regada con sangre inocente. Esta obra está bien ejecutada y posee las cualidades de buena coordinación, toque hábil, expresión justa, armonía en el conjunto y vigoroso efecto. El Louvre ha recobrado después esta obra magnífica del tribunal de lo criminal, y un *Cristo en el Calvario* que se hallaba en la catedral de Estrasburgo. Para juzgar con criterio esta obra singular, en donde el sentimiento cristiano raya en lo sublime por lo fantástico, no se debe olvidar que desde Viena, ningún artista francés había tratado asuntos religiosos, que la tradición quedó interrumpida, y que Prud'hon hacía una obra nueva para su escuela, como también para sí mismo. A pesar de su séquito habitual de María, la Magdalena y Juan, grupo de admirable belleza, aquel Cristo agonizando, cuyo rostro se halla en cierto modo oculto en las tinieblas de la aflicción, me recuerda el admirable *Cristo en la cruz* que Velázquez colocó solo, como un espectro pálido, en la oscuridad de la noche, y cuyo rostro se deja apenas entrever bajo los mechones de cabellos ensan-



La Justicia y la Venganza divinas persiguiendo al Crimen.



grentados que se escapan de la corona de espinas. En uno y otro hay la misma tristeza lúgubre y la misma majestad solemne.

Estas dos obras pertenecen al género sombrío y patético, y ya hemos dicho que el mérito particular de Prud'hon era la gracia. En efecto, prefería á Rafael Leonardo, del cual tomó la gracia tierna y risueña. Por lo tanto, Prud'hon no está bien representado en el Louvre, ni se puede juzgar allí de su mérito personal; hay que buscarle en las colecciones particulares, en obras tales como *Céfiro meciéndose sobre el agua*, el *Rapto de Psiquis por los Céfiros*, etc., ó en otras como la *Familia desolada*, para conocer que Prud'hon trató el antiguo á la manera de Andrés Chenier, y la grata poesía que sabia dar á los sufrimientos contemporáneos así como á las risueñas ficciones de la mitología; eso se ve delante de sus principales obras reunidas, en donde se reconocen todos los encantos de su agradable genio, y sin ningun escrúpulo de conciencia se le puede conceder su justo apodo del *Corregio francés*.

Libre apenas la Francia del régimen del sable, habia vuelto á su lucha secular para afianzar todas las libertades humanas. En cuanto la inteligencia pudo hacer frente á la fuerza, cuando la tribuna se despertó de su largo ensueño, y cuando la literatura, acostumbrada á los combates de la prensa, volvió á encontrar todos los privilegios del pensamiento y del gusto, el arte tambien recobró sin esfuerzo su necesaria independendia y la libertad de sus inclinaciones naturales. Se habia visto á un sobrino de Boucher sublevarse contra el género pastoril é in-

troducir en la pintura la estatuaria antigua; este fué David. Se vió despues á un discípulo de Pedro Guerin, el mas rígido entre los clásicos, prendarse de las libres bellezas de Gros, llevar mas lejos el atrevimiento y concluir la emancipacion ya principiada; este fué Teodoro Gericault (1791-1824); en un principio simple aficionado, cultivando el arte por mero pasatiempo, murió muy jóven y no dejó mas que bosquejos; no se puede concebir fácilmente que haya podido desempeñar un papel semejante y ejercer en la escuela tal influencia; aunque se veia desde luego en aquellos simples bosquejos tanta originalidad, expresion vigorosa, empaste profundo y en fin afortunadas temeridades de pincel que la escuela de David desconoció y no pudo alcanzar; además habia llegado su tiempo: Gericault se revelaba en la época en que la libertad literaria renacia con la libertad política, cuando la sociedad entera se encaminaba al progreso por medio de la independenciam. El ejemplo de Gericault, que llegó con toda la fuerza de la oportunidad, bastó para arrastrar al arte francés en aquel movimiento general del talento humano.

Sus obras en el Louvre marcan el principio y el fin de su corta carrera. El *Cazador de la Guardia* y el *Coracero herido*, pertenecen á la época en que, siguiendo las huellas de Cárlos Vernet, era simplemente un pintor de caballos. Por una coincidencia en la que tal vez no reparó el artista, aquellos dos asuntos forman por su contraste como un pequeño poema moral de la guerra. El *Cazador de la guardia*, de increíble audacia en su postura, yendo á galope sobre una pendiente peligrosa, para ir á mezclarse

al fuego de la accion que le rodea, indica el ímpetu del ataque, y la embriaguez de la victoria: mientras que el *Coracero herido*, á pié al lado de su caballo que se encabrita, solo, en un campo desierto, con el cuerpo débil y el alma abatida, busca en vano con su mirada en un cielo tempestuoso, algun rayo de esperanza, é indica los sufrimientos de la retirada y el dolor de los reveses de la suerte. Así se encuentran, al lado de una ejecucion atrevida y vigorosa, un pensamiento y una moralidad.

