

H. TAINÉ



La

Pintura en Italia

CUATRO REALES

F. SEMPÈRE Y COMP.^ª EDITORES

Calle del Palomar, 10
VALENCIA

Olmo, 4 (Sucursal)
MADRID.

Una peseta el tomo

- Alexis, Bonafoux, Blasco Ibáñez.*—Emilio Zola (su vida y sus obras).
Alexis.—Las chicas del amigo Lefèvre.
A. Hamon.—Determinismo y responsabilidad.
A. Hamon.—Psicología del Militar profesional.
A. Hamon.—Psicología del socialista-anarquista.
Angel Guerra.—Literatos extranjeros.
Bakounine.—Dios y el Estado.
Bakounine.—Federalismo, Socialismo y Antiteologismo.
Barón d' Holbach.—Moisés, Jesús y Mahoma.
Bjærnstjerne Bjærnson.—El Rey.
Blasco Ibáñez.—Arroz y tartana.
Blasco Ibáñez.—Flor de Mayo.
Blasco Ibáñez.—Cuentos valencianos.
Blasco Ibáñez.—La condenada.
Büchner.—Fuerza y materia.
Büchner.—Luz y vida.
Bueno (Manuel).—A ras de tierra.
*Comandante ***.*—Así hablaba Zorrapastro.
Conde Fabraquer.—La expulsión de los jesuitas.
Chamfort.—Cuadros históricos de la Revolución Francesa.
D' Annunzio.—Episcopo y Compañía.
Darwin.—El origen del hombre.
Darwin.—Mi viaje alrededor del mundo. 2 tomos.
Darwin.—Origen de las especies. 3 t.
Darwin.—Expresión de las emociones en el hombre y en los animales. 2 t.
Daudet.—Cuentos amorosos y patrióticos.
De la Torre.—Cuentos del Júcar.
Diderot.—Obras filosóficas.
Draper.—Conflictos entre la Religión y la Ciencia.
Engels.—Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado. 2 t.
Faure.—El dolor universal. 2 tomos.
Flaubert.—Por los campos y las playas.
France (Anatolio).—La cortesana de Alejandría (Tais).
Gautier (Judith).—Las crueldades del amor.
Gautier (Teófilo).—Un viaje por España.
Garchine.—La guerra.
George.—Progreso y miseria. 2 tomos.
George.—Problemas sociales.
Gómez Carrillo.—Desfile de visiones.
Goncourt.—La ramera Elisa.
Gorki.—Los ex-hombres.
Gorki.—En la prisión.
Grave.—La sociedad futura. 2 tomos.
Grave.—La sociedad moribunda y la Anarquía.
Guy de Maupassant.—El Horla.
Guy de Maupassant.—La mancebía.
Haggard.—El hijo de los boers.
Haeckel.—Los enigmas del Universo. 2 tomos.
Hugo (Victor).—El sueño del Papa.
Ibsen.—La comedia del amor.—Los guerreros en Helgeland.
Ibsen.—Emperador y Galileo.—Juliano Emperador. 2 tomos.
Ibsen.—Los espectros.—Hedda Gabler.
Inchofer (Jesuita).—La monarquía jesuita.
Ingenieros.—La simulación en la lucha por la vida.
Ingenieros.—Italia en la vida, en la ciencia y en el arte.
Kropotkine.—La conquista del pan.
Kropotkine.—Palabras de un rebelde.
Kropotkine.—Campos, fábricas y talleres.
Kropotkine.—Las prisiones.
Kropotkine.—El apoyo mutuo. Un factor de la evolución. 2 tomos.
Laugel.—Los problemas de la Naturaleza.
Laugel.—Los problemas del alma.
Laugel.—Los problemas de la vida.
López Ballesteros.—Junto á las máquinas.
Lubbock.—La dicha de la vida.
Mackay.—Los anarquistas.
Mæterlinck.—El tesoro de los humildes.
Malato.—Filosofía del anarquismo.
Malato.—La gran huelga. 2 tomos.
Marx (Carlos).—El capital.
Matto de Turner (Clorinda).—Aves sin nido (novela peruana).
Max Nordau.—El mal del siglo. 2 t.
Max Nordau.—Las mentiras convencionales de la civilización. 2 tomos.
Max Nordau.—Matrimonios morganáticos. 2 tomos.

75
14

LA PINTURA EN ITALIA

97

H. TAINE

DE LA ACADEMIA FRANCESA

LA PINTURA EN ITALIA



F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES

Calle del Palomar, 10
VALENCIA

Olmo, 4 (Sucursal)
MADRID

R. 3.428

Imp. de la Casa Editorial F. Sempere y Comp.^ª—VALENCIA

LA PINTURA FLORENTINA

LA PINTURA FLORENTINA

LOS PRIMEROS PINTORES

12 de Abril de 1864

Veinticinco ó veintiséis días he pasado en la Academia de Bellas Artes, en los Uffizi, en el convento de San Marcos, en Santa Cruz, en Santa María Novella y en la iglesia del Carmine, con el Vasori en la mano. Se pueden contar todos los pasos de la pintura, y es preciso contarlos, aunque en esta época semibárbara interesaría apenas.

¡De qué abismo no ha salido! En la Academia una Santa María Magdalena, hecha por un bizantino, tiene pies informes, manos de madera, orejas salientes, la figura y la actitud de una momia; sus cabellos caen casi hasta los pies y le forman una especie de traje de pelo; á la primera mirada parece un oso. En los Uffizi, el cuadro más anti-

guo, una Madona de Rico de Candía, parece una figura de mazapán. Son pintores en construcción, copistas á la medida, de una sencillez grotesca.

De un obrero hasta un artista la distancia es infinita, como de la noche al día; pero entre la noche y el día se ve aparecer la palidez de la aurora, y por tenue que sea ésta, ya es el día. De igual modo, por inhábil que sea un Cimabué, pertenece ya al nuevo mundo, porque inventa y expresa: su Madona en la Academia, aun algo muerta, no carece de cierta bondad grave; dos ángeles debajo tienen una actitud de gracia y de triste mansedumbre. De los cuatro viejos que están al pie, dos no tienen cuello, pero se les encuentra un cierto fondo de seriedad y de grandeza: uno de ellos parece atento y admirado. Una expresión, aunque sea borrosa, ¿no es algo milagrosa, como la primera frase confusa de un mudo que de repente recobrase la palabra? Se comprende que la Madona de Santa María Novella, cuyas manos son tan delgadas y que nos parece tan fea, haya excitado «la admiración de todos, hasta el punto de que se condujese al rey de Anjou al taller, que todas las mujeres y todos los hombres de Florencia acudieron en grandísima fiesta, con la mayor afluencia del mundo, y que el cuadro fué llevado de la casa de Cimabué á la iglesia con grande pompa, con trompetas y en procesión solemne». De cualquier lado que se estudie su obra, se encuentra que ha tocado á todas las inno-

vaciones futuras. «Él hizo—dice Vasori—un San Francisco, copiado del natural, cosa nueva y contraria á los procedimientos de los griegos, sus maestros, que no pintaban más que por tradición.» Volver al cuerpo viviente, descubrir que para imitar la figura humana es preciso mirar la figura humana, ¿qué cosa más sencilla? Y sin embargo, todo el arte tiene de ello su base. Eso se percibe en los Uffizi en un pequeño cuadro que representa á Santa Catalina en su caldera. Los músculos del torso están indicados, los senos están dibujados, tres mujeres con largos vestidos verdes aparecen en actitudes nobles. ¿Te acuerdas de la Madonna severa del Louvre y la grandeza, el altivo movimiento de los ángeles que la rodean? «Era—dice un comentador del Dante—más noble de lo que se podría decir y además tan arrogante y tan desdeñoso, que si se le demostraba ó si le descubría algún defecto en una de sus obras, la abandonaba en el instante, aunque fuese elevado su precio.» Se encuentra algún vestigio de esta elevación de alma en la actitud altanera y tranquila de varias de sus figuras. Un alma que tiene vida propia, un carácter personal y distinto, que se deja entrever al traves de una vaga niebla, ¡qué novedad! Y allí está todo el arte con su principio, su dignidad y su recompensa: manifestar y perpetuar una persona, que es el artista, y en esta persona, lo que es esencial. En todo grado y en todo dominio, su asunto es decir á los hombres: «He

aquí lo que había en mí y lo que yo era; á vosotros os corresponde mirar y comprender lo que bien os parezca.»

El segundo paso, el que ha dado Giotto, es mucho mayor, y guardada proporción, igual al que separa á Rafael del Perugino, ó á Vinci de Verocchio. A un lado de él Margheritone, siguiendo la tradición, hacía exprofeso figuras feas y á veces horrorosas: Giotto ha descubierto lo bello, por la viva invención espontánea de un genio completo, feliz y hasta alegre, á la italiana. Aunque nacido en un siglo místico, él no lo es, y aunque fué el amigo de Dante, no se le parecía. Ante todo, es un espíritu abundante, variado fácil y ricamente creador; en Florencia, Asís, Padua, Roma, Ferrara, Rímini, Avignon, son capillas é iglesias enteras las que ha pintado él. «Trabajó en tantas obras que, contándolas, no se creería.» Estos fecundos y fáciles genios tienen inclinación á la alegría, y están dispuestos á pasar bien la vida. «Fué muy ingenioso—dice Vasori—y muy agradable en sus conversaciones, y muy hábil en formular chistes, de los cuales la memoria está aun viva en esta ciudad.» Los que se recuerdan son picantes y crudos; el espíritu de entonces estaba conforme con las costumbres, que eran las de los aldeanos. Muchos son medianamente religiosos; cuando explica por qué en los cuadros tiene San José aspecto melancólico, se le tomaría por un contemporáneo de Pulci. Se descubre en

él el espíritu laico, sensato y positivo, satírico, enemigo del ascetismo y de la hipocresía. El que ha pintado el *Casamiento de San Francisco con la Pobreza*, ridiculiza y critica en alta voz la soberbia y la rapacidad de los monjes. «Para la pobreza que parece querida y escogida» —dice en su pequeño poema:

«Se puede ver por clara experiencia, que se la observe ó no, según lo que se tenga en el bolsillo. Y si se la observa, no es para hacerla digna de alabanza, pues no se encuentra en ella ni discernimiento de espíritu, ni conocimientos, cortesía ó virtud. Ciertamente me parece una gran vergüenza llamar virtud á lo que ahoga el bien, y está muy mal hecho preferir una cosa bestial á las virtudes, las cuales dan la salvación á todo sabio entendimiento, y que son tales que cuanto más vale uno, tanto más en ello se deleita.»

He ahí la virtud laica, la dignidad moral, la cultura superior del espíritu abiertamente preferidos al rigorismo monacal y á las mortificaciones cristianas. En efecto, Giotto es ya un pensador entre otros pensadores, cerca de Guido Cavalcanti y de su padre, que se consideraban, por epicúreos y armados de razonamientos en contra de la existencia de Dios, cerca de Cecco de Ascoli y de varios más. «Giotto—decían sus amigos—es un gran maestro en el arte de pintar; es más todavía: es maestro de siete artes liberales.» No hay más que mirar las figuras de su campanario para ver que

está influido por la filosofía; que se ha formado una idea de la civilización universal y humana; que desde su punto de vista, el cristianismo no entra en ello más que en una parte; que la Caldea, la Grecia y Roma reclaman la mitad de ello; que los inventores de las artes útiles y bellas ocupan el primer rango; que concibe la belleza, la dicha y el progreso del hombre á la manera de los amplios y libres espíritus del Renacimiento y de la edad moderna; que á su entender, la amplia y completa expansión de las facultades naturales es el objeto á que es preciso subordinar el resto. Como ha pensado ha obrado. «Fué muy estudioso—dice Vasori,—é iba siempre pensando en cosas nuevas, inquietándose de la Naturaleza: de manera que mereció ser llamado discípulo de la Naturaleza y de nadie más... pintó varios paisajes llenos de árboles y de rocas, lo que fué una cosa nueva en su tiempo.»

Fué muy notable, y aunque sus principales obras estén en Padua y en Asís, se puede medir aquí por los pequeños cuadros de los Uffizi, de la Academia, de Santa Croce, la grandeza de la revolución que realizó en su arte. Parece que lo ha descubierto todo, el ideal y la Naturaleza, la nobleza de las figuras y la viva expresión de los sentimientos. En su *Natividad* en la Academia, ha tomado á lo vivo el gesto del pastor arrodillado que, penetrado de un tierno respeto, no se atreve á aproximarse más. *Jesús delante de Santo Tomás*,

incrédulo, levanta el brazo en el aire, triste y afectuosamente. En *La Cena*, Judas, que se va afligido, es un mal sujeto, un judío avaro. Y por otra parte, entre sus manos las cabezas, las actitudes, los ropajes se perfeccionan, se ordenan, se embellecen, se aproximan á la actitud y dignidad antigua. *Jesús, discutiendo con los doctores*, parece un adolescente griego. En *La Visitación*, la Virgen tiene una belleza, una pureza, un recogimiento, que Rafael expresará mejor, pero no lo podrá sentir más. Una figura de rey Mago, por la dulzura de su mirada y de sus contornos, tiene casi una cara de mujer. Se podrían citar otros veinte: es un mundo entero revelado por él á sus contemporáneos, el mundo real y el mundo superior, y se comprende su extrañeza, su admiración, su placer. Por la primera vez se ve lo que es el hombre y lo que debe ser. No les llamaban la atención, como á nosotros, las imperfecciones ó impotencias que el contraste de obras más completas nos señala. Ellos no observan la influencia de la anatomía, los brazos y las piernas rígidos, las actitudes violentas mal expresadas, los apóstoles torpemente escorzados en *La Transfiguración*, las nuca abultadas de los *Doctores en el Templo*, la falta de relieve, y este inacabamiento de la vida, que deja á la vista, no un cuerpo, sino la indicación de un cuerpo. No se perciben los defectos de la factura de imágenes más que al contacto de la pintura, y Rafael, en el tiempo de Giotto, no hu-

biera sido, como Giotto, más que un pintor de imágenes.

Hemos ido á Santa Croce, después á Santa María Novella, para ver el desarrollo de esta pintura. Santa Croce es una iglesia del siglo XIII, modernizada en el XVI, semigótica y semiclásica, severa primero y después adornada, contraste que le impide ser llamativa ó bella. La han llenado de tumbas: Galileo, Dante, Miguel Angel, Filicaja, Bautista Alberti, Maquiavelo, casi todos los grandes florentinos tienen allí sus monumentos; pero la mayor parte son modernos, enfáticos y fríos. El de Alfieri, por Canova, demuestra la mano de un escultor del Imperio, pariente de David y de Girodet. El único que deja un recuerdo es el de la condesa Zamoïska, blanca figura adelgazada y suave: es un retrato, y el escultor ha estado sencillo y sincero. Nada de alegría, la verdad por sí misma es bastante expresiva. Acaba de morir y se la ve en un pequeño lecho, en traje de enferma, con un gorro, una camisa larga plegada al cuello: el ropaje cubre el cuerpo y deja adivinar la forma de los pies. Así duerme una muerte tranquila, extendida después de la última agonía.

En esta iglesia es donde últimamente se ha encontrado, bajo la pintura de los pequeños frescos de Scotto, la historia de San Juan Bautista, de San Juan Evangelista y de San Francisco: ¿son suyas? ¿el restaurador ha sido fiel? En todo caso estas pinturas son del siglo XIV, y curiosas. No

carecen de variedad, se ven personajes numerosos, de rodillas, acostados, de pie, sentados, acurrucados, en movimiento, en todas las actitudes. La devoción sencilla de la Edad Media, está bien marcada y la expresión de los sentimientos es viva. Alrededor de San Francisco, que acaba de expirar, están los monjes de pie con la cruz y el estandarte; un religioso cerca de la cabecera tiene el libro de horas: algunos, para santificarse por el contacto, tocan las heridas de los pies y de las manos; otro, en su celo de monje, sumerge su mano en la llaga del costado. El último, y el que más impresiona, con las manos juntas y el rostro contraído, le habla todavía. Es un interior verdad de monasterio feudal; pero hay poca distancia de estas figuras á las pinturas de misal. No tienen más que un contorno y algunas sombras: todo se confunde en un tinte general grisáceo; el personaje, más bien que un hombre, es el fantasma indeterminado de un hombre. Si se pasa á la generación siguiente, no es mejor un fresco de Tadeo Gaddi, su más famoso alumno; las cabezas de los viejos, largas, sin cuello, son desproporcionadas. Cuando se baja hasta la segunda generación, las pinturas de Grotino en la tumba gótica de Bettino dei Bardi muestran que el arte no adelanta. Su Cristo con su manto encarnado, apareciendo entre los ángeles, ante el caballero armado que sale de rodillas de su tumba, es para el creyente una imagen conmovedora, pero no es más que una

imagen. Hasta parece que la pintura baja. Un *Coronamiento de la Virgen*, por Giotto, éste auténtico é intacto, muestra sobre un fondo de oro, entre sencillas ojivas, cuatro ángeles de una belleza ideal á los pies de una noble y buena Madona. Esta elección de la forma amplia y bella, este lejano recuerdo de la sana belleza antigua, le es propia, como á Nicolás de Pisa. Sus sucesores han conservado sus faltas, los pies que no pueden girar, los antebrazos dislocados, los cuerpos apenas corporales, sin volver á encontrar las imágenes de fuerza, de dicha y de serenidad que había entrevisto él el primero, y que sólo él había fijado.