La única obra grande é importante de Gericault, data de sus últimos años, y es el *Naufragio de la Medusa*. Despues de la pérdida de una fragata de este nombre en las costas del Senegal, la tripulacion procuró salvarse sobre una almadia hecha con los restos de la fragata y sobre la cual tan solo se salvaron unos quince hombres, que alimentados con la carne de los que perecieron y bebiendo su sangre, sobrevivieron á los horrores de las sediciones, los combates, los golpes del mar, la sed y el hambre. Representa el instante que precedió á su salvacion, el momento en que aparece una vela en el horizonte, fué el momento que escogió el artista, despues de muchos ensayos y variaciones. Entre las muchas críticas que se hicieron contra una innovacion, que un célebre crítico de aquel tiempo acusaba de ser, « no solo terrible, sino hasta repugnante, » dos solo pueden subsistir aun hoy. La almadia cargada de muertos y moribundos, se decia entonces, llena casi todo el lienzo; de manera que apenas se ve el mar, como no sea en las orillas, y así se pierde el sentimiento de una infinita soledad. Pero si el mar hubiese ocu-

pado mayor espacio, y fuese la parte principal, el pintor de caballos se hubiera hecho pintor de marinas : así fué mucho mas; fué pintor de historia. Tambien se ha dicho que entre las partes del cuadro, mar, cielo, hombres y objetos hay una analogía tal de tonos que llega á la uniformidad y á la monotonía. Es posible y hasta evidente; pero ¿ acaso no crece la emocion delante de aquella uniformidad sombría y de aquella monotonía lúgubre? Recordad á Pusino y el *Diluvio*, y si os atreveis aun, condenad á Gericault. Mas justo seria decir que llevado por su ímpetu fogoso, como Gros al fuego de sus *Batallas*, Gericault cayó en varias negligencias é incorrecciones, en los defectos de la pintura expeditiva ó de decoracion que es todo uno, que no está corregida y perfeccionada por los retoques que sugiere el tiempo y la reflexion. Pero hay que tener en cuenta que Gericault no daba la importancia que se dió despues á este primer ensayo de pintura elevada, á la que llamaba unas veces boceto, para indicar que no estaba suficientemente concluida, y otras cuadro de caballete para expresar su ambicion á obras de mas importancia y mas monumentales; y que por último, no le fué dado ejecutar una obra en edad madura, en aquella edad en que el artista llega á tener la conciencia de su poder.

Entre los émulos de Gericault, le sigue en primera línea Leopoldo Robert (1794-1835). Nació en Suiza, fué primero grabador, despues discípulo de David y de Gerard en Paris, mientras Gericault estudiaba bajo la direccion de Pedro Guerin, fué muy tarde á hacerse pintor original en Italia, y casi al mismo

TEODORO GERICAULT.



J. ROBERT SC.

GERICAULT PINX.

Naufragio de la Medusa.

A. PAQUET DEL.

est le commencement, et dans la partie principale de  
l'ouvrage, on trouve les principes de la méthode.



tiempo le perdió el arte, por su muerte voluntaria y precoz. En Italia volvió á la tradicion del paisaje histórico, mezclado con la escenas de la naturaleza; pero al volver á aquel género se trasformó, y en vez de buscar en la imitacion de sus antepasados, el reproducir la antigüedad por la ciencia y el sentimiento hasta hacerla visible, copió los hombres y los objetos que le rodeaban, los seres que estaban en comunicacion con su vida : solo que los copió como hace el genio, imponiéndose á la misma naturaleza. Sus asuntos variados en el mismo género, están escogidos con inteligencia y oportunidad, estudiados con cuidado en sus mas pequeños detalles, llenos de atractivo y poesía : siempre se nota en él la aficion pura de lo bello, unido á la verdad, y la campiña de Roma como Robert la vió y pintó es tan noble como la Arcadia antigua. Desgraciadamente sus pinturas tan frágiles que no le sobrevivirán mucho tiempo, se ven deslucidas por un defecto, que proviene de la práctica de su primera profesion : cierta fuerza en los contornos que casi raya en dureza ; pero en cuanto al gusto de la composicion, la verdad de la pantomima, la exactitud en la expresion, cualidades á que se une la rara belleza de los tipos ; si se quiere honrar á Leopoldo Robert con una buena y legítima comparacion, es preciso elevarle hasta nuestro Nicolás Pusino. Luis Felipe dió al Louvre tres de sus mas importantes obras, el *Improvisador italiano*, la *Fiesta de la Madona di Pié-di-Grotta* y la *Fiesta de la recoleccion de las mieses* en la campiña romana. Este *Agro romano*, en donde se ve á los montañeses de la Sabina, llegados para la recoleccion, con sus *piffe-*

rari, lo mismo que vinieron para la siembra y huyen bailando de los ataques de la *mal'aria*, este *Agro romano*, popularizado por el hermoso grabado de Mercuri, reúne y resume todas las cualidades de su autor. De sentir es que á estas tres obras magistrales, llenas de luz y alegría, no se les haya podido agregar la que por la inversa, quiso cubrir el pintor con un velo de luto y tristeza, la *Partida de los pescadores del Adriático*, en la que Leopoldo Robert parece presagiar su partida sin la vuelta, pues concluía de pintar este cuadro en Venecia cuando concluyó el hilo de sus días.

Al mismo tiempo que Leopoldo Robert resucitaba el paisaje histórico, Francisco Marius Granet (1774-1849), otro hijo de albañil, cultivando la ciencia de la perspectiva, resucitaba el género de los interiores. Se le puede ver en el Louvre en el *Claustro de la iglesia de Assise*, y en los *Padres de la Merced* rescatando á los cautivos; porque Granet, diferente en esto á Peters Neffs y á Manuel de Wit, animaba con las escenas de la vida humana sus vistas de monumentos, y semejante á Pedro Hooghe, elevaba sus asuntos menos familiares á las más vastas proporciones, es decir, á las de la historia. Sin embargo, á pesar de estas eminentes cualidades, su estilo está lejos de alcanzar, en la manera de presentar los efectos luminosos, el vigor y sobre todo la solidez del antiguo holandés; pues la pintura de Granet, como la de Girodet, Robert, Horacio Vernet y otros varios, es tan frágil, y está tan empañada, tan cuarteada, que se confundirá muy pronto en una sombra general, antes de convertirse en polvo. ¿Cómo y

cuándo pasará esta dolencia de los cuadros modernos?

Oída por todos la señal de la emancipacion dada por Gericault, despertó á toda la escuela. Todas las obras que llevan la fecha de los cuarenta últimos años demuestran bastante que la libertad reinó sin trabas, sin violencia, en todo el dominio, sendas y rincones del arte. Si se pudo ser austero, clásico y fiel á las grandes tradiciones, testigo M. Ingres y sus discípulos, tambien ha podido hacerse alarde del gusto hácia lo ridículo y fundar el culto de lo feo, testigos los señores tal y tal. En una palabra, en el campo sin límites abierto á la libertad, aumentado por la fantasía, se forma de todas las escuelas, de todos los géneros, de todos los estilos, de todos los gustos y caprichos, lo que se llama la escuela moderna.