En suma, cuando se penetra en el espíritu de los contemporáneos, lo que se descubre es el deseo de ver representados, no *seres*, sino *ideas*. El miticismo del claustro y la filosofía de las escuelas han llenado sus cabezas de fórmulas abstractas y de sentimientos exaltados; que se les indique la verdad sagrada y sublime, eso les basta; la forma física no les interesa más que á medias; ellos no la persiguen curiosa y apasionadamente por ella misma, no le piden más que un símbolo y una sugestión. Poco les importa que una muñeca esté como dislocada y que una nuca no resulte proporcionada al tronco; son contemporáneos de Dante y contemplan de rodillas este coronamiento de la Virgen, negro como una silueta sobre el resplandor místico de las aureolas y de los fondos

de oro. Sienten la imitación de una visión celeste y la figura sensible de uno de esos ensueños intensos de los cuales el poeta ha llenado su paraíso. Lo que desean ver no es un pecho de gladiador ó una viva anatomía de atleta; es la Iglesia con sus pruebas, sus promesas y sus triunfos; es la verdad con el grupo de sus ciencias y el séquito de sus inventores, es la historia y la enciclopedia escolástica, es este gran edificio simétrico de doctrinas y de pruebas bajo el cual Santo Tomás acaba de albergar todas las almas activas y todos los espíritus pensadores. Las inteligencias sublimadas por la teología y el ensueño no pueden desear ni producir otra obra. La pintura como la poesía son impulsadas en este sentido, y no hay más que mirar el claustro de Santa María Novella para encontrar en él los límites y las exigencias de esta preocupación y de esta necesidad. Tadeo Gaddi ha representado la filosofía en catorce mujeres, que son las siete ciencias profanas y las siete ciencias sagradas, todas en una sola línea, sentada cada una de ellas en un sillón gótico, ricamente adornado, teniendo cada una á sus pies el gran hombre que les ha servido de intérprete; por encima de ellas, en un sillón más delicado aún y más adornado, Santo Tomás, el rey de toda ciencia, hollando á sus pies á los tres grandes herejes, Arius, Sabellius, Averroes, mientras que á los lados los profetas de la antigua ley y los apóstoles de la nueva se sientan gravemente con sus insig-



nias, y en el espacio redondeado sobre sus cabezas, ángeles y virtudes, simétricamente colocados, sostienen libros y llevan flores y llamas. Asunto, disposición, arquitectura, personajes, la pintura al fresco entera se parece al frontispicio esculpido de una catedral.

Semejante y aun más simbólico es el fresco de Simone Memmi, que representa la Iglesia. Se trata de figurar allí toda la institución cristiana, y la alegoría es llevada hasta el *calembour*. En el flanco de Santa María de Fiori, que es la Iglesia, el Papa, rodeado de cardenales y de dignatarios, ve á sus pies la comunidad de los fieles, pequeño rebaño de ovejas acostadas que defiende la fiel milicia dominicana. Los unos, perros del Señor (*Domini canes*), extrangulan lobos herejes. Varios predicadores exhortan y catequizan. La procesión gira, y elevando la vista se distinguen los vanos goces del mundo, las danzas frívolas, después el arrepentimiento y la penitencia; más allá, la puerta celestial, guardada por San Pedro, por donde entran las almas salvadas, pequeñas é inocentes como niños; después el compacto coro de los bienaventurados, que se continúa en el cielo por los ángeles, la Virgen, el Cordero, rodeado de los cuatro animales simbólicos, y el Padre, en la cumbre del arco, atrayendo hacia sí á la multitud triunfante ó militante, escalonada desde la tierra al cielo. Las dos pinturas están enfrente la una de la otra y forman una especie de compendio de

la teología dominicana; pero no son otra cosa: la teología no es la pintura, como un emblema no es un cuerpo.

EL SIGLO XV

Sorprende el número de pintores que han existido de esta escuela y de este talento: se han contado un centenar, Argiolo Gaddi, Giovanni de Melano, Jacobo de Casentino, Buffalmaco, Pedro Laurati, y todos los que he visto en Sienna; los Uffizi y la Academia tienen ejemplares notables: nada de sombras graduales, nada de transiciones de un tinte á otro, nada de relieves: la perspectiva y la anatomía insuficientes, he aquí lo que les es común á todos. De 1300 á 1400, ningún progreso sensible: del mismo parecer que Sacchetti el historiador, Tadeo Gaddi, uno de los mejores entre esos pintores, juzgaba que el arte había bajado é iba bajando todos los días. Por lo menos la noble investigación de las formas ideales se disminuía para ceder el sitio á la imitación interesante de la vida real, y de Giotto á Orcagna, como de Dante á Boccacio, el espíritu caía del cielo á la tierra. Y justamente, gracias á esta caída, se preparaba otro arte.

«Considerando el tiempo presente—dice Sacchetti—y la condición de la vida humana, que está frecuentemente visitada por enfermedades pestilentes y muertes imprevistas, y viendo que grandes destrucciones, que grandes guerras civiles y extranjeras se aclimatan en ella, y pensando cuántos pueblos y familias han caído así en la pobreza y la infelicidad, y con qué amargo sudor es necesario que soporten la miseria que pesa sobre su vida, y representándome también cuántas gentes hay curiosas de las cosas nuevas, principalmente de las lecturas que son fáciles de comprender, y en particular cuando confortan, de manera que alguna risa se mezcle á tantos dolores... yo, Francho Saccheti Florentino, me he propuesto escribir estos cuentos.»

Tal es, en efecto, el gran cambio que se realiza entonces en el espíritu público; los terribles rencores municipales han hecho tanto daño, que la antigua energía republicana se ha debilitado.

Después de tantos estragos se desea el reposo. De la sobriedad y de la serenidad antigua, se va en busca del lujo y el sabor del placer. La clase guerrera de los grandes nobles ha sido desterrada, y la clase enérgica de los pequeños artesanos aplastada. Van á reinar los burgueses, y á reinar tranquilamente. Como los Médicis, sus jefes, fabrican, comercian, son banqueros y ganan dinero para gastarlo como gente de espíritu. Los cuidados de la guerra no les impulsan ya como otras

veces en una dirección ruda y trágica; hacen la guerra valiéndose de los pagados *condottieri*, mientras que ellos, comerciantes prudentes, la reducen á cabalgadas; cuando se matan, es por descuido; se citan batallas donde quedan tres soldados, alguna vez uno solo, sobre el campo. La diplomacia ha reemplazado á la fuerza y el espíritu se abre á medida que el carácter desfallece. Por esta disminución de la guerra y por este establecimiento de los principados y de tiranías locales, parece que Italia, como las grandes monarquías de Europa, acaba de alcanzar su equilibrio. La paz está medio fundada, y las artes útiles brotan por todas partes sobre las costumbres suavizadas, como una buena cosecha en un terreno nivelado y desbrozado. El aldeano no es ya siervo de la gleba, sino colono; nombra sus magistrados municipales, tiene armas, una caja comunal; habita en pueblos cuyas casas, construídas de piedra y de cemento, son extensas, cómodas y hasta elegantes.

Cerca de Florencia se construyeron muros, y cerca de Lucca terrazas de césped para disponer sus cultivos. La Lombardía tiene sus riegos y sus terraplenes; distritos enteros hoy desiertos, alrededor de Livorno y de Roma, estaban entonces poblados y eran fecundos.

Por encima del pueblo, el burgués y el noble trabajan. Los jefes de Florencia son banqueros hereditarios, y es seguro que el comercio no degrada. Hay canteras de mármol explotadas en

Carrara y fundiciones de metales encendidas en los Maremmos. Se encuentran en las ciudades manufacturas de seda, de espejos, de papel, de libros, de lino, de lana, de cáñamo. Italia produce ella sola tanto como toda Europa y provee todo su lujo. Así entendido, el comercio y la industria no son obras serviles, propias para empequeñecer el espíritu ó rebajarlo. Un gran negociante es un general pacífico, cuyo espíritu se extiende al contacto de las cosas y de los hombres. Como jefe militar, hace expediciones, descubrimientos, empresas; en 1421, doce jóvenes de las principales familias marchan para Alejandría á fin de tratar con el soldán y fundan factorías. Como un jefe de Estado, dirige negociaciones, interviene en la política, calcula la solidez de los gobiernos y los intereses de los pueblos. Los Médicis tienen diez y seis casas de banca en Europa, reúnen para sus negocios la Moscovia con España, Escocia con Siria; poseen minas de alumbre en toda Italia y pagan al Papa por una de ellas cien mil florines al año. En su corte tienen representación todas las potencias de Europa; vienen á ser los consejeros y moderadores de Italia. En un Estado tan limitado como Florencia, y en un país desprovisto de ejército nacional como Italia, semejante influencia pasa á ser un ascendiente por sí misma y por sí sola; el gobierno de todas las fortunas privadas conduce al manejo de la fortuna pública, y sin violencias ni ataques, un particular se halla de di-

rector del Estado. ¿Cómo va á usar de su poder? Como lo emplearía un Rothschild hoy, y así es como resplandece la conformidad precoz de esta civilización del siglo XV con el nuestro.

Considerad hoy la clase acomodada é inteligente de Europa. ¿De qué manera trata de arreglar la vida? No á la manera militar y heroica de las ciudades antiguas y de las tribus germánicas; no á la manera mística y triste de los primeros cristianos, de los fieles de la Edad Media ó de los protestantes del Renacimiento; no á la manera brutal, desordenada ó torpe de las razas semi-salvajes ó de los grandes Estados orientales. No queremos ser ni héroes, ni ascetas, ni oprimidos, ni embrutecidos. Nos sentimos humanos y cultos, un poco epicúreos y un poco *dilettantes*. Miramos como el objeto supremo los esfuerzos y los progresos humanos; un Estado en el cual la guerra extranjera ó civil se hará cada vez más rara; donde el orden será mantenido sin violencias ni opresión; donde el bienestar, siempre creciente, se esparcirá en anchas olas sobre cada uno y sobre todos; donde el pensamiento del hombre se aplicará incesantemente á mejorar su condición y á multiplicar sus conocimientos; en que, en fin, en medio de la seguridad civil, del desarrollo industrial, de la tranquilidad definitiva y de la paz universal, se verá florecer, como en una temperatura conveniente y tibia, la gran curiosidad, las invenciones del espíritu comprensivo y tolerante, la



inteligencia delicada y superior de todas las cosas humanas y naturales, la filosofía, el genio y la crítica de las letras, de las ciencias y de las artes.

Tal es la idea que estos florentinos, instruídos como nosotros al contacto de la industria pacífica y cosmopolita, empiezan á tener de la felicidad y de la cultura humana. Porque no son simples voluptuosos, paganos vulgares, es todo el hombre lo que desarrollan en el hombre, el espíritu tanto como los sentidos, y el espíritu por encima de los sentidos.

Cosme fundó una academia filosófica, y Lorenzo renovó los banquetes platónicos. Laudino, su amigo, compuso diálogos (1) cuyos personajes, retirados para buscar descanso en el convento de los Camandulenses, disputan durante varios días para decidir cuál de las dos vidas es superior, la activa ó la contemplativa. Pedro, hijo de Lorenzo, estableció una discusión sobre la verdadera amistad en Santa María del Fiore, y propuso como premio al vencedor una corona de plata.

Se ve, por los relatos de Policiano y de Pico de la Mirándola, que los príncipes del comercio y del Estado se complacían entonces en las especulaciones refinadas y superiores, en las ideas amplias y altas, en los grandes progresos del espíritu, lanzado en su libertad y en su júbilo hacia las

(1) *Diputaciones Camandulenses*, 1468.

lejanías y sobre las cumbres. ¿Hay placer más grande que conservar así, en una sala decorada de bustos preciosos, ante los manuscritos hallados de la sabiduría antigua, un lenguaje escogido y adornado, sin ceremonias ni cuidado de rangos, con una curiosidad conciliadora y generosa? Es la fiesta de la inteligencia, la cual es completa en el palacio de Lorenzo, y la preocupación de las reformas sociales ó el encarnizamiento de la polémica religiosa no vienen, como posteriormente en nuestro siglo XVIII, á perturbar la poética armonía. En lugar de atacar al cristianismo, lo interpretan; su tolerancia es la de los contemporáneos de Goethe, y Marsilio Ficino parece un Schleiermacher. Educado por Cosme, explica á Lorenzo «que entre la filosofía y la religión reina el más estrecho parentesco; que, siendo el corazón y el entendimiento, según el dicho de Platón, las dos alas por las cuales el hombre se remonta hacia su patria celeste, el sacerdote llega allí por el corazón, y el filósofo por el entendimiento; que toda religión encierra en sí algo de bueno; que sólo honran á Dios verdaderamente aquellos que le rinden un homenaje incesante por sus acciones, su bondad, su veracidad, su caridad, por sus esfuerzos para alcanzar la luz de la inteligencia».

Igualmente supone con Platón que «las esferas celestes están movidas por las almas que perpetuamente giran, buscándose», y desenvuelve

una astronomía pagana debajo de un cielo cristiano. En fin, hace entrar la generación del Verbo en esta ley universal por la cual «cada vida engendra su semejante en sí misma antes de manifestarse al exterior», y uniendo la filosofía, la fe y las ciencias, compone un edificio armonioso en el que la sabiduría laica y el dogma revelado se completan y se purifican el uno por medio del otro, no solamente para suministrar un centro y unas imágenes á la multitud ignorante, sino también para abrir un paseo aéreo y perspectivas indefinidas á los espíritus elevados y pensadores. De este rasgo principal se derivan los demás; lo que buscan no es el placer sencillo, sino la belleza en la felicidad, es decir, el desarrollo de los instintos nobles y el por qué de los instintos naturales.

Estos banqueros magistrados son tan liberales como hábiles. En treinta y siete años, los antepasados de Lorenzo han gastado en obras de caridad ó de utilidad pública seiscientos setenta mil florines. Lorenzo mismo es un ciudadano á la forma antigua, casi un Pericles, capaz de ir á entregarse en las manos de su enemigo el rey de Nápoles, para conjurar por las seducciones de su persona y de su elocuencia una guerra que amenaza á su país. Su fortuna es una especie de tesoro público, y su palacio una segunda casa del pueblo. Acoge á los sabios, les ayuda con su bolsa, les hace entrar en su amistad, corresponde con ellos, paga los gastos de las ediciones, compra

manuscritos, estatuas, medallas, apadrina á los artistas jóvenes que ofrecen esperanzas, les franquea sus jardines, sus colecciones, su casa, su mesa, con esa familiaridad afectuosa y esa franqueza sincera y sencilla que ponen al protegido elevado al lado del protector, como un hombre ante otro hombre, y no como un pequeño enfrente de un grande. He aquí, en fin, el personaje que reina, en quien todos los contemporáneos reconocen al hombre completo del siglo, no al Farinata ó el Alighieri de la antigua Florencia, con el alma toda militante, constreñido ó exaltado hasta la extremidad de su fuerza, sino el genio equilibrado, moderado, cultivado, que, por el amable ascendiente de su serena y benévola inteligencia, reúne en un haz todas las bellezas y todos los talentos. Es un placer verlos abrirse á su alrededor. Con una mano los escritores restauran y con la otra construyen. Ya desde Petrarca se han puesto á rebuscar los manuscritos griegos y latinos, y desde entonces se va á exhumarlos en los conventos de Italia, Suiza, Alemania y Francia. Se les descifra y se les rehace con la ayuda de los sabios de Constantinopla.

Una década de Tito Livio, un tratado de Cicerón, es un precioso regalo que solicitan los príncipes; cierto letrado ha pasado diez años en viajes de circunnavegación y en distantes bibliotecas para encontrar un libro perdido de Tácito: se cuenta, como otros tantos títulos de gloria inmor-

tal, los diez y seis autores que saben el *Poggio del olvido*. Un rey de Nápoles, un duque de Milán toman por primeros consejeros á humanistas, y he aquí que al contacto de esta antigüedad reconquistada la herrumbre escolástica cae de todas partes. El bello estilo latino vuelve á florecer casi tan puro como en el tiempo de Augusto. Cuando de los trabajosos hexámetros y de las epístolas torpemente pretenciosas de Petrarca, se pasa á los elegantes dísticos de Policiano ó á la elocuente prosa de Valla, nos sentimos penetrados de un placer casi físico.

Los frutos abortados y enmohecidos de la Edad Media, todos agriados por el invierno feudal ó enranciados por el aire sofocante del claustro, se encuentran de repente sabrosos y maduros. Los dedos y el oído miden involuntariamente la marcha sencilla de los poéticos dáctilos y el amplio desarrollo de los períodos oratorios. El estilo se hace noble al mismo tiempo que claro, y la salud, la alegría, la serenidad, difundida en la vida antigua, vuelven á penetrar en la inteligencia humana con las proporciones armoniosas del lenguaje y las mermadas gracias de la dicción. De la lengua sabia pasan á la lengua vulgar, y el italiano renace al lado del latín.

En esta nueva primavera, Lorenzo de Médicis es el primer poeta, y en el que aparece en primer lugar, no solamente el nuevo estilo, sino también el nuevo espíritu. Si en sus sonetos imita á Pe-

trarca y continúa los suspiros del antiguo amor caballeresco, pinta en sus pastorales, en sus sátiras, en sus versos de sociedad, la vida filosófica y refinada, las graciosas bellezas del campo adornado, los delicados placeres de la vista y de la inteligencia, todo lo que él ama, todo lo que á su alrededor se ama, y sus versos, por su desarrollo fácil, rico y sencillo, dan testimonio de una mano segura, de un siglo adulto y de un arte completo.

Sobre esta rica armonía se eleva una nota alegre, que es la del tiempo, é indica la pendiente fatal sobre la cual uno va á deslizarse. Lorenzo mismo divierte á la muchedumbre, y compone para ella el plan y los triunfos del Carnaval.

«¡Qué hermosa es la juventud!—dicen los cantores en su *Triunfo de Baco y de Ariadna*.—¡Cuán pronto huye! ¡El que quiera ser feliz que lo sea en seguida! No hay seguridad para mañana.»

Aquí aparecen, con el paganismo restaurado, la alegría epicúrea, la voluntad de gozar á pesar de todo y en seguida y este instinto del placer, que la seria filosofía y la gravedad política habían moderado y contenido hasta aquí. Con Pulci, Berni, Bibiena, el Ariosto, Bandello, el Aretino y tantos otros, pronto se verá llegar la intemperancia voluptuosa, el escepticismo declarado, y más tarde la desvergüenza física. Las felices y delicadas civilizaciones que se establecieron sobre el culto del espíritu y del placer, la Grecia del siglo IV, la Provenza del XII, la Italia del XVI, no eran du-

raderas. El hombre carecía de freno. Después de un vivo esfuerzo de invención y de genio, se escapaba hacia la licencia y el egoísmo; el artista y el pensador degenerados dejaban el puesto al dilettante y al sofista. Pero en este corto plazo, la belleza era encantadora, y las edades siguientes, menos brillantes en su exterior, aunque más asentadas en sus fundaciones, no pueden menos de mirar con simpatía la armoniosa estructura cuyos esfuerzos no sabrían reproducir la elegancia, y cuya fuerza condenaba á la fragilidad.

En este mundo convertido al paganismo, renace la pintura, y los nuevos gustos que debe satisfacer indican por adelantado el camino por donde va á marchar este arte: se trata para ella de decorar las casas de los negociantes ricos, que aman la antigüedad y quieren vivir alegremente. Con la dirección, se encuentra el punto de partida: lo da la orfebrería, por las pequeñas dimensiones de sus obras. El platero es el proveedor natural del lujo privado: cincela las armas y la vajilla, las columnas de las camas, el revestimiento de las chimeneas, las incrustaciones de los bufetes. Todas las alhajas salen de su mano, y como el bronce ó la plata, maneja la madera, el mármol, el estuco, las piedras finas; no hay nada en el adorno de la vida doméstica que no incite su talento ó no descubra su arte. Añadid que este arte, por su precoz madurez, ha adelantado á todos los otros.

Nicolás de Pisa, á mediados del siglo XIII,

esculpe ya figuritas que, por su importancia y su belleza, por la nobleza de su expresión y la solidez de su estructura, recuerdan la viril antigüedad y anuncian el viril renacimiento. Por un único privilegio, la escultura ha hallado, desde su primer paso, acabados sus modelos en las reliquias de Grecia y de Roma, al mismo tiempo que sus instrumentos completos en el hornillo del fundidor y en el martillo del albañil, mientras que la pintura, mal guiada y mal pertrechada, esperaba que el lento progreso de los siglos la hubiese librado de las visiones turbadoras de la Edad Media, la perfecta forma corporal; que el renacimiento de la geometría hubiese enseñado la perspectiva, que la educación del ojo y los tanteos de la práctica hubiesen introducido el uso del aceite y la gradación del colorido. Esta es la razón por que en el nuevo estudio que se abre, la hermana primogénita adelanta é instruye á la hermana menor.

Hacia 1400, Ghiberti, Donatello, Jacobo de la Quercia, son adultos, y las obras que dan á luz durante los veinte años siguientes son tan vivas ó tan puras, tan expresivas ó tan grandes, que el arte no se elevará mucho más allá. Todos son joyeros y salen de una tienda; Brunelleschi, su maestro, empezó también del mismo modo; en esta tienda es donde se formó la generación de los nuevos pintores. Pablo Uccello ha trabajado allí bajo Ghiberti; Mazzolino ganó allí la reputación de hábil pulimentador, excelente para deli-



near los pliegues de los vestidos. Pollaiuolo, discípulo del suegro de Ghiberti, después de Ghiberti, hizo en las puertas del Baptisterio una codorniz á la cual «no le falta más que el vuelo». Dello, Verrocchio, Ghirlandajo, Botticelli, Francia, después Andrea del Sarto y todos los escultores, empiezan por la orfebrería. Lucca delle Robbia, Cellini, Bandinelli, ¿cómo enumerarlos? Los que no han limado el bronce por sí mismos, han sufrido por lo menos el ascendiente de los fundidores: Maraccio es el amigo de Donatello y estudió bajo Brunelleschi; Leonardo de Vinci, en el obrador de Verrocchio, modeló primero, trazó las blandas líneas de las figuras de arcilla para dibujarlas en seguida é imitar el relieve. Por esta práctica y esta imitación, las manos palpán la forma, han adquirido la sensación de la substancia sólida; la introducen en la pintura. En adelante el pintor nota que una imagen plana no es un cuerpo. Es necesario que la figura tenga algo dentro, como tiene algo fuera, que tras la apariencia exterior y el color superficial, el espectador sienta una profundidad y una plenitud de las carnes y de los huesos, de los segundos planos y de las lejanías, el asiento firme y las distancias verdaderas, las proporciones de las exactas cosas. Traza sus líneas, calcula su perspectiva, desnuda los cuerpos, cuenta los músculos, toca sus ligamentos, los alza, los disecciona y se provee, en fin, de todos los procedimientos gracias á los cuales la superficie coloreada puede

dar al ojo la sensación de la substancia viviente, coloca el arte en su base definitiva, la imitación exacta y completa de la Naturaleza tal como se la ve y tal como es.

La Naturaleza, tal como se la ve y tal como es, interesa en adelante á los hombres. Separados del mundo celeste y relacionados con el mundo natural, quieren contemplar, no las ideas ó los símbolos, sino seres y personas. Para ellos las cosas reales no son más que un simple signo al través del cual se lanza el pensamiento místico; tienen una estimación y una belleza propia, y la mirada detenida sobre ellas no piensa ya abandonarlas para transportarlas más allá. Así levantadas y ennoblecidas, merecen representarse sin lagunas; sus proporciones y sus formas, los menores detalles de su aspecto y de su situación toman importancia y la infidelidad pintoresca del artista sería ahora tan rara como lo hubiese sido antiguamente la infidelidad teológica del cristiano. En esta imitación de la apariencia sensible, el primer punto es el conocimiento de las dimensiones que la distancia da á los objetos; su tamaño varia para la vista según la distancia, y la verdad del conjunto es el fondo indispensable sobre el cual vendrá á desarrollarse la verdad del detalle.

Pablo Uccello, instruído por el matemático Manetti, da las reglas de la perspectiva y pasa su vida consagrado fanáticamente á desarrollar las consecuencias de su invención. Se alegra y se admira

de haber comprendido por primera vez el exterior verdadero de las cosas, de poder apreciar una zanja, una avenida, los surcos de un campo labrado, de medir la distancia que separa á dos personas, de conocer el acortamiento de un hombre acostado con los pies hacia adelante, de conocer los innumerables cambios y rigurosamente definidos que la menor variación de distancia imprime á las formas y á las dimensiones de una figura. Pero va más lejos aún y puebla la Naturaleza, de la cual ha restablecido las proporciones. Siente afecto por todas las criaturas vivientes, que entran para él en el círculo de las simpatías humanas: perros, gatos, toros, serpientes, leones «que quieren morder y llenos de fiereza, ciervos y corzas que expresan la velocidad y el temór», pájaros con sus plumas, peces con sus escamas, todos con sus figuras y su naturaleza propias, en otro tiempo inadvertidas ó desdeñadas, ahora encontradas y reanimadas; se las distingue todavía en sus frescos borrosos de Santa María Novella, y el gusto público le sigue en el camino que él ha abierto. Pinta en casa de los Médicis historias de animales, en casa los Peruzzi las figuras de los cuatro elementos, cada una con un animal apropiado, un topo, un pescado, una salamandra y un camaleón.

En adelante cada uno quiere contemplar en su casa las vivas imágenes del mundo humano y natural. En las cornisas interiores de las habitacio-

nes, en las ensambladuras de las camas, en los grandes cofres donde se conservan los vestidos, se hace pintar «fábulas tomadas de Ovidio y otros poetas, ó de las historias contadas por los historiadores griegos y latinos, representando justas, cazas, novelas de amor, fiestas, espectáculos de aquella época y otras cosas semejantes, según lo que placía á cada cual». Había de estas cosas en casa de Lorenzo de Médicis «y también en las más nobles casas de Florencia». Dello había pintado también para Juan de Médicis el decorado de una cámara entera, y Donatello le había hecho los estucos dorados de los encuadramientos.

Los anatómicos van á difundir en las casas, al lado de las tranquilas desnudeces antiguas, las desnudeces musculosas y agitadas del nuevo arte, todas estas imágenes sensuales ó audaces que perseguirá el rigorismo de Savonarola. ¡Qué diferencia entre estas costumbres y las de los contemporáneos de Dante, y cómo se ve empezar á la vez el paganismo mundano en la vida y el paganismo pintoresco en el arte!

Ahora ¿qué idea van á formarse del hombre, y cuál es el tipo que, repetido en todas partes, va en adelante á cubrir los muros? Es uno que va á reinar más de medio siglo, y hasta la venida de Leonardo, de Rafael y de Miguel Ángel, reuniendo los talentos más diversos en un solo haz. Es el personaje real, la figura florentina y contemporánea, el cuerpo desnudo tal como lo suministra el mo-

delo viviente, el hombre reproducido exactamente por la imitación literal y no transformada por la concepción ideal. Cuando por primera vez se descubre la vida real, y cuando, penetrando en su estructura, se comprende el mecanismo admirable de sus partes, esta contemplación basta, no se desea nada más. ¡Hay tantas cosas en un cuerpo y en una cabeza! Cada irregularidad, tal prolongación del cuello, tal forma de la nariz, tal pliegue extraño del labio, forman parte del individuo; se le mutilaría si se le reformase, no sería ya él, sería otro; además, el enlace que tiene esta irregularidad con el resto del cuerpo es tan estrecho, que no se puede suprimir sin destruir el conjunto. La persona es una, y nada puede expresarla como *el retrato*. Por eso son retratos los frescos que los artistas del tiempo componen y arreglan en las iglesias, no solamente retratos del rostro, sino también del cuerpo. El platero anatómico, Pollaiolo ó Verocchio, coloca sobre su mesa un sujeto desnudo; lo desuella, anota en su memoria las prominencias de los huesos, la hinchazón de los músculos, el entrecruzamiento de los tendones; después, con negros y claros, transporta este modelo á la tela como lo ha transportado al bronce con relieves y agujeros. Si le decís que una clavícula es demasiado saliente, que aquella piel estriada de músculos se parece á un paquete de cuerdas, que estos rostros de gladiadores ó de centauros tienen la deformidad repugnante de las

fisonomías vulgares y desfiguradas por la risa ó la orgía, no os comprendería.

El artista os mostraría un obrero, un transeunte, un modelo en primer lugar, sobre todo sin pie: diría ó sentiría que embellecer la vida es falsificar la vida. Son justamente esos pliegues de los rostros, esos ángulos secos de los músculos, entrecruzados y levantados, lo que les interesa; su pulgar de modelador y de cincelador se hunde aquí apartándose de la imaginación; encierran la forma activa acumulada que va á extenderse para desbandarse en choques, nunca se les puede mostrar bastante; á sus ojos, son ellos todo el hombre.

Lucca Signorelli, habiendo perdido un hijo querido, hizo desollar el cuerpo y dibuja minuciosamente todos los músculos para guardarlos mejor en la memoria.

Nanni Giono, al morir en un hospital, rehusó un crucifijo que se le ofrecía, y se hizo traer uno de Donatello, diciendo que si no «moriría desesperado», tanto le disgustaban las obras de su arte mal hechas.

La forma anatómica está de tal modo impresa en su espíritu, que el ser humano en el cual no la sienten les parece vacío y sin substancia.

Un omoplato, un músculo, basta para colmarlos de placer.

«Hay que saber—decía algún tiempo después Cellini—que las cinco falsas costillas forman al-

rededor del ombligo, cuando el torso se inclina hacia adelante ó hacia atrás, un montón de relieves y de cavidades que son una de las principales bellezas del cuerpo humano... Tú tendrás el gusto de dibujar las vértebras, porque son magníficas... Tú dibujarás también el hueso que está colocado entre las dos caderas; es muy hermoso, se llama occipión ó sacro... El punto importante en el arte del dibujo es hacer bien un hombre ó una mujer desnudos.»

Todo esto se echa de ver en sus obras. En el *San Sebastián*, de Pollaiuolo, el interés no recae en el mártir, sino en los verdugos. Para el artista, como para ellos, se trata ante todo de acribillar bien al paciente. Á este efecto, seis hombres inclinados adelante ó combados hacia atrás, todos á dos pasos del objeto para no ocultarlo, arman sus ballestas ó disparan sus flechas, la boca medio abierta por exceso de atención, la ceja fruncida para acompañar el golpe, las piernas desviadas y apuntaladas para asegurar la mano: el pintor no ha pensado más que en mostrar los cuerpos y las actitudes. Del mismo modo, su hermano Piero, en *San Geminiano*, ha puesto en una *Coronación de la Virgen* cuatro santos enflaquecidos y de color atezado, cuyo cuidado exclusivo es hacer resaltar sus venas, sus tendones y sus músculos. También Verocchio, en su *Bautismo de Cristo*, en la Academia, expone un Cristo viejo, seco, arrugado, un San Juan anguloso, un ángel triste y

taciturno, que contrasta con la gracia del hermoso adolescente medio inclinado, que su joven discípulo, Leonardo de Vinci, ha puesto en un extremo como señal y principio de la pintura perfecta.

No solamente el anatómico, el apasionado de lo real, el moldeador en yeso del cuerpo desnudo y el platero y el trabajador en bronce ó en mármol, se manifiestan en todas estas figuras. Desde que se las imagina fundidas en metal, se las encuentra bellas. Los ropajes, duramente arrugados y rotos, estarían bien en una figurita de decorado. El movimiento, que es demasiado marcado, sería conveniente en una estatua. Un pequeño *Hércules* de Pollaiolo, en los Uffizi, con los músculos tendidos é hinchados desde los pies hasta la frente para quebrantar á Anteo, á quien estrecha entre sus brazos ahogándole, sería una obra excelente si fuese de bronce. No se notarían ni en sus codos ni en sus rodillas puntiagudos la sequedad de sus contornos ni lo obscuro del colorido: no se reconocería más que la vitalidad de su osamenta plegada y la violenta energía de su esfuerzo. En este estrecho círculo, y bajo la mano de la escultura, su maestra, la pintura marcha todavía trabada ó amenazada, y una sola vez tomará su resorte.

Ocurre esto en las manos de un joven nacido con el siglo, muerto á los veintiséis años, Maraccio, quien dió este gran paso, y se va todavía hoy á la capilla Brancaccio á contemplar al inventor

aislado, cuyo ejemplo no fué seguido. No solamente murió demasiado joven, sino que fué medianamente apreciado en vida, «á tal punto—dice Vasori,—que no se le puso inscripción alguna sobre su tumba». Para ser jefe de escuela y dirigir el gusto público, es necesario ser, no solamente gran artista, sino también hábil político y hombre de mundo, y supo tan poco hacerse valer, que no tuvo ninguna protección de los Médicis.