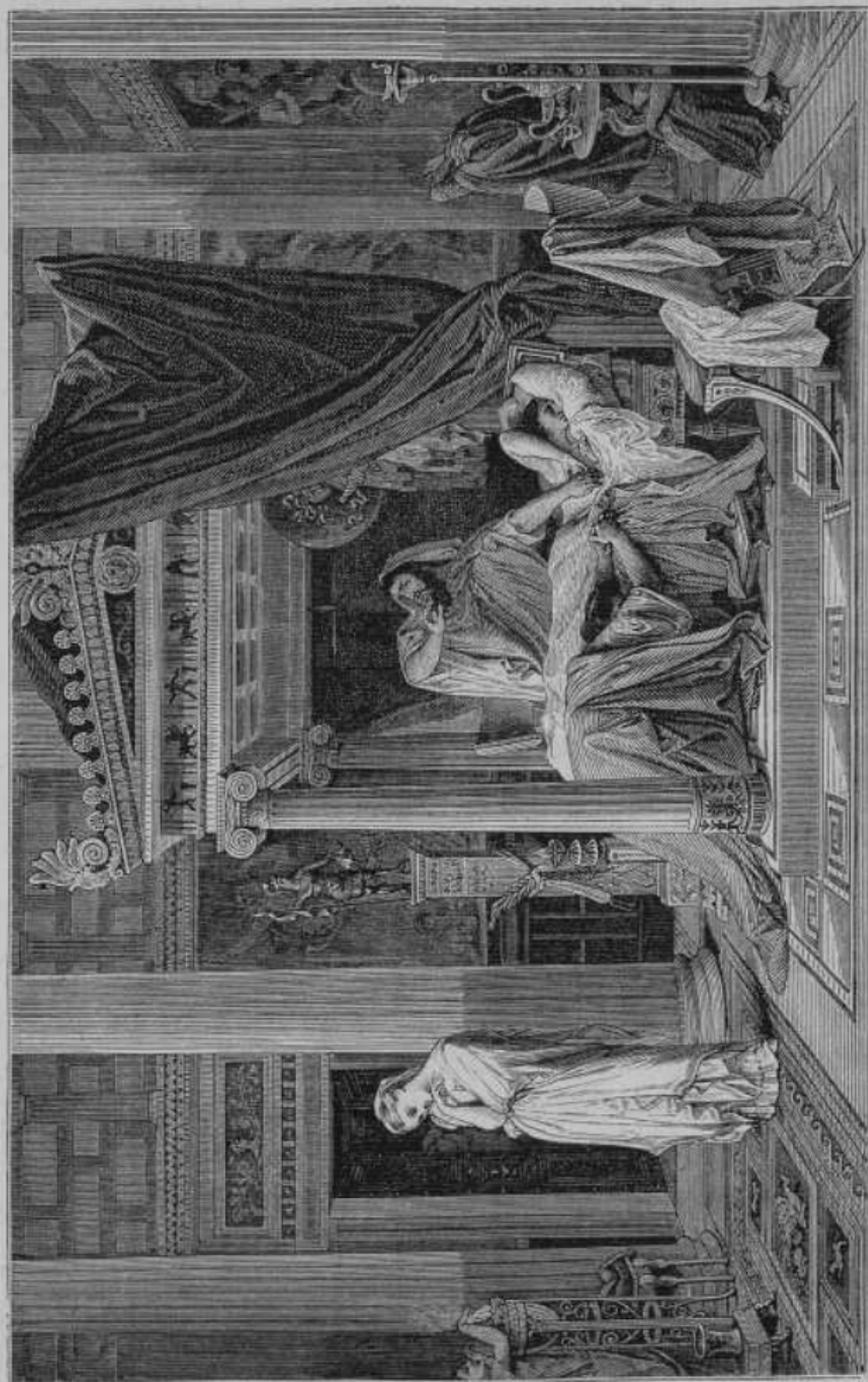
Aquí debo concluir, pues no puede ser juzgada con imparcialidad por sus contemporáneos; este derecho lo tendrán las generaciones venideras, la posteridad, que sabrá mejor que nosotros qué nombres y qué obras han de sobrevivir al olvido, y el justo sitio que les está reservado en la historia del arte francés. Para concluir esta historia contada por sus obras, podríamos dejar el Louvre y pasar al museo del Luxemburgo. Este es en efecto la continuacion de aquel; el uno concluye con Leopoldo Robert, y el otro empieza con M. Ingres. Es como un plantel, puesto que diez años despues del fallecimiento de uno de los pintores franceses, sus obras son llevadas al Louvre, y desde aquel instante forman parte de nuestra gran coleccion nacional. Se pueden pues, hallar en el Luxemburgo los ilustres artistas con-

temporáneos que nos ha arrebatado recientemente la muerte. Indicaré entre sus obras lo que existe y lo que falta; pero sin añadir una palabra ni de elogio ni de crítica. *In medio tutissimus ibis.*

Empecemos por su venerable decano Juan Augusto Ingres (1780-1867). La escena tomada del Ariosto, *Roger poniendo en libertad á Angélica*, y la escena tomada de San Mateo, *Jesus entregando las llaves á San Pedro*, están firmados en 1819 y 1820; estas obras no hacen conocer bastante al artista: lástima es que la eleccion de los que las adquirieron de un modo oficial no haya recaído mas bien en el *Edipo delante de la Esfinge*, ó en la *Odalisca*, el *Manantial*, la *Lectura de Virgilio* « *Tu Marcellus eris quoque,* » el *Martirio de san Sinforiano*, ó la *Stratonice*. Afortunadamente la *Apoteósis de Homero*, esa obra sublime, acaba de ser convertida de hecho en cuadro, y se la puede contemplar á gusto y admirarla como se debe.