«Vivía siempre muy concentrado—dice Vasori,—despreciando todo el resto, como hombre que, teniendo consagrada toda su alma y toda su voluntad á las cosas solas del arte, se ocupaba poco de él, y menos todavía de los demás... No queriendo pensar jamás en las cosas y cuidados del mundo, ni siquiera de su vestido... no pidiendo dinero á sus deudores sino en el momento que su necesidad era extrema.» Con tales costumbres, se llega al talento, pero no á la autoridad, y se hacen obras maestras sin conseguir elogios. Uno de los primeros había estudiado el desnudo y los escorzos, observando cuidadosamente la perspectiva, vencidas todas las dificultades, penetrando por medio del sentimiento la vida real, «comprendiendo que la pintura no es otra cosa que la reproducción á lo vivo de las cosas de la Naturaleza por medio de los colores y del dibujo, trabajando continuamente para hacer las figuras lo más vivientes posibles, á imitación de la verdad».

Además de estos dones, que le eran comunes

con sus contemporáneos, tenía otro que le era propio y le colocaba más alto. Se ve de él en los Uffizi un viejo con gorro y vestido gris, cabeza arrugada, un poco burlona; es un retrato, pero no un retrato ordinario; él copia lo real, pero lo copia *en grande*. He aquí la idea, ó más bien el bosquejo de idea, que se lleva consigo en esta capilla Brancaccio, que cubrió con sus pinturas; todas ellas no son suyas. Comenzó Manolino, y Filippino acabó; pero las porciones pintadas por Maraccio pueden ser reparadas sin trabajo, y sea que los tres artistas se relacionan por conformidades secretas, sea que el último haya seguido los patrones del segundo, la obra, en sus diferentes fechas, indica los diversos estados de un mismo espíritu.

Lo que desde luego se nota es que parten de lo real, quiero decir, del individuo viviente, tal como los ojos lo ven. El joven bautizado que Maraccio muestra desnudo, saliendo del agua y tiritando, los brazos cruzados, es un bañista contemporáneo que se ha remojado en el Arno en un día un poco fresco. Lo mismo su Adán y Eva arrojados del paraíso son florentinos que ha desnudado: el hombre con piernas delgadas y gruesas espaldas de leñador, la mujer con cuello corto y talle pesado, ambos con piernas bastante deformes, son artesanos ó burgueses que no han practicado como los griegos la vida desnuda, y en los cuales la gimnasia no ha proporcionado y reformado los cuerpos. Igualmente, el pequeño resucitado

de Lippi, arrodillado delante del apóstol, tiene la delgadez huesosa y los miembros ateridos de un niño moderno. En fin, casi todas las cabezas son de retratos; dos hombres encapuchados, á la derecha de San Pedro, son monjes que salen de sus conventos. Se saben los nombres de los personajes que han prestado su rostro; Bartolo di Angiolino Angioli, Granacci, Soderini, Pulci, Pollaiuolo, Botticelli, el mismo Lippi, de modo que esta pintura parece haber tomado todo su ser en la vida cercana, como el yeso pegado sobre una cara lleva del modelado la forma á la cual se le ha sometido.

¿De dónde proviene que estos personajes pidan una vida superior? ¿Cómo se consigue que la exacta imitación de lo real no sea la imitación servil? ¿Y cómo de personajes ordinarios, Maraccio ha sacado personajes nobles? Es que en la multitud de las cosas observables ha separado algunas más importantes. Es que ha distinguido en los elementos del cuerpo y de la cabeza *valores* diferentes, y que ha hecho desaparecer ó disminuir los menores para aumentar ó hacer resaltar los mayores. Es que teniendo delante un hombre y una mujer desnudos cuando hizo á su Eva y á su Adán, el joven bautizado y lo demás, no se sometió á las innumerables é infinitas relaciones de todo aquel color y de toda aquella forma. Es que tal vientre flácido, tal pie echado á perder por el calzado, tal minuciosa prominencia de un cartila-

go ó de un hueso no le han parecido lo esencial del hombre. Y en efecto, lo esencial está en otra parte: está en la solidez de la estructura huesosa, en el acoplamiento de los músculos y de los tendones, en el movimiento presente y posible de los miembros equilibrados, en el estremecimiento universal de la piel sobre la carne que se contrae, en el ímpetu y en la detención del animal en movimiento. El modelo desnudo ó despellejado no ha servido sino de indicación; ha conservado el detalle en la memoria, no para repetirlo como un manual, sino para comprender las dependencias y las relaciones, y para hacer sentir la acción y la vitalidad. Lo mismo puede decirse de la cara que del cuerpo. Lo que los diferencia de las cabezas contemporáneas, lo que distingue á un comerciante de otro comerciante, á un monje de otro monje, lo que hay hay de accidental en cada uno, la deformación ó el gesto especial que le imprime, es la costumbre de velar ó de comer demasiado. Lo que me importa y lo que importa, es su gran pasión dominante, es su tendencia y su carácter de espíritu principal, es sobre todo lo que hay en él de energía, de privativo, de propio á la acción ó al pensamiento, al cálculo ó á la resistencia. Son los grandes rasgos de su estructura física, como de su estructura moral, lo que yo quiero ver. Lo demás es secundario en la vida como en la pintura, y he ahí por qué esta pintura, aunque basada en lo real, tiende al ideal.

Copia individuos, pero en lo que tienen de

general: deja á las cabezas su originalidad y á los cuerpos sus imperfecciones, pero hace resaltar en las cabezas el carácter y en los cuerpos la vida. Sale del estilo meticuloso y llano para entrar en el estilo amplio y simple. Á veces arrebatado por su mismo movimiento, entra en él todo entero. Varios personajes, por su severa grandeza, por la gravedad de su rostro, por la fuerte posición de su barba, parecen antiguos cónsules. San Pedro curando enfermos con su sombra, marcha con una fuerza real, como un romano acostumbrado á guiar á los pueblos. Jesucristo pagando el tributo tiene la tranquila nobleza de una cabeza de Rafael, y nada es más hermoso que estas grandes composiciones de cuarenta personajes, todos sencillamente vestidos, serios y severos, en actitudes variadas, todos agrupados alrededor del niño desnudo y de San Pablo, que lo alza, entre dos macizos de arquitectura y un muro adornado, congregación silenciosa encuadrada entre los dos flancos por dos grupos distintos, el uno de recién llegados y el otro de hombres de rodillas, que se corresponden y agregan una simetría más rica á aquella amplia armonía.

Por desgracia, no se mantuvieron en la altura que habían alcanzado. Los artistas estaban demasiado sumidos en el nuevo descubrimiento y la minuciosa observación de lo real, para llevar sus miradas más alto. Su mano no era libre.

En todo arte, es necesario fijarse largo tiempo

sobre lo verdadero para llegar á lo bello. Los ojos fijos en el objeto empiezan por detallar las circunstancias con un exceso de precisión y de abundancia; más tarde, cuando la invención hubo terminado, el espíritu, dueño de estas riquezas, se eleva más alto que ellas para tomar ó dejar lo que le conviene. El principal maestro de esta época es Fra Filippo Lippi, exacto y curioso imitador de la vida real, impeliendo tan lejos lo acabado de sus obras que, según un contemporáneo, trabajaría durante cinco años, día y noche, sin quedar contento de su cuadro, escogiendo para sus figuras cabezas redondas y cortas, personajes un poco rechonchos, vírgenes que son buenas chicas limitadas y por ningún concepto sublimes, ángeles que se parecen á escolares ó á niños de cera bien vestidos, de buenas carnes, un poco obstinados y vulgares. Pero al mismo tiempo persigue el relieve, consolida el contorno, hace brotar los pequeños detalles de un vestido, de un muro, de una aureola, con aquel vigor y aquella precisión de dibujo que dan á la vista la sensación de la cosa corporal completa. Por lo demás, está apropiado por sus costumbres como por su talento al espíritu del tiempo, muy popular, muy admirado, fogoso y alegre viviente, predilecto de los Médicis, protegido por ellos hasta en sus desórdenes. Robó á una religiosa y saltaba por las ventanas para encontrar á sus queridas. Fué «extraordinariamente exagerado en las cosas de amor y

las siguió continuamente, sin detenerse, hasta su muerte». De él sus protectores, riendo, decían que «era necesario perdonar á los genios raros, porque son esencias celestes, y no bestias de carga».

De todos modos, aunque esta imitación, en la cual se complacen los pintores florentinos, sea demasiado literal, tiene una gracia particular. Es necesario ir á Santa María Novella para sentir el atractivo.

Ghirlandajo, maestro de Rafael, cubrió el coro con sus pinturas al fresco. Están mal iluminadas, torpemente apiladas las unas sobre las otras, pero á eso de mediodía se las puede ver. Representan la historia de San Juan Bautista y de la Virgen, y las figuras son demasiado grandes. Por educación, así como por instinto, el pintor es, como sus contemporáneos, un copista. En su tienda de joyero dibujaba los transeuntes, y se admiraba de la semejanza de sus figuras. Á su entender, «toda la pintura estaba en el dibujo». El hombre, para los artistas de esta época, no es todavía más que una forma; pero tenía un sentimiento tan justo de esta forma y de toda configuración, que, copiando en Roma los arcos de triunfo y los anfiteatros, los dibujaba á la vista tan seguramente como con un compás. Así preparado, se comprende que haya puesto retratos sorprendentes y parlantes en sus dibujos al fresco. Hay veintiuno que representan hombres, de algunos de los cuales se sabían los nombres: Christoforo, Landini, Ficin,

Politiemo, el obispo de Arezzo; otros de mujeres, como el de la bella Gineosa de Renci, todos pertenecientes á las familias que tenían el patronato de la capilla. Las figuras están un poco burguesas; muchas, secas, la nariz puntiaguda, están demasiado próximas á lo real; les falta grandeza; el pintor queda sobre la tierra, y no vuela más que con precaución á la superficie. No tiene el vuelo de Maraccio. Y por tanto, hace grupos y arquitecturas, dispone los personajes en santuarios redondeados, los adorna de un traje semiflorentino y semigriego, que mezcla ó pone enfrente, en contrastes felices, graciosas armonías, lo antiguo y lo moderno; sobre todo eso, es sincero y sencillo.

¡Momento encantador, delicada aurora que es la juventud del alma, donde el hombre por la primera vez descubre la poesía de las cosas reales! En ese momento, no traza una línea que no exprese un sentimiento personal; lo que refiere, lo ha experimentado; todavía no hay ningún tipo aceptado que encierre en una belleza convenida las nacientes aspiraciones de su corazón; además es tímido, además es verídico, y las formas un poco secas en las cuales se apoya, son las discretas confidencias de un alma nueva que no se atreve á escaparse ni retenerse. Se pasarían aquí largas horas en contemplar las figuras de mujeres; son la flor de la ciudad del siglo XV, y se ven tales como han vivido, cada una con su expresión

original y la encantadora irregularidad de la vida, todas con esas facciones florentinas tan inteligentes y tan vivas, semimodernas y semif feudales. En la *Natividad de la Virgen*, la joven con zagalejo de seda que viene á hacer visita es la señorita de buena condición, discreta y sencilla; en la *Natividad de San Juan*, hay otra joven de pie que es una duquesa de la Edad Media; cerca de ella, la criada que trae las frutas, en traje de estatua, tiene la brillantez, la alegría, la fuerza de una ninfa antigua, de suerte que las dos edades y las dos bellezas se reúnen y se juntan en la ingenuidad del mismo sentimiento verdadero. Una sonrisa juvenil mueve sus labios, y bajo la semiinmovilidad, bajo el resto de envaramiento que la pintura incompleta les deja todavía, se adivina la pasión latente de un alma intacta y de un cuerpo sano.

La curiosidad y la delicadeza de las edades ulteriores no les han modificado aún. Sus pensamientos sueñan, marchan ó miran de frente la gravedad y la honestidad virginal. La educación no logrará con sus agitadas elegancias igualar jamás el divino ceño de su seriedad.

He ahí por qué me gustan tanto las pinturas de esta edad. No hay otras en Florencia que yo haya mirado con mayor atención. Á menudo son incorrectas, siempre obscuras; les falta el movimiento y el color. Es el renacimiento en su aurora, alba grisácea, un poco fría, como se ve en la primavera cuando bajo un cielo de cristal pálido

se ve despertar el rosado naciente de las nubes, y cuando, semejante á una flecha de llama, el primer rayo de sol se desliza sobre la cresta de las montañas. Esta aurora se prolonga hasta el horizonte aun en el momento en que se levantan los grandes genios; en medio del campo alumbrado se distingue una especie de valle donde duran todavía las formas inanimadas del estilo antiguo. Roselli, Piero di Cosinno, Credi y Botticelli no quieren salir de él; guardan las líneas secas, el colorido apagado, las figuras irregulares ó desagradables, la escrupulosa imitación de lo real; es por otro lado por donde estos artistas se desarrollan. Botticelli, sobre todo, sobresale por la expresión del sentimiento profundo é íntimo, por la ternura, la humildad, el sueño enfermizo é intenso de sus vírgenes pensativas, por las frágiles y delgadas formas, por la temblante delicadeza de sus Venus desnudas, por la belleza contorneada y paciente de sus criaturas precoces y nerviosas, todo alma y todo espíritu, que prometen lo infinito, pero que no están seguras de vivir.

Hay en los maestros de ese tiempo, Mantegna, Pinturicchio, Francia, Signorelli, el Perugino, un mérito parecido; cada uno de ellos inventa por sí mismo; cada uno se hace su camino y marcha en él por su propio vuelo. Que su carrera sea limitada y á veces torcida, poco importa; todos sus pasos son suyos y su esfuerzo le viene de él, no de los demás.



Más tarde los pintores serán mejores, pero menos originales; avanzarán más de prisa, pero en tropel; irán más lejos, pero bajo la mano de los grandes maestros. Á mis ojos, el pensamiento disciplinado no vale lo que el libre; lo que apercibo á través de una obra de arte como á través de toda obra, es el estado de alma que la ha producido. Al inventar una dirección, aun sin llegar á la meta, va más alto y más virilmente que al llegar á lo inventado.

De aquí en adelante los talentos serán sofocados por los genios, y los artistas serán menos, aunque el arte sea más grande.

SAN MARCOS

13 de Abril.

¡Cómo se agitan y trabajan en este siglo XV! En medio de este obrador tumultuoso y pagano subsiste un convento tranquilo donde devota y sencillamente medita un místico de los antiguos días: Fra Angélico de Fiésole.

El convento permanece casi intacto; dos patios cuadrados descubren sus filas de columnitas sos-

teniendo sus arcos y sus techos de viejas tejas. En una sala hay una especie de memorial ó árbol genealógico que tiene los nombres de los principales monjes muertos en olor de santidad. Entre estos nombres está el de Savonarola, y se menciona que pereció por una acusación injusta. Se enseñan dos celdas que habitó. Antes de él vivió Fra Angélico en el monasterio, y pinturas de su mano decoran la sala del Capítulo, los corredores y los muros grises de las celdas.

Había permanecido extraño al mundo y continuaba, en medio de las sensualidades y de las nuevas curiosidades, la vida inocente y soñadora en Dios que los *Fioretti* describen. Vivía en la obediencia y simplicidad primitivas, y se cuenta de él «que una mañana, el papa Nicolás V quiso hacerle quebrantar el ayuno, y Fra Angélico consideró como cosa de conciencia comer carne sin el permiso de su prior, no reflexionando en la autoridad superior del Papa». Rehusaba las dignidades de su orden y solamente se ocupaba en la oración ó en la penitencia. «Cuando le pedían cualquier obra, respondía con una bondad de alma singular que fuesen á hablar al prior, y que lo haría si le daba permiso.» Jamás quiso pintar nada más que santos, y se cita «que no tomaba sus pinceles sin ponerse en oración, y no hacía un Cristo crucificado sin tener los ojos bañados en lágrimas. Tenía por costumbre no retocar ó refundir jamás ninguna de sus pinturas, sino de-

jarlas como habían salido la primera vez, creyendo que eran así por la voluntad de Dios.»

Se comprende que tal hombre no estudiase nada la anatomía ni el modelo contemporáneo. Su arte es primitivo como su vida. Ha empezado por misales y continuado en los muros; los oros, los vermellones, la viva escarlata, los verdes brillantes, las iluminaciones de la Edad Media, se ostentan en sus telas como en los viejos pergaminos. Algunas veces pone éstos hasta en los techos; la piedad infantil quiere adornar y hacer sobresalir con exceso su santo y su ídolo.