Ary Scheffer (1795-1858) podría quejarse tan justamente de no tener en el Luxemburgo mas que obras de su juventud, las *Mujeres suliotas* y el *Lloron*; por buenas que sean estas páginas, no pueden reemplazar las de su edad madura. Están muy lejos de igualar á *Francisca de Rimini*, ó á los cuatro importantes asuntos tomados del *Fausto* de Goethe; y ciertamente no anuncian en manera alguna el *Cristo de los afligidos*, *Santa Mónica*, la *Tentacion de Jesus por Satanás*, todas ellas páginas superiores en donde, dejando á un lado el dogma por la moral, y rejuveneciendo la pintura sagrada en las ideas del siglo, Ary Scheffer se esforzó en fundar una nueva escuela de filosofía religiosa.

INGRES.



AL. PAROUIER.

ANDRÉS.

L. GRAYSON.

Estratónice.



Mas afortunado Eugenio Delacroix (1799 - 1863), udo encontrar en sus cuatro obras — *Dante y Virgilio*, la *Matanza de Scio*, las *Mujeres de Argel* y la *Boda judía en Marruecos*, — las diversas épocas de su vida y seguir las fases del progreso de su talento. Con todo, los admiradores apasionados del colorido echan de menos la *Medea furiosa*, el *Obispo de Lieja*, la *Barca de los náufragos*, la *Entrada de Baudoin en Constantinopla*, etc. Sentirán tambien que los encargos de las decoraciones de los edificios públicos distrajeran á menudo á Delacroix de sus propias inspiraciones, de los asuntos de su eleccion y de su propio gusto.

A pesar de la variedad de asuntos tratados por Horacio Vernet (1789-1863), la *Matanza de los Mamelucos*, *Judit y Holofernes*, la *Defensa de la barrera de Clichy*, etc., no es en el Luxemburgo donde se puede apreciar en lo que vale este fecundo artista. Tenia á mi juicio mejores obras en el Palacio Real y tiene en el museo de Versalles otras de mas consideracion, que á pesar del tamaño desmesurado de sus lienzos, no son mas que cuadros de caballete, pues lo grande solo está en sus dimensiones.

La *Muerte de Isabel de Inglaterra* y el *Asesinato de los sobrinos de Ricardo III*, de Pablo Delaroche (1797-1856), prueban mucho su gusto y su talento por las escenas dramáticas, ó al menos teatrales, pues tal vez nada supera en grandiosidad á aquella figura de la reina Virgen, y en interés al fin trágico de los hijos de Eduardo IV. Pero se desearia ver al lado de aquellos vastos lienzos algun cuadro de caballete, como la *Muerte del duque de Guisa*, ó bien *Richelieu trayendo á Cinq-Mars prisionero*, pues Delaroche me parece

en estos mas perfecto, sin ser por eso mas pequeño.

Es inexplicable la ausencia de Alejandro Gabriel Decamps (1803-1860) del museo de los pintores contemporáneos. El artista que trajo de Oriente lecciones de luz y de claro-oscuro, como los holandeses las habian recibido de las islas de la Sonda, el autor de los *Monos y Perros sabios*, de la *Historia de Sanson*, de la *Derrota de los Cimbrios*, del *Suplicio de los garfios*, y de la *Salida de la escuela turca*, etc., tienen en adelante su puesto señalado en la historia del arte francés, que el artista conquistó con su talento y por su celebridad.

Por último, para concluir esta rápida reseña, hagamos constar con placer y orgullo que en el gran certámen de las naciones abierto en la exposicion universal, la Francia ha conservado su puesto. Cuatro de las ocho grandes medallas de honor concedidas á la pintura, enalteciendo las obras de MM. Meissonier, Gérôme, Cabanel y Teodoro Rousseau, han honrado á su pais.

En el instante en que termino este compendio histórico del arte francés, quisiera demostrar con la misma brevedad cómo en sus fases y trasformaciones diversas ha seguido fielmente las de las ideas y costumbres, cómo ha sido siempre el reflejo del estado de la sociedad francesa.

El arte en su infancia, queda en la edad media envuelto en los pañales del dogma; crece, progresa, se desarrolla, y llega á ser el verdadero arte, despues del Renacimiento, á imitacion de sus maestros los

italianos emancipados. Es italiano en un principio, y despues se impregna poco á poco del carácter y del genio de la Francia. Mientras que los protestantes reclaman el libre exámen, y los jansenistas oponen su inflexible austeridad á la moral relajada de los jesuitas, cuando Descartes establece el derecho de la razon y la ley del raciocino: el arte, con Pusingo y Lesueur, se hace grave, austero y lógico como la filosofía. En el esplendor de la segunda mitad del siglo XVII, cuando Luis XIV, en el exterior victorioso por sus generales, hábil administrador dentro de Francia por sus ministros, y poderoso por la celebridad de una multitud de hombres ilustres que le iluminan con sus luces, el arte se engrie con Lebrun y Jouvenet hasta un punto ficticio y teatral; y cuando las faltas, los reveses y las crueldades para la expiacion de la conciencia timorata, nublan la vejez del marido de la viuda de Scarron, el arte, cansado de aquel régimen fastidioso, descende y se empequeñece en las fruslerías de Watteau y sus imitadores. Durante la regencia fué descarado y libertino; despues, cuando llegó el reinado de los *Cotillones*, se divide en dos bandos, y forma dos escuelas en el género único pastoril: una de ellas, la de Boucher, amoldándose á las costumbres aun mas frívolas y libertinas que las del tiempo de la regencia; la otra, la de Greuze, conducida por las letras al culto de la naturaleza y la decencia. Pero ya bajo las inspiraciones de la filosofía y los atrevimientos de los libres pensadores, se siente correr á través de los pueblos el viento que se levanta en la opinion pública, anunciando la tormenta de las revolu-

ciones. El arte deja al instante el gusto pastoril para elevarse con Luis David hasta la historia. Deja los bailes lascivos por las actitudes altivas, de epicúreo se hace estóico, y para expresar las nuevas ideas republicanas que siguieron á las creencias religiosas, pasó de un salto toda aquella época de los asuntos religiosos, y volvió á las repúblicas de Roma y Atenas.

Despues, cuando la moderna república es ahogada por uno de sus hijos, un soldado feliz y coronado, que llevó sin cesar la Francia al campo de batalla, el arte imita á la nacion,

Que tomó el altar de la Victoria  
Por el altar de la Libertad.

En otro tiempo era religioso, y, dedicado al Cordero de paz, se encerraba en el monasterio; se convierte en soldado y se encierra en el cuartel, adorando al dios Sabaoth. Pero el gigante cae, la libertad renace, y el arte, como sus hermanas las letras, abraza con calor á la buena diosa. Orgulloso por último de su independendencia, y feliz de no tener ya ni freno ni trabas, se lanza con ímpetu en todas las carreras, ensaya todos los géneros, toma todos los estilos, reviste todas las formas, va á todos los extremos, llega á todos los límites que traspasa algunas veces; y luego, abusando de su libertad un poco fantástica, olvida las lecciones saludables de la experiencia y las reglas protectoras del buen gusto, representando perfectamente nuestros tiempos de duda y fervor, de altivez y baja, de grandes pa-

siones y vil codicia, de revindicacion de derechos y de olvido de deberes, de carencia de fé comun, de anarquía en los espíritus y en las almas, que son las causas de la perturbacion, del tormento y del peligro de la sociedad.

FIN.



## INDICE DE LOS GRABADOS

---

1. Santa Isabel de Hungría, por Murillo.....	39
2. Los Borrachos, por Velazquez.....	69
3. Los Cuatro temperamentos, por Alberto Durero.....	99
4. El Descendimiento, por Pedro Pablo Rubens.....	153
5. La Ronda de noche, por Rembrandt.....	201
6. Los pastores de Arcadia, por Nicolás Pusino.....	293
7. El Paso del vado, por Claudio Gelée, el Loreno.....	297
8. Las Sabinas, por Luis David.....	329
9. La Muerte de Sócrates, por Luis David.....	333
10. La Justicia y la Venganza divinas persiguiendo al Crimen, por Pedro Pablo Prud'hon.....	341
11. Naufragio de <i>la Medusa</i> , por Teodoro Gericault.....	347
12. Estratónice, por Ingres.....	353

---



## INDICE DE MATERIAS

---

CAPÍTULO I. Escuelas españolas.....	1
Escuela de Valencia.....	7
Escuela de Andalucía.....	19
Escuela de Castilla.....	47
— II. Escuela alemana.....	83
— III. Escuela de los Países Bajos.....	122
Escuela flamenca.....	125
Escuela holandesa.....	187
— IV. Escuela inglesa.....	263
— V. Escuela francesa.....	275











LVI

LXX

LXXX

LXXXV

LXXXVIII

LXXXIX

LXXXX

LXXXXII

LXXXXIV

LXXXXVI

2



LUIS VIARDO

LAS MARAVILLAS

DE LA

INTUICIÓN



222