Cuando sale de las pequeñas figuras y erige en pie una gran escena de veinte personas (1), decae; sus personajes no son cuerpos. Su expresión afectuosa y recogida no basta para animarlos; quedan hieráticos y rígidos; no ha comprendido nada más que el alma de ellos. Lo que sabe pintar es lo que ha repetido en todas partes: visiones, las visiones de un alma inocente y bienaventurada.

«Dadme (2), muy dulce y tierno Jesús, que repose en Ti mucho más allá y por encima de toda criatura, de toda salud, de toda belleza y de toda gloria... más alto que todos los dones y presentes que tú puedes dar y repartir, más allá de

(1) Cristo y diez y nueve santos, en el convento de San Marcos.

(2) *Imitación*, III, 26.

todo gozo y de toda alegría que el alma puede recibir y sentir. He aquí mi Dios y todo... ¿Qué más quiero yo ó qué mayor felicidad puedo desear? Dios mío es todo. Eso basta á quien comprende, y repetirlo á menudo es dulce á quien ama... Presente Tú, todo es delicioso; ausente Tú, todo es desagradable. Tú das la tranquilidad á mi corazón; Tú haces en él una gran paz y una alegría de fiesta.»

Semejante adoración no se practica sin imágenes interiores: con los ojos cerrados se los sigue largamente y sin esfuerzo como un sueño. Como una madre que tan pronto como entra en la soledad ve flotar ante su memoria la visión de su hijo querido, como un poeta casto, quien, en el silencio de la noche, imagina y vuelve á ver los besados ojos de su amada, así el corazón involuntariamente llama y contempla la comitiva de las apariencias divinas. Nada le turba en esta contemplación pacífica. Alrededor, las acciones están reguladas y los objetos son oscuros: todos los días, las horas uniformes vuelven á ponerle delante las mismas murallas, los mismos reflejos oscuros de las ensambladuras, los mismos pliegues colgantes de los capuchones y de los vestidos, el mismo ruido de pasos que van al refectorio y á la capilla. Las delicadas sensaciones, indistintas, se despiertan vagamente en esta monotonía, y el sueño confuso, como una rosa resguardada contra las brutalidades de la vida, se abre lejos de la

gran ruta donde tropiezan los pasos humanos. Entonces se despliega ante la mirada la magnificencia del día eterno; en adelante todo el esfuerzo del pintor se emplea en expresarlo.

Escaleras de jaspe y de amatista disponen sus losas brillantes hasta el trono donde se sientan los personajes celestes. Aureolas de oro brillan en sus cabezas; sus túnicas rojas, azuladas, verdes, festoneadas de oro, círculos de oro, rayos de oro, centellean como glorias. El oro cae en forma de flecos sobre los doseles, se amontona en adornos sobre las capas, tachona las túnicas, adorna los florones de las diademas, y los topacios, los rubíes y los diamantes centellean con sus luces la orfebrería de las coronas (1). Todo es luz; es el desparramiento de la iluminación mística; por esta prodigalidad del oro y del azul, una sola tinta domina, la del sol y del cielo. No es el día ordinario, es demasiado resplandeciente; amortigua los más vivos colores, envuelve los cuerpos por todas partes, los obscurece y los reduce á no ser más que sombras.

En efecto, allí hay almas; la pesada materia ha sido transfigurada; su relieve no es sensible, su materia se ha evaporado; no queda de ella más que una forma etérea que vaga en el esplendor y en el azul.

(1) *Coronamiento de la Virgen*, Museo del Louvre; *Doce ángeles alrededor del niño Jesús*, Uffizi.

Otras veces, los bienaventurados se aproximan al paraíso (1) en medio de fértiles céspedes salpicados de flores encarnadas y blancas, bajo bellos árboles floridos; los ángeles los conducen, y fraternalmente agarradas las manos, forman un círculo, el peso de la carne ya no los oprime; la cabeza rodeada de resplandores se desliza en el aire hasta la puerta flameante, de donde brota una luz de oro, y en lo alto, Cristo, en una triple rosa de ángeles apretada como flores, les sonríe bajo su aureola. Estas son las delicias y los centelleos que ha referido Dante.

Los personajes son dignos del sitio. Aunque bella é ideal, la figura de Cristo, idéntica en los triunfos celestes, está pálida, pensativa y ligeramente ajada; es el amigo eterno, el consolador un poco triste de la *Imitación*. Poético y misericordioso Señor, de corazón dolorosamente tierno, que sueña que no es el cuerpo demasiado perfecto de los pintores del Renacimiento. Sus largos cabellos rizados, su barba rubia, rodean suavemente su rostro; á veces sonríe dulcemente, y su gravedad aparece unida con su bondad afectuosa. En el día del Juicio no maldice nada; solamente su mano se baja del lado de los condenados, y es hacia la derecha, hacia los bienaventurados, hacia los que ama, donde se vuelve su mirada. Cerca de él, de rodillas, los ojos inclinados hacia

(1) *Juicio final*, Academia de Bellas Artes de Florencia.

abajo (1), la Virgen parece una joven que viene de recibir la comunión. Á menudo, su cabeza es demasiado inteligente, como sucede á las inspiradas; sus espaldas son estrechas, sus manos demasiado pequeñas; la vida espiritual interior, bastante perfeccionada, ha reducido la otra, y el largo manto azul bordado de oro que la cubre por completo no deja imaginar la existencia de un cuerpo. No se imagina, antes de haberla visto, una modestia tan inmaculada, un candor tan virginal; después de ella, las vírgenes de Rafael no son más que bellas aldeanas, fuertes y sencillas. Los otros personajes son parecidos. Su expresión se relaciona con sus sentimientos, la inocencia del alma apacible conservada en el claustro y el arrobamiento del alma dichosa que ve á Dios. Los santos son retratos, pero perfeccionados, embellecidos; la transfiguración celeste desprende, tanto en el cuerpo como en el alma, la porción ideal, recubierta y alterada por la grosería de la vida terrestre. Ninguna arruga en los rostros más viejos; parecen reflorar bajo la influencia de la eterna juventud. Ni un rasgo de maceración en los cuerpos; han entrado en la pura felicidad. Los rasgos de los bienaventurados son tranquilos; se experimenta que permanecen inmóviles, suspendidos en el éxtasis; no se atreven á moverse, á descomponer un pliegue de su vestido, por miedo de perder

(1) *Coronamiento de la Virgen, San Marcos.*

cualquier detalle de su visión; sus pupilas se vuelven hacia las alturas, sin que sus cuerpos se alteren. Se recogen para gozar mejor su beatitud; parece que dicen como los discípulos del Evangelio. «Señor, nosotros estamos bien aquí; levátemos tres tiendas, una para Vos, otra para Moisés, otra para Elías.» Algunos discípulos parecen niños de coro, novicios del monasterio, llenos de veneración y timidez. Cuando ven al niño Jesús dejan escapar sus movimientos de alegría infantil; después, temiendo haber hecho mal, vacilan; no hay emociones violentas, todas están semiveldas, establecidas en camino por la paz ó la obediencia del claustro.

Pero las figuras más encantadoras, son las de los ángeles. Se les ve arrodillarse en filas silenciosas alrededor de los tronos, ó juntarse formando guirnaldas en el azul. Los más jóvenes son amables y cándidos niños; jamás han tenido sospecha del mal; no piensan mucho; cada cabeza, en su círculo de oro, sonríe, es dichosa; sonreirá siempre, y es esa toda su vida. Otros, con las alas flamantes como pájaros del paraíso, tocan instrumentos ó cantan, y sus rostros lanzan rayos. Uno de ellos levanta su trompeta para llevarla á sus labios y se detiene como sorprendido por una visión resplandeciente. Este, con un violín apoyado en el hombro, parece soñar al son delicioso de su propio instrumento. Otros dos, con las manos juntas, contemplan y adoran. Uno,

muy joven, con rostro de niña, se inclina como para escuchar antes de herir sus cimbales. Á la armonía de los sonidos se une la armonía de los colores. Los tonos no se degradan, no van creciendo ni se mezclan, como en las pinturas ordinarias. Cada vestido es de un solo color, uno rojo después de un azul, un verde vivo junto á un violeta pálido, un bordado de oro sobre un amaranto desvanecido como los sonidos simples y sostenidos de una melodía angelical. El pintor goza en ello; no encuentra nunca para sus santos colores bastante puros y adornos bastante preciosos. Olvida que sus figuras son imágenes, les rinde los cuidados minuciosos de un fiel y de un adorador, borda sus trajes como si fueran personas reales, hace serpentear sobre sus mantos labores tan finas como una obra de orfebrería, pinta en sus mantos cuadritos completos, fija su atención en desarrollar delicadamente sus hermosos cabellos descoloridos, en disponer sus rizos, en hacer caer regularmente los pliegues de las túnicas, en redondear con pureza sobre sus cabezas la tonsura monacal; entra en el cielo detrás de ellos para amarlos y servirlos. En efecto, es él mismo la última de las figuras místicas. Este mundo que le rodeaba, y que él no conocía, acababa de emprender vía contraria, y después de un corto acceso de entusiasmo, iba á quemar á su sucesor, un dominico como él, el último cristiano: Savonarola.

UFFIZI

14 de Abril.

¿Qué se puede decir de una galería donde hay tres mil cuadros? Por mi parte renuncio á ello; miro los catálogos, veo el gabinete de las estampas, ó mejor, vengo aquí. Las impresiones que uno saca de estos grandes almacenes son demasiado diversas y bastante numerosas para ser transmitidas por escrito. Advirtiéndolo que los Uffizi son un depósito universal, una especie de Louvre: pinturas de todos los tiempos y de todas las escuelas, bronce, estatuas, esculturas, figuras de barro antiguas y modernas, gabinetes de gemas, museo de etruscos, retratos de pintores por ellos mismos, veintiocho mil dibujos originales, cuatro mil camafeos y marfiles, ochenta mil medallas. Se está aquí como en una biblioteca; es un compendio y al mismo tiempo una especialidad de todo. Se va también al palacio Viejo, al palacio Corsini y al palacio Pitti.

Las notas se amontonan, pero yo no encuentro nada que separar de esta masa. Me parece que he completado bien, corregido, modificado

algunas ideas anteriores; pero no es cosa de escribir las correcciones y los complementos de lo que ya he visto.

Lo más sencillo es dejar el estudio y pasearse á placer. Se sube la gran escalera de mármol, se pasa ante el célebre jabalí antiguo y se entra en el largo corredor en herradura poblado de bustos y tapizado de pinturas.

Hasta las diez de la mañana, los visitantes son raros; los guardianes están silenciosos en los rincones; parece verdaderamente que uno está en su casa. Todo eso es para vos, ¡y qué limpieza tan cómoda! Los conservadores y los mayordomos están aquí como para tenerlo todo en orden, bien desempolvado y bien intacto. No hay necesidad de darles órdenes: las cosas suceden sin precipitarse, sin atropellarse y sin inquietar al espectador; es el mundo ideal tal como lo imaginamos.

El día es hermoso; las lucientes vidrieras arrojan un reflejo sobre algunas lejanas estatuas blancas, sobre un tronco rosáceo de mujer que sale viviente de las negruras de la sombra. Hasta perderse de vista, emperadores y dioses de mármol descubren sus filas hasta las ventanas, desde donde se ve el Arno remover sus pequeñas ondas, y los argentados reflejos de sus remolinos. Se entra en la serenidad y la dulzura de la vida estética; la voluntad se detiene, el tumulto interior se apacigua; parece que se convierte en monje, en monje moderno. Allí, como en otro tiempo en los claus-

tros, el ser íntimo, delicado, sofocado por las necesidades de la acción, se separa insensiblemente para entrar en comunicación con las figuras libres de las necesidades de la vida. ¡Es tan dulce no ser ya! ¡Y es un reino tan apacible este de las formas humanas retiradas del conflicto humano! El puro pensamiento que les sigue tiene conciencia de que su ilusión es pasajera; participa de su serenidad incorpórea, y el sueño, paseado por sus placeres y violencias, le trae la plenitud sin la saciedad.

Á la izquierda de los corredores se abren los gabinetes preciosos, la sala de Niobe, la de los retratos, la de los broncees modernos, cada una con su distinto grupo de tesoros. Se experimenta que uno es dueño de entrar, que los grandes hombres os esperan. Se escoge, se vuelve á ver *la tribuna*. Cinco estatuas antiguas forman círculo: un esclavo afilando su cuchillo; dos luchadores enlazados, cuyos músculos todos se extienden y se hinchan; un encantador Apolo de diez y seis años, cuyo terso cuerpo tiene toda la agilidad de la más fresca adolescencia; un admirable fauno satisfecho de su especie animal, jovial sin pensamiento interior y bailando en todo su corazón; en fin, la *Venus de Médicis*, una elegante joven, delicada cabecita, no una odiosa como su hermana de Milo, sino como una mortal perfecta, obra de algún Praxiteles enamorado de las cortesanas, sabiendo todavía estar desnuda, exenta de esos melindres un poco tontos, de esa coquetería pudibunda que

le prestan las copias, y que sus brazos restaurados, sus manos labradas por Bernin, parece imponerle. Quizás es la copia de aquella Venus de Guido, de la cual Luciano cuenta tan extraña historia, y se piensa delante de ella en los besos de los jóvenes que pegaban sus labios sobre su mármol, en los gritos de Chariclés, que al verla llamaba á Marte el más dichoso de los dioses. Alrededor de las estatuas, sobre los ocho lienzos de la sala, se escalonan las obras maestras de los primeros pintores: *La Virgen del jilguero*, de Rafael, cándida y pura como un ángel y cuya alma es un capullo no abierto todavía; su *San Juan desnudo*, hermoso cuerpo de catorce años, floreciente y sano, en el que revive el más puro paganismo; sobre todo una soberbia cabeza de mujer coronada, radiante como el pleno mediodía de un día de verano, la mirada derecha y firme, con esa fuerte encarnación meridional que no alteran las emociones; donde la sangre no viene á afluir por sacudidas, que la pasión no hace inflammar con un tono más caliente; una especie de musa romana en la cual la voluntad es todavía más grande que la inteligencia, y cuya energía vivaz transpira en el reposo como en la acción (1). En un extremo un grueso caballero de Van Dyck, todo de negro, con una holgada gorguera, muestra tan grande

(1) Se llama *La Fornarina*, pero ni es *La Fornarina*, y ni cierto que sea de Rafael.

aplomo en su vida como en sus miembros, en primer lugar por la costumbre de una amplia nutrición y después por la posesión incontestada de la autoridad y del mando. Se dan tres pasos, y se está delante de *La Virgen en Egipto*, del Correggio, encantadora figura viva y arrogante, toda penetrada de una luz interior, en la que la pureza, la delicadeza, la dulzura y la rudeza de una joven se juntan para derramar la gracia más conmovedora y producir una mirada atractiva la más picante. Al lado de ella, una *Sibila* de Guerchin, bajo su complicado peinado y en sus arreglados vestidos es la más espiritual y la más delicada de las poetisas sentimentales.

Paso por delante otros veinte cuadros; es necesario reservar la última mirada para las dos *Venus* del Ticiano. La una, enfrente de la puerta, está tendida sobre un manto de terciopelo rojo; amplio y vigoroso torso, tan ancho como el de una cantante de Rubens, pero más firme; figura enérgica y vulgar, sencilla cortesana limitada y fuerte. Está extendida sobre la espalda y acaricia un pequeño Amor desnudo como ella, con la seriedad vacía y la inmovilidad de alma de un animal en reposo que espera. La otra, que se llama *La Venus del perrillo*, es una querida de Patricio, acostada en un lecho, ataviada y dispuesta. Se descubre un palacio del tiempo, la alcoba arreglada, los colores opuestos sabia y magníficamente para el placer de la vista. En el fondo, los criados colocan los



vestidos; se apercibe por una ventana un trozo azulado de campiña; el dueño va á venir. Hoy nosotros tragamos el placer en secreto como una golosina hurtada; los de aquel tiempo lo preparaban, lo servían en platos de oro y se sentaban á la mesa. Es que el placer no era vil ó bestial. Esta mujer, con un ramillete de flores en la mano en esta gran sala de columnas, no tiene la sonrisa desabrida, el aire malicioso ó desvergonzado de una mujer deshonesta que va á hacer una mala acción. La tranquilidad de la tarde entra en el palacio por las nobles aberturas arquitectónicas. Bajo el verde obscurecido de las cortinas, sobre un lienzo blanco, el cuerpo débilmente enrojecido por el sordo movimiento de la vida, descubre la armonía de su forma ondulosa. La cabeza es pequeña, apacible; el alma no se eleva por encima de los instintos corporales; por esto puede exponerlo sin vergüenza, y de todos lados, la poesía de las artes, del lujo y de la seguridad vienen á embellecerlas y adornarlas. Es una cortesana, pero es al mismo tiempo una dama; en aquella época, la primera cualidad no era obstáculo á la otra; ambas eran un título, y probablemente, á juzgar por las maneras, el corazón y el espíritu, la dama y la cortesana se completaban.

La célebre Impelia tuvo su tumba en la iglesia de San Gregorio, en Roma, con esta inscripción: «Impelia, cortesana romana, digna de tan gran nombre, dió á los hombres el ejemplo de una

belleza completa, vivió veintiséis años y doce días y murió en 1511, el 25 de Agosto.»

Dos siglos después, el presidente de Brosses, en Venecia, habiéndose hecho indicar cierta dirección, encontró una dama de maneras tan nobles, de porte tan majestuoso, de lenguaje tan digno, que balbuceó, se excusó; se marchaba todo avergonzado de su equivocación, cuando ella sonrió y le hizo sentar.

Cuando de las salas italianas se pasa á las salas flamencas, todo cambia: son pinturas hechas para mercaderes, que están contentos con reposar en su interior, comer bien y contar sus economías; además, en los países lluviosos y llenos de lodo, la mujer y el hombre se ven obligados á vestirse, la mujer todavía más que el hombre. El espíritu se siente encortado cuando vuelve á entrar en esta pequeña vida burguesa é íntima. Es la impresión de Corina cuando, de la libre Italia, se traslada á la nebulosa y triste Escocia.

Sin embargo, hay un cuadro, un gran paisaje de Rembrant, que iguala y excede á todos los demás: un cielo negruzco que se deshace en lluvia repentina en medio de los cuervos que gritan; más abajo, una campiña infinita, desolada como un cementerio; á la derecha, un amontonamiento de rocas desiertas de un tinte tan triste y tan lúgubre, que el efecto va hasta lo sublime, lo mismo que un andante de Beethoven después de una ópera italiana.

14 de Abril.

VISITA Á LAS ANTIGÜEDADES Y Á LAS ESCULTURAS
DEL RENACIMIENTO

Se reconoce al instante la conexión de las dos edades. Ambas son igualmente paganas, es decir, ocupadas únicamente de la vida corporal y presente. No obstante, están separadas por dos diferencias notables: la antigua es más tranquila, y cuando se llega á los mejores tiempos de la escultura griega, esta tranquilidad es extraordinaria; es la de la vida animal, casi vegetativa; el hombre déjase vivir y no desea nada más allá. Aun en el primer aspecto, le encontramos el aire marchito, un poco obscuro y casi triste, por contraste con la fiebre habitual y la perfecta elaboración de las cabezas modernas.

Por otra parte, el escultor del Renacimiento imita más cuidadosamente lo real y busca más la expresión. Ved las estatuas de Verocchio, de Francavilla, de Bandinelli, de Cellini y sobre todo las de Donatello. Su *San Juan Baustista*, flácido por el ayuno, es un esqueleto. Su *David*, tan ele-

gante, tan bien puesto, tiene los codos puntiaguados y los brazos son de una delgadez extrema; el carácter personal, la emoción apasionada, la situación particular, la voluntad ó la originalidad intensa resultan en sus obras como en un retrato. Sienten la vida mejor que la armonía.

Por esta razón, á lo menos en la escultura, los únicos maestros que dan el sentimiento de lo bello perfectamente puro son los griegos. Después de ellos, no hay más que desvío; ningún otro arte ha sabido poner el alma del espectador en un equilibrio tan justo. Uno se apercibe cuando se ha divagado una hora en la amplia galeria: el espíritu se encuentra reposado de pronto; parece que haya vuelto á tomar su posición.

Se ha pasado rápidamente ante las cabezas de las emperatrices, casi todas echadas á perder por su peinado pretencioso y sobrecargado; se echa una mirada sobre los bustos de emperadores, curiosos para un historiador, y que resumen cada uno un carácter y un reinado, pero se ve obligado uno á detenerse ante las estatuas de atleta, ante el *Discóbolo*, ante la pequeña *Bacante*, sobre todo ante los dioses *Mercurio*, *Venus* y los dos *Apolos*. Los músculos son borrosos, el torso se prolonga sin cavidad ni prominencias en los brazos y en las piernas; nada de esfuerzo: ¡qué singular palabra en nuestro mundo, donde no se ve nada más que esfuerzos!

Es que, después de los griegos, el hombre, al

desarrollarse, se ha encorvado; está oprimido por el predominio de la vida cerebral. Hoy quiere demasiado, mira demasiado alto, tiene demasiado que hacer. Entonces, cuando un adolescente se había ejercitado en la gimnasia, cuando había aprendido algunos himnos y sabía leer á Homero, cuando había escuchado á los oradores en la agora y á los filósofos bajo un pórtico, su educación estaba hecha; el hombre estaba perfectamente enseñado y entraba completo en la vida.

Un joven inglés rico, de buena familia, de sangre tranquila, que ha remado mucho, boxeado y corrido á caballo, que tiene las ideas rectas y sanas, que vive voluntariamente en el campo, es en nuestros días la imitación menos perfecta del joven ateniense; tiene algunas veces el mismo semblante terso y la misma mirada tranquila. Pero no permanece en este estado mucho tiempo. Está obligado á engullir demasiados conocimientos, y conocimientos bastante positivos: idioma, geografía, economía política, versos griegos en Eton, matemáticas en Cambridge, cifras y documentos en los periódicos, y además la Biblia y la moral. Es que nuestra civilización nos abrumba; el hombre flaquea bajo el peso de su obra, incesantemente acrecentada; la carga de sus invenciones y de sus ideas, que llevaba fácilmente en la primera hora, no es ya proporcionada á sus fuerzas. Se ve obligado á acantonarse en una pequeña provincia y á hacerse especialista.

Un desarrollo excluye á los otros; es necesario que, sea obrero ó estadista, político ó literato, industrial ó padre de familia, se encierre en un solo papel y se aparte de lo demás; sería insuficiente si no estuviera mutilado. Por esto ha perdido su tranquilidad, y el arte se ve privado de armonía. Además, el escultor no habla ya á una ciudad religiosa, sino á un montón de curiosos aislados; cesa por su parte de ser ciudadano y eclesiástico; ya no es más que hombre y artista. Insiste en el detalle anatómico que admirará á los inteligentes, y en la expresión saliente que comprenderán los ignorantes. Es una especie de joyero superior que quiere conquistar y conservar la atención. Hace una sencilla obra de arte y no una obra de arte nacional. El espectador le paga en alabanzas, y él paga al espectador en placer.

Comparad el *Mercurio* de Juan Boulogne y el joven atleta griego que está junto á él. El primero, estirado sobre la punta del pie, es un *tour de force* que hará honor al artista, y un espectáculo atrayente que ocupará las miradas de los visitantes. Al contrario, el pequeño ateniense, que no dice nada, que no hace nada, que no se contenta con vivir, es una efigie de la ciudad, un monumento de sus victorias olímpicas, un ejemplo para los adolescentes de sus gimnasios; sirve á la educación, como una estatua de Dios á la religión. Ni el dios ni el atleta tienen necesidad de ser interesantes; les basta ser perfectos y tranquilos. No

son una provisión de lujo, sino un instrumento de la vida pública; son una conmemoración, no un mueble. Se les respeta, no se hace de ellos un objeto de distracción ó una materia de crítica. Del mismo modo el *David*, en mármol, de Donatello, tan soberbiamente plantado, vestido de una manera tan original, de una seriedad tan altanera, no es un héroe ó un santo de la leyenda, es un puro objeto de la imaginación; el artista hace de pagano ó de cristiano, según se le manda, y todo su cuidado está en agradar á las gentes de gusto.

Considerad, en el mismo Miguel Ángel, su *Adonis muerto*, con la cabeza inclinada en su brazo replegado; *Baco*, que levanta su copa y abre la boca á medias como para brindar, dos admirables cuerpos tan naturales y casi antiguos. En él, sin embargo, como en los contemporáneos, el movimiento y el interés predomina; no se contenta ya, como ellos, con representar la vida, reposada en sí misma. Por esta gran transformación de la vida humana, desarticulada y dividida en sus diversos órganos, el modelo ideal, los sentimientos del público y el espíritu del artista han cambiado enteramente, y en adelante, lo que el arte nuevo figura es la persona individual, la particularidad evidente, la pasión abandonada, las variedades del movimiento, en lugar del tipo abstracto, de la forma general, de la armonía y del reposo.

Con esta idea, salgo de los Uffizi para ver las otras estatuas.

Se entra en el palacio Viejo. El patio está sostenido por columnas todas cubiertas de esculturas y figuritas; es la brillante y rica invención del Renacimiento. En medio se eleva una fuente de una elegancia perfecta (esta palabra está siempre en los labios cuando se visita á Florencia), y derecha en la cumbre, Verocchio ha puesto una estatua viviente y encantadora, un niño de bronce. Se sube á la sala del Gran Consejo, pintada por Vasori de grandes frescos insípidos, y se ve á nuestro alrededor una hilera de estatuas de mármol: *Eva y Adán*, de Bandinelli, ambos delgados y muy reales; *La Virtud triunfando del Vicio*, por Juan de Boloña, gran masa sensual, imperiosa, toda desnuda, con una pierna singularmente torcida; un joven victorioso, en pie sobre un prisionero, por Miguel Ángel, cuerpo alargado, cabeza muy pequeña, dos facciones que copiará su escuela literalmente y concluirá por exagerar. Siempre aparece el mismo carácter, la belleza colocada en la imitación exacta ó en la alteración expresiva; pero hay aquí un terreno nuevo sobre el cual se puede fundar un mundo.

Es necesario ir para comprenderlo á la iglesia de San Lorenzo, toda llena de las obras de Donatello, de Verocchio, de Miguel Ángel. La iglesia es de Brunelleschi y la capilla de Miguel Ángel; la una es una especie de templo de techo plano sostenido por columnas corintias; la otra un cuadrilátero coronado de una cúpula. La primera

demasiado clásica, la segunda demasiado fría; se duda antes de escribir estas dos palabras, mas es necesario decirlo todo, aun en presencia de tan grandes hombres. Pero en los dos altares de Donatello, los bajorrelieves de bronce que recubren el mármol, tantas figuritas naturales, sobre todo el friso de pequeños ángeles desnudos que juegan y corren sobre la repisa y el hermoso balcón de debajo del órgano, tan delicadamente trabajado que parece de marfil, con sus nichos, sus conchas, sus columnitas, sus animales, sus follajes, ¡qué derroche de gusto y de gracia! ¡y qué ornamentadores y qué escultores los del Renacimiento!

Por allí se entra en la capilla de los Médicis, y se admiran las figuras que Miguel Ángel puso en sus tumbas. No hay nada igual en la estatuaria moderna, y las más notables figuras antiguas no son superiores; son otras, es todo lo que se puede decir. Fidias hizo dioses felices, Miguel Ángel héroes sufridos; pero los héroes sufridos valen tanto como los dioses felices; es la misma magnanimidad, expuesta aquí á las miserias del mundo; el mar es tan grande en la tempestad como en la calma.

Todo el mundo ha visto el dibujo ó el yeso de estas estatuas, pero, á menos de haber venido aquí, nadie ha visto su alma. Es necesario haber sentido, casi por el contacto, la masa colosal y sobrehumana de estos grandes cuerpos alargados, cuyos músculos todos hablan; la desnudez deses-

perada de estas vírgenes, de quienes no se ve más que la fiereza; el dolor y la raza, sin que el espíritu pueda dejar aproximarse á él otros sentimientos que el temor y la compasión. Son de distinta sangre que la nuestra; una Diana cautiva en poder de los bárbaros de la Taurine, tendría este talle y este rostro.

Una de ellas, medio acostada, se despierta y parece sacudir un mal sueño. Tiene la cabeza baja, las cejas fruncidas, los ojos hundidos, las mejillas enflaquecidas. ¡Cuántas miserias han sido necesarias para que un cuerpo semejante haya sentido los golpes de la vida! Su indestructible belleza no ha sido vencida, y por tanto el sufrimiento interior empieza allí á estampar su mordedura. La soberbia savia animal, la vivaz energía de los miembros y del tronco están enteros, pero el alma falta, desfallece; se levanta penosamente, sobre un brazo, y vuelve á ver con pena la luz. ¡Qué triste es volver á abrir los ojos y sentir que todavía se va á llevar la carga de un día humano! Al lado de ella un hombre sentado se vuelve á medias con un aire sombrío, como un vencido irritado y que espera. ¡Cuál será el esfuerzo y el chirrido de dientes cuando esta masa de músculos que surcan el tronco se hinche y se extiende para estrechar á un enemigo!

Sobre otra tumba, un cautivo sin acabar, la cabeza apenas desbastada en su bloque de piedra, los brazos rígidos, el cuerpo torcido, levanta la



espalda con un gesto formidable. Yo veo allí todas las figuras de Dante: Ugolin royendo el cráneo de su enemigo, los condenados que salen á medias de sus sepulturas de llamas, pero éstos no son los malditos, son grandes almas heridas que justamente se indignan contra la esclavitud.

Una mujer grande duerme tendida; junto á ella, un buho está posado sobre su pie. Es el sueño del abatimiento, el letargo melancólico de la criatura rendida que está agobiada y permanece inerte. Se la llama *La Noche*, y Miguel Ángel escribió sobre el pedestal: «Dormir es dulce para mí, y más todavía en tanto que dure la miseria y la vergüenza. No ver, no sentir, he ahí mi alegría. No me despierto, hablo en voz baja.» No había necesidad de esta inscripción para hacer comprender el sentimiento que había guiado su mano; sus estatuas solas hablan bastante alto.

Acababa de ser vencida Florencia: en vano la había fortificado y defendido; después de un asedio de un año, el papa Clemente la había tomado. El último gobierno libre era destruído. Los mercenarios iban por las casas matando á los mejores ciudadanos. Cuatrocientos sesenta emigrados estaban condenados á muerte por contumaces, ó dejaban en toda Italia la proclama que ponía sus cabezas á precio.

Se había registrado el alojamiento de Miguel Ángel para cogerlo y llevarlo; sin un amigo que lo había ocultado, hubiera perecido. Había pasado

largos días encerrado en este asilo, sintiendo la muerte que quitaba las vidas más nobles y que giraba alrededor de la suya. Si el Papa después lo había perdonado, era por interés de familia y por que acabase la capilla de los Médicis. Se encerró allí y trabajó con furia; trató de olvidar, en la contención del espíritu y las fatigas de las manos, la ruina de la libertad vencida, la agonía de la patria atropellada, la derrota de la justicia aplastada, el tumulto de sus resentimientos comprimidos, de su desesperación impotente, de sus humillaciones devoradas y de su alma irritada contra la opresión y la esclavitud; y todo esto lo ha expresado aquí en sus héroes y en sus vírgenes. Más alto que ellas, el silencioso Lorenzo, bajo su casco de guerrero trágico y mudo, con la mano puesta sobre sus labios, va á levantarse. Un rey tiene esta actitud cuando, colocado en medio de su ejército, ordena alguna gran justicia, una destrucción de ciudad. Federico Barbarroja debía ser así cuando hizo pasar el arado sobre Milán.

Cerca de la puerta, una admirable Virgen sin acabar, tiene su Hijo sobre el muslo y su largo cuerpo vestido es de una nobleza asombrosa; está inclinada, y su costado forma una curvatura extraña que siguen los pliegues del vestido; el rostro expresa una bondad triste. Como sus hermanas, acostadas, ella es de una raza más sufrida y más elevada que la raza humana; son todos seres desproporcionados á las cosas, tempestuosos y

heridos por el curso de su vida, y que, de tarde en tarde, encuentran un sueño sublime ó sosegado.

Entre su tranquila *Pietá*, de San Pedro, en Roma, y esta Virgen tan grandiosa, de un alma tan melancólica y tan fina, ¡qué distancia! Añadid á esto el *Moisés* y las bóvedas de la Sixtina: ¡cómo se ha engrandecido y sufrido el hombre! ¡Cómo ha formado y abstraído su concepción original de la vida!

He ahí el arte moderno, completamente personal y manifestando un individuo, que es el artista, por oposición al arte antiguo, completamente impersonal, y manifestando una cosa general, que es la ciudad. La misma diferencia se muestra entre Homero y Dante, entre Sófocles y Shakespeare. Cada vez más, el arte se convertirá en una confidencia, la de un alma individual, que se expresa y se vuelve visible enteramente al conjunto dispersado, indefinido de las otras almas. Así hizo Beethoven, el más moderno y el más grande de los músicos modernos.

La consecuencia es que, para un artista, la primera condición es la de ser una persona; si no nada tiene que decir. Un italiano me decía en Siena:

—En otros tiempos pintaban con las pasiones que tenían, hoy pintan con las pasiones que creen tener; por esta razón, después de haber hecho hombres, hacen espectros de hombres.

PALACIO PITTI

15 de Abril.

Yo dudo que haya un palacio más monumental en Europa. Ninguno he visto que deje una impresión tan grandiosa, siendo como es tan sencillo.

Está sobre una eminencia, lo que permite ver toda su mole, y se perfila en el aire azul por tres pisos distintos, que van superponiéndose, como tres bloques regulares colocados el uno sobre el otro, los más estrechos sobre los más anchos. Á los dos lados, avanzan dos terrazas añadiendo sus masas al cuerpo principal. Pero lo que verdaderamente es único y lleva al extremo la grandiosa severidad del edificio, es la enormidad de materiales de que está construído. No son piedras, sino rocas y casi laderas de montañas. Algunos bloques, sobre todo el sostén de las terrazas, son largos como cinco hombres. Apenas desbastados, rugosos, negruzcos, conservan su barbarie original. Tal sería un monte arrancado de su base, despedazado en hiladas y apilado en un nuevo emplazamiento por manos ciclópeas.

Ningún adorno en la fachada; sólo una larga balaustrada, cortada á pico, se destaca artísticamente del inmóvil azul de la atmósfera. Colosales arcadas redondas sostienen las ventanas, y cada una de sus vértebras sobresale con sus irregularidades primitivas como el esqueleto de un viejo gigante.

En el interior, un patio cuadrado, parecido al del palacio Farnesio, está limitado por cuatro macizos de arquitectura tan austeros y tan grandes como los del exterior. Del mismo modo falta allí el ornamento, y falta de un modo razonado. Por toda decoración, se ve un revestimiento de columnas dóricas, sobre ellas columnas jónicas, y sobre éstas columnas corintias. Pero estas pilas de bloques redondos, amontonados los unos sobre los otros ó alternados de bloques cuadrados, igualan, por la fuerza de sus masas y la aspereza de sus ángulos, la rudeza y la energía del resto. Sólo la piedra reina aquí; la vista no busca nada más allá de la variedad de sus relieves y lo acabado de su asiento; parece que subsiste por ella misma y se basta á ella misma, que el arte y la voluntad del hombre no han intervenido y que la fantasía no ha tenido tampoco nada que ver aquí.

En el piso bajo, los pilares dóricos rechonchos, resistentes, sostienen arcadas que forman paseos, y cada curva, con sus bordes enlazados, parece el engranaje de un espinazo antediluviano. Un tinte obscuro, parecido al de los picos agrietados por

los siglos, ensombrece desde los pies á la cumbre la monstruosa estructura y reviste hasta el tosco enlosado del patio encerrado en este amontonamiento de piedras.

Un comerciante florentino edificó este palacio en el siglo XV, y se arruinó. Brunelleschi hizo el plano, y, una suerte feliz, sus sucesores, que han acabado el edificio, en nada han suavizado su carácter. Si alguna cosa puede dar una idea de la grandeza, de la severidad, de la audacia de espíritu legado por la Edad Media á los ciudadanos libres del Renacimiento, es el aspecto de semejante morada, construída por un particular, y el contraste de la magnificencia interior con la sencillez del exterior.

Los Médicis, llegados á ser príncipes absolutos, compraron el palacio en el siglo XVI y lo decoraron de una manera regia. Quinientos cuadros lo llenan, todos escogidos entre los mejores, y muchos entre las obras maestras. De ningún modo forman un museo dispuesto por escuelas ó por siglos, como en nuestras grandes colecciones modernas, para servir al estudio ó á la historia, facilitar documentos de una democracia que reconocía la ciencia como su guía y la instrucción como su sostén. Adornan los salones de un palacio real donde el príncipe recibe á sus cortesanos y ostenta su lujo en las fiestas. La edad de los inventores ha sido reemplazada por la edad de los inteligentes, y el fausto de los vestidos dorados,

la seriedad de la etiqueta española, la galantería del nuevo chicheo, la diplomacia de las conversaciones oficiales, la licencia y el refinamiento de las costumbres monárquicas, van extendiéndose ante los formados nobles y las vivientes carnes de la pintura, ante los arabescos de oro de las paredes, ante los suntuosos adornos de los muebles preciosos mediante los cuales el príncipe figura y ostenta su rango.

Pedro de Cortona, Fedi, Marini, los últimos pintores de la decadencia cubren los cielos rasos de alegorías en honor de la familia reinante. Aquí Minerva sube á Cosme I á Venus y le conduce á Hércules, modelo de las grandes empresas y de las proezas heroicas; en efecto, él condenó á muerte ó desterró á los más grandes ciudadanos de Florencia, y decía de una ciudad indócil:

—Prefiero despoblarla antes que perderla.

En otro lugar la Gloria y la Virtud le conducen hacia Apolo, protector de las letras y de las artes. En efecto, premió á los autores de sonetos y amuebló hermosas viviendas. Á mayor distancia, Júpiter y todo el Olimpo se ponen en movimiento para recibirle. En efecto, él envenenó á su hija, hizo matar al amante, y asesinó á su hijo, que había matado á su hermano. La segunda hija fué dada de puñaladas por su marido; la madre murió. Á la generación siguiente, estas operaciones vuelven á empezar; se asesina y se envenena hereditariamente en esta familia.

¡Pero las mesas de malaquita y de piedra dura son tan bellas! ¡Las habitaciones de marfil, los muebles de mosaico, las copas con asas de dragones están tan bien escogidas! ¿Qué corte gusta mejor de las obras de arte y comprende mejor las fiestas? ¿Qué cosa más brillante y más ingeniosa que las representaciones mitológicas con las cuales se celebró el matrimonio de Francisco de Médicis con la famosa Blanca Capello, de Cosme de Médicis con María Magdalena de Austria? (1) ¿Qué asilo mejor para los académicos que perfeccionan la lengua y redactan dedicatorias, para los poetas que redondean cumplidos y aguzan los *concetti*?

La cortesania obsequiosa florece allí con énfasis, el puritanismo literario con sus escrupulosidades, el diletantismo desdeñoso con sus sutilezas, la sensualidad gustosa con su indiferencia, y el «muy ilustre, muy cumplido, muy perfecto» gentilhomme, considerado como el cicerone de Europa, explica con una sonrisa complaciente á los *bárbaros* venidos del Norte (2) *la virtud* de sus pintores y *la bravura* de sus escultores.

Hay allí demasiado, te diré aquí como en los Uffizi; ven á verlo. Cinco ó seis cuadros de Rafael se destacan: uno de ellos es aquella célebre *Madona* que el gran duque llevaba con él en sus

(1) *Nupcias de Florencia* (con estampas).

(2) *Viaje de Milton á Italia*.

viajes: está de pie, con una túnica roja cubierta por un largo velo verdoso, y la sencillez de los colores se une á la sencillez de la actitud. Un velito blanco diáfano avanza por encima de los finos cabellos rubios hasta el borde de su frente. Tiene los ojos bajos y la tez es de una blancura extremada; un colorido ligero, como el de la rosa de los zarzales, se ha posado en sus mejillas; su boca, muy pequeña y cerrada, tiene la serenidad y el candor de una virgen alemana; Rafael pertenece todavía á la escuela de Perugino.

Otra pintura, *La Madona en la silla*, forma contraste con la anterior. Es una bella sultana, circasiana ó griega; en su cabeza tiene una especie de turbante, y telas orientales, listadas de vivos colores, bordadas de franjas de oro, caen á su alrededor. Se inclina sobre su Niño con un hermoso gesto de animal salvaje, y sus ojos claros, sin pensamiento, miran libremente hacia adelante. Rafael se ha hecho pagano; no piensa más que en la belleza de la vida corporal y en el embellecimiento de la forma humana.

Lo mismo se nota en su *Visión de Ezequiel*, cuadro de un pie de alto, pero del carácter más grande. El Jehovah que aparece en un torbellino es un Júpiter con el pecho desnudo, los brazos bien musculosos, con actitud real, y los ángeles á su rededor tienen cuerpecitos tan bien formados como gruesos. Nada subsiste aquí del furor y del delirio de los violentos israelitas; los ángeles están

risueños, el grupo es armonioso, el color sano y bello; la aparición, que en el profeta le hacía castañetear los dientes y estremecer la carne, no hace en el pintor más que elevar ó fortificar el alma.

Lo que por todas partes se encuentra en él, es la perfección en las proporciones. Todos sus personajes, cristianos ó paganos, están en equilibrio y en paz con ellos mismos y con el mundo. Parece que viven en el azul, como el artista vivió en el mundo, admirado desde el principio, amado de todos, exento de contrariedades, apasionado sin locura, trabajando sin agitación, y en esta serenidad continua, ocupado en encontrar un brazo redondeado y una pierna plegada para sostener un niño, una oreja pequeña y un trenzado de cabellos para una mujer; buscando, perfeccionando, descubriendo y sonriendo como un hombre que escucha una música interior. Á causa de eso, no interpreta más que débilmente las almas que carecen de tranquilidad.

He ahí por qué los pintores diestros ó apasionados, aquellos que manejan su arte con algún gran modo razonado, conforme á un instinto especial y dominador, me gustan más. Á este título, los retratos me impresionan ya más que todo, porque ellos hacen salir la particularidad de la persona individual. Uno de ellos, atribuído á Leonardo de Vinci, se llama *La religiosa*. Tiene puesto un velo blanco parecido á una toca; el pe-

cho, desnudo hasta la mitad del seno, se hincha con una frescura soberbia por encima de un vestido de terciopelo negro. El rostro está sin color, salvo los potentes y extraños labios rojos, y toda la fisonomía reposa con una expresión inquietante. No es esa una criatura abstracta salida del cerebro de un pintor; es una verdadera mujer que ha vivido, una hermana de la *Momia*, tan complicada, tan llena de contrastes interiores, tan indescifrable como la otra. ¿Es una monja, una princesa ó una cortesana? Puede ser las tres cosas á la vez, como aquella Virginia de Leyva cuya historia se acaba de desenterrar. Con la palidez mate del claustro, tiene la espléndida desnudez del mundo, y el encarnado de los labios sobre la inmóvil figura blanca parece una flor de púrpura nacida en un sepulcro. Hay un alma, un alma desconocida y peligrosa, que duerme ó vela bajo este pecho de mármol.

En este dominio, los más grandes maestros son los venecianos, Ticiano en primera fila. Los retratos de Rafael (aquí hay cinco de ellos) no me dicen tanto: da simple y sobriamente lo esencial del tipo, pero no, como el otro, la profunda expresión moral, la fisonomía movable, la originalidad personal absolutamente suficiente, todo el interior del hombre. Se cuentan aquí ocho ó diez retratos de Ticiano: Andrés Vesale el anatómico, el Aretino, Luis Cornaro, el cardenal Hipólito de Médicis en traje de magnate húngaro, todos vivos, con mi

rada extraña, inquietante, turbada, aunque inmóvil.

Felipe II de España, de pie, en traje ostentoso, gregüescos abullonados, medias subidas hasta la mitad del muslo, pálido, de sangre fría, de mandíbula saliente, parece abortado, desproporcionado, desfigurado por el nacimiento y por la etiqueta.

Pero sobre todo descuella un patricio de Venecia, del cual no se sabe el nombre, una de las más grandes obras maestras que yo conozco. Es un hombre de treinta y cinco años, vestido todo de negro, descolorido, la mirada fija. El rostro un poco adelgazado; los ojos son de un azul pálido y un delgado bigote se junta á la escasa barba. Es de gran raza y de alto rango, pero tiene menos jugo de vida que un maniquí; las delaciones, las ansiedad, el sentimiento del peligro lo han demacrado y minado por un trabajo incesante y sordo. Cabeza enérgica, fatigada y cuidadosa, que conoce las resoluciones súbitas en las negras tempestades de la vida, luce en su cerco de tonos sombríos, como una lámpara que vacila en un aire rarificado.

Á veces la verdad es tan viva, que el retrato, sin que el pintor piense en ello, llega á lo más alto de lo cómico. Tal es el que el Veronés ha hecho de su mujer. Tiene cuarenta y ocho años, la apariencia de una viuda rica de la corte, doble barba y un peinado de perro de aguas; con su

vestido de terciopelo negro, que se descota en cuadro en una orla de blondas, hace ostentación pomposa de su persona, amplia, bien conservada, muy presumida, majestuosa y de buen humor, y cuyas carnes coloradas, el perfecto contento, el redondeamiento universal, recuerdan vagamente las hermosas pavas dispuestas para el asado.

No se puede negar á los venecianos el azul perfecto de sus paisajes, la desnudez luminosa en una sombra cálida, las redondeces de las espaldas envueltas en un aire palpable, la pulpa temblante de las carnes semejantes á las flores de invernadero, los pliegues crujientes de las telas brillantes, las arrogantes presencias de los ancianos envueltos en sus trajes de pieles, la voluptuosa elegancia de los rostros de mujeres, la fuerza de mirada, de estructura y de apretamiento con la cual los cuerpos torcidos ó erguidos ostentan la opulencia de su savia y la vitalidad de su sangre.

Un Giorgione presenta una ninfa perseguida por un sátiro; ¿con qué palabras puede uno expresar el placer de la vista y la potencia del tono? Todo está sumergido en la sombra, menos la ardiente figura inmóvil. La bella espalda y el seno resplandecen como una visión; es necesario ver la carne viviente, elevándose de la negrura profunda, y el esplendor intenso de los tonos purpurinos que van alegrando ó avivándose desde la negrura de la noche hasta la llama del pleno día. Enfrente,

una *Cleopatra* de Guido, gris de perla sobre fondo de pizarra clara, no es más que una insulsa fantasma, la sombra de una señorita sentimental.

Tan viviente como la ninfa de Giorgione es una mujer que llaman la querida del Ticiano, en traje azul bordado de oro, con cuchilladas de terciopelo violáceo. Sus trenzas, de un rubio claro, brillan en medio de cabellos juguetones y rizados; sus manos adorables, de una finura y un color de carne exquisito, están en reposo porque su *toilette* está hecha; su cabecita de joven, alegre y contenta con sus adornos, se anima imperceptiblemente con una semisonrisa de malicia. Recuerda á la *Venus del pequeño perro*; si es la misma, engalanada aquí, desnuda allá abajo, se concibe el pintor, el patricio, el escritor que todo entero se sepultaba en una felicidad semejante; corazón y sentidos, todo estaba cogido en una mujer así; según las actitudes y el tocado, había cincuenta mujeres. En efecto, no se le pedía nada del alma; solamente se le pedía alegría, belleza y ostentación.

Ved en las cartas del Aretino su vida y las otras interioridades de Venecia.

Pongo aquí punto final; me he dejado llevar por mi gusto; hubiese debido no hablar más que de los pintores de Florencia. De ellos hay dos, Andrés del Sarto y Fra Bartolomé, á los que nosotros casi no conocemos, y que han alcanzado el espíritu de su arte por la elevación de sus tipos, por la belleza de sus colocaciones, por la senci-

llez de sus procedimientos, por la armonía de sus trajes, por la tranquilidad de sus expresiones. Quizá es en estos genios medianos y completos donde podría hallarse la más justa y la más pura idea del arte y del gusto de Florencia.

Hay diez y seis grandes cuadros de Andrés del Sarto en el palacio Pitti, otros en el palacio Corsini y en los Uffizi, y frescos todavía más bellos en el pórtico de los Servitas. Hay cinco grandes cuadros de Fra Bartolomé en el palacio Pitti, sobre todo un *San Marcos* colosal, menos arrogante y menos arrebatado, pero tan grave y tan grande como los *Profetas* de Miguel Ángel; otros en los Uffizi; en fin, un admirable *San Vicente* en la Academia. Este monje es el más religioso de los pintores que han sido enteramente dueños de la forma; ninguno ha realizado tan bien la mezcla de la fuerza cristiana y de la belleza pagana; este mismo hombre diseñaba sus madonas desnudas antes de pintarlas, á fin de poner un cuerpo verdadero y perfecto debajo de los pendientes ropajes (1), y se había hecho dominico, después de la muerte de Savonarola, á fin de obtener la salvación, extraño conjunto de acciones que parecen contradecirse y que indican un único momento en la historia, en donde el nuevo paganismo y el antiguo cristianismo se vuelven á encontrar sin combatirse y uniéndose sin destruirse y permiten

(1) Dibujos originales en los Uffizi.

al arte adorar la belleza sensible y engrandecer la vida corporal, pero á condición de que no ame más que la nobleza y no represente más que la gravedad.

Con su colorido moderado, atenuado y siempre sobrio, con su gusto dominan por el puro dibujo; con la precisión, el equilibrio y la exquisita finura de sus facultades y de sus instintos, los florentinos se han mostrado más aptos que los otros para llenar esta tarea. El arte italiano encontró su centro en Florencia, como antiguamente el arte griego en Atenas. Como en otro tiempo en Grecia, las otras ciudades eran insuficientes ó excéntricas, Como antiguamente en Grecia, los otros desarrollos han sido locales ó temporales, y como antiguamente en Atenas, Florencia las ha guiado ó reunido alrededor de ella. Como antiguamente Atenas, Florencia ha conservado su primacía hasta en la decadencia, con Bronzino, Piritorno, los Allori, Cigoli, Dolci, Pedro de Cortona, por su idioma y sus academias, por Galileo y Filicaja, por sus sabios y sus poetas; después, en fin, por la tolerancia de sus maestros y la vivacidad de su despertar, ha permanecido en Italia la capital del espíritu.



LA PINTURA VENECIANA

LA PINTURA VENECIANA

30 de Abril

Me es más difícil hablarte de los pintores venecianos que de los otros. Ante sus cuadros no se tiene el deseo de analizar y de raciocinar: si se hace, es por fuerza. Los ojos gozan, como los venecianos del siglo XVI, porque Venecia no era ninguna ciudad literaria ó crítica como Florencia; la pintura no era en ella nada más que el complemento de la voluptuosidad exaltada, la decoración de una sala de banquete ó de una alcoba arquitectónica. Es necesario para explicárselo retrotraerse, cerrar los ojos, esperar que las sensaciones estén debilitadas; entonces el espíritu hace su oficio. Ve aquí tres ó cuatro ideas preparatorias: sobre este asunto, se adivina, se bosqueja, no se escribe.

No solamente Venecia es una ciudad distinta, diferente de todas las otras de Italia, libre desde el origen y durante mil trescientos años, sino que

también es un país distinto, diferente de todos los otros de Italia, con un sol, un cielo, un clima, una atmósfera propios. Comparada con Florencia, que es el otro centro, es un mundo acuático al lado de un mundo terrestre. El campo de la visión no es allí el mismo para el hombre. En lugar de contornos limpios, de tonos moderados, de planos inmóviles, lo que la vista encuentra incesantemente es una superficie movediza y brillante, un reflejo de luz variada y continua, una mezcla deliciosa de coloridos inciertos é incorpóreos que se continúan sin límite fijo en sus visiones; es además una gasa de vapor suave que la incesante evaporización levanta del agua para envolver las formas, azular las lontananzas y extender en el cielo las grandes nubes; es también el contraste que opone por todas partes el color intenso, diáfano y abrigantado del agua al color empañado y pedregoso de los edificios que baña.

En un país seco, lo que debe impresionar á la vista es la *línea*; en un país húmedo, es la *tacha*. Lo he visto bien en Flandes y en Holanda: la vista no fija su atención en las delicadezas del contorno, que mezcla á medias el aire húmedo interpuesto; queda contenida en las armonías del colorido, que vivifica la frescura universal y que modifica las variables espesuras del vapor ambiente. Del mismo modo ocurre en Venecia, salvo las diferencias que separan esta agua azul y estas arenas purpurinas de los descoloridos lodos y del

carbonoso cielo de Amsterdam y de Amberes: la visualidad, como en Amberes y Amsterdam, se ha vuelto colorista. La prueba de eso está en la primera arquitectura de los venecianos, en esas mezcolanzas de pórfido, de serpentina y de mármoles preciosos que incrustan sus palacios, en esta púrpura sombra estrellada de oro que llenó á San Marcos, en su gusto original y perseverante para los tintes brillantes y los luminosos adornos del mosaico, en la vivacidad y esplendor de su más antigua pintura nacional.

Los Vivarini, Carpacio, Crivelli y después Juan Bellin, presagian ya las esplendideces de los maestros. Estos casi siempre han empleado el aceite, encontrando la pintura al fresco demasiado descolorida, y Vasari, un verdadero florentino, reprocha á Ticiano por pintar «al instante según la Naturaleza; de no hacer dibujo, de creer que el verdadero y mejor medio de alcanzar el verdadero dibujo, es pintar sobre la marcha con sus mismos colores, sin haber ante todo estudiando los contornos con un lápiz sobre el papel».

Una razón segunda, y más fuerte, es que, además, la influencia del clima cambia también el temperamento y los instintos. Los fisiólogos no han hecho nada más que tratar someramente esta verdad, pero es visible para quien viaja (1). El

(1) Se han hecho algunas experiencias sobre el efecto del régimen carnívoro. Los obreros franceses, que hacían dos ve-

cuerpo viviente es un gas espesado, organizado, sumergido en la atmósfera, en vía de disminución y de reparación constante, de suerte que el hombre es una porción de su medio incesantemente renovado. Según que la máquina total absorba y desempeñe más ó menos pronto ó trabajosamente, su tensión y su acción son diferentes; las operaciones cerebrales, como las otras, dependen, pues, de la rapidez y de la desenvoltura de las costumbres; como las otras, son una ola. Por ejemplo, un hombre del Norte absorbe y evapora dos ó tres veces más que un hombre del Mediodía, y, por el contrario, su sensibilidad, quiero decir, la prontitud y la vehemencia de sus emociones, es dos ó tres veces menos grande. Comparad un campesino ó un caballo de la Frisa holandesa con un campesino ó un caballo del Berry francés, un italiano de la Lombardía con un italiano de las Calabrias, un ruso con un árabe (1).

Nosotros no sabemos todavía las reglas exactas que ligan al aire más ó menos frío y húmedo la alimentación, la respiración, la fuerza muscular, la capacidad de emoción, á la concepción de

ces menos obra que los obreros ingleses, han sido alimentados con carne. Al cabo de un año, su capacidad de trabajo, es decir, su poder de atención y su energía muscular, había duplicado.

(1) Expresión de Wellington: «Cuando un ejército francés tiene lo necesario, un ejército español está en la abundancia y un ejército inglés muere de hambre.»

los diversos órdenes de las ideas, pero es evidente que hay tales leyes. En todas partes y forzosamente, el clima, el temperamento físico y la estructura moral se agarran como los tres anillos sucesivos de una cadena; el que desarregla el primero desarregla el segundo, y por consiguiente, el tercero. Venecia y el valle del Po son los Países Bajos de Italia, y por esto el temperamento y el carácter están transformados allí en el mismo sentido que en los Países Bajos. Como en Flandes, se encuentran allí encarnaciones blancas y rosas, cabellos rubios y rojos, carnes abundantes, flojas y un poco gordas, que hacen contraste con los cabellos negros, la flaqueza activa, el rostro escultural y noble, los músculos firmes de los italianos meridionales. Como en Flandes, allí se encuentra el apasionado gusto del placer sensible, el exquisito esmero del bienestar, la inferioridad del espíritu literario ó especulativo, que hacen contraste con la inteligencia viva, razonadora, sutil, inclinada hacia el purismo, que se ve en todos los escritos y en toda la vida de los florentinos (1).

Desde los orígenes de la arquitectura, tan alegre y tan poco clásica, desde el siglo XV, la vuelta voluptuosa de las costumbres (2), más tarde la

(1) Los florentinos llamaban á los venecianos *grossolani*.

(2) «Antonello de Messina—dice Vasori—fué á establecerse en Venecia, adonde transportó la pintura al aceite. Escogió esta ciudad, y fué muy amado y agasajado de los nobles, siendo una persona muy dedicada á los placeres.»

publicidad del placer; el carnaval de seis meses; las cortesanas empadronadas é innumerables; la música llegando á ser una institución del Estado; en todo tiempo, la magnificencia de las costumbres y de las fiestas; las ostentosas dalmáticas pintarrajeadas; las cimarras de seda bordadas de recamado; el oro y los diamantes prodigados; el contacto continuo de la magnificencia y de la fantasía orientales; la tolerancia establecida en la religión y la indiferencia permitida en la política; la prosperidad superabundante, el deleite excitado, la indolencia prescrita, todo anuncia la misma disposición primitiva y principal, quiero decir, la aptitud para introducir la poesía en la vida sensual y el talento de reunir juntos el placer y la belleza. Es este temperamento nacional el que los pintores representán en sus tipos; es el que ellos adulan en sus coloridos; estas son sus obras y sus cuadros, que muestran en sus sedas, sus terciopelos y sus perlas, en sus balaustres, sus columnatas y sus dorados. Se ve más claramente. Son ellos quienes lo han desempeñado, determinado, en una forma visible.

En todas partes los grandes artistas son los heraldos y los intérpretes de su pueblo: Jordaens, Crayer y Rubens, en Flandes; Ticiano, Tintoreto y el Veronés, en Venecia. Su instinto y su intuición los hacen naturalistas, psicólogos, historiadores, filósofos; representan la idea que constituye su raza y su edad, y la simpatía universal é involun-

taria que hace su genio recogido y organizado en su espíritu, con las verdaderas proporciones, los infinitos elementos y entrecruzados del mundo donde están comprendidos. Su tacto va más lejos que la ciencia, y la criatura ideal que producen en la inteligencia es el resumen más fuerte, la imagen concentrada y más viva, la figura acabada y definitiva de criaturas verdaderas entre las cuales han vivido. Representan el molde en el cual la Naturaleza ha ligado las cosas, y que, cargado de una fundición refractaria, no ha producido todavía más que formas groseras y disminuidas; lo vacían y vierten allí su metal, un metal más flexible; calientan su horno grande y la estatua de arcilla que de sus manos sale refleja por primera vez los verdaderos contornos del modelo, que las coladas precedentes, encostradas de escorias y hendidas de roturas, no habían sabido figurar.

Consideremos ahora el momento en que aparecen. Siempre, y en todo país, lo que incita las obras de arte es cierto estado complejo y mixto que se encuentra en el alma cuando está colocada entre dos épocas y dividida entre dos órdenes de sentimientos: está dispuesta á abandonar el gusto de la grandeza por el gusto de lo agradable; pero en pasando del uno al otro, los reúne á ambos. Es necesario que todavía tenga el gusto de la magnificencia, es decir, formas nobles y pasiones enérgicas, sin lo cual sus obras de arte no serían

nada más que bonitas. Es necesario que tenga de antemano el gusto de lo agradable, es decir, la necesidad del placer y el cuidado del ornato, sin lo cual se ocuparía de las acciones y no se distraería con las obras de arte. Por esto es por lo que no se ve nacer la pasajera y preciosa flor sino en la confluencia de dos edades, entre las costumbres heroicas y las costumbres epicúreas, en el momento donde el hombre, acabando alguna trabajosa y larga obra de guerra, de fundación ó de descubrimientos, empieza á descansar, mira á su alrededor y piensa en decorar para su recreo la gran obra formada de la cual sus manos han puesto las hiladas y edificado los muros. Antes hubiera sido demasiado pronto: estaba por entero consagrado al esfuerzo y no pensaba en el placer; poco después, sería demasiado tarde; no piensa sino en el placer, y no realiza ya el esfuerzo. Entre los dos se encuentra un único momento, más ó menos largo, según que la transformación del alma es más ó menos rápida, y en la cual los hombres, todavía fuertes, impetuosos, capaces de emociones sublimes y de iniciativas atrevidas, dejan descansar su voluntad tendida, para amenizar magníficamente su espíritu y sus sentidos.

Tal es el cambio que se ha operado en Venecia, como en el resto de Italia, entre los siglos XV y XVI. Laguerra de Chioggia es el último acto del antiguo drama heroico; allí, como en los me-

jores tiempos de las antiguas repúblicas, se ve un pueblo asediado que se salva contra toda esperanza: artesanos que construyen buques; un Pisani vencedor, que se deja prender y no sale sino para conseguir de nuevo la victoria; un Carlos Zeno (1), que sobrevivió con cuarenta heridas; un dux de setenta años, Contarini, que hizo voto de no dejar su buque mientras que la flota enemiga no fuera apresada: treinta familias, boticarios, especieros, tratantes en vino, peleteros, admitidos entre los nobles; una abnegación, un valor, un espíritu público semejantes á aquellos de Atenas bajo Themístocles y de Roma bajo Fabio.

Sí; á partir de este momento, el hogar interior se entibia, todavía se le siente caliente durante largos años, más largo tiempo que en el resto de Italia, y atestiguando de vez en cuando su fuerza por instantáneos brillos. Venecia es siempre una ciudad independiente, una patria querida, mientras que Florencia, Roma y Bolonia no son más que museos de ociosos y de apasionados. El pueblo que ha llegado á ser dominado por la ocasión se encuentra todavía ciudadano: cuando Luis XII y Maximiliano conquistaron los países venecianos de la tierra firme, los paisanos se insurreccionaron al nombre de San Marcos, y voluntarios, á despecho del dux, recuperaron á Padua. Cuando

(1) Muerto en 1418. Su vida es la de un hombre de Plutarco.

el papa Pablo V quiso imponer su voluntad á Venecia, el clero veneciano permanece patriota, y el pueblo caza con algazara á los monjes papistas (1).

Cuando la inquisición eclesiástica se extiende sobre toda la Italia, el Senado veneciano hace escribir á Pablo Sarpi contra el concilio de Trento, tolera en su dominio protestantes, armenios, mahometanos, judíos y griegos, les deja sus templos, permite que los herejes sean enterrados en las iglesias y sus nobles saben siempre batirse. Durante todo el siglo XVI hasta el XVII, todavía se les ve en Dalmacia, en Morea, sobre todo en el Mediterráneo, defender el terreno paso á paso contra los infieles.

La guarnición de Famagusta no cede más que al hambre (2), y su gobernador, Bragadino, desollado vivo, es un héroe de la antigüedad. En la batalla de Lepanto, los venecianos solos han suministrado la mitad de la flota cristiana. De suerte que de todas partes, y no obstante un desfallecimiento gradual, el peligro, la energía, el sentimiento de la patria, todo lo que infunde ó sostiene la gran vida del alma, subsiste aquí, mientras que en casi toda la isla, la conquista extranjera, la opresión clerical, la inercia voluptuosa ó académica reducen al hombre á las costumbres de an-

(1) «Seamos venecianos y después cristianos.»

(2) 1571.

tesala, á la sutileza del diletantismo y á la charlatanería.

Pero si el resorte humano no ha quebrantado nada á Venecia, se le ve insensiblemente detenerse allí. El gobierno, cambiado en despotismo receloso, nombra dux á un Mocenigo, especulador desvergonzado, que ha aprovechado la angustia pública, en lugar de Carlos Zeno, que ha salvado la patria; tiene á Zeno dos años en prisión, confía los ejércitos de tierra firme á *condottieri*, se pone en las manos de tres inquisidores, incita las delaciones, practica las ejecuciones secretas, embrutece al pueblo incitándolo á buscar el placer.

De otra parte, el lujo empieza. Hacia 1400, las casas «todas eran pequeñas», pero se calculaban en Venecia mil nobles que tenían de cuatro á setenta mil ducados de renta, y tres mil bastaban para comprar un palacio. Desde ahora, esta gran riqueza no se emplea ya en empresas, sino en faustos y en magnificencias. En 1495, Commines admira «el Canal Grande, la calle más bella que creo haya en el mundo y mejor habitada; las casas son muy grandes, altas y de buena piedra, y están hechas desde hace cien años. Todas tienen la frontera de mármol blanco que les traen de Istria, á cien millas de allí, y también un buen número de grandes piezas de pórfido y de serpentina; en su interior tienen, por lo menos en su mayor parte, dos aposentos con los suelos dorados, ricas campanas de chimeneas de mármol

tallado, los adornos de las camas dorados y los porticres pintados y dorados, y muy bien amueblados en el interior».

Cuando Commines llega, veinticinco gentilhombres engalanados de seda y de escarlata vienen á su encuentro y se le hace entrar en un barco recubierto de seda carmesí; «es la más triunfante ciudad que jamás he visto». En fin, mientras que la necesidad de gozar aumenta, el espíritu de empresa disminuye: la travesía del Cabo, al principio del siglo XVI, pone el comercio del Asia en las manos de los portugueses; en el Mediterráneo y el Atlántico, las providencias fiscales de Carlos V, unidas á los malos tratamientos de los turcos, hacen sucumbir á las grandes expediciones marítimas que el Estado cada año paseaba de Alejandría á Brujas.

Los artesanos, impedidos, vigilados, enclaustrados en su país, cesan de perfeccionar su arte, y dejan á sus concurrentes extranjeros tomar la superioridad de los procedimientos y la provisión del mundo. Así es que de todas partes la capacidad de obrar viene á ser menor y el ansia de gozar más grande, sin que la una evite enteramente á la otra, pero de tal forma, que ambas, mezclándose, producen esta ambigua disposición de espíritu que es como la temperatura mixta, ni demasiado dura, ni demasiado blanda, en la cual nacen las artes.

En efecto, de 1454 á 1572, entre la institución

de los inquisidores de Estado y la batalla de Lepanto, entre la conclusión del despotismo interior y el último de los grandes triunfos exteriores, aparecen las obras suntuosas de la pintura veneciana: Juan Bellin nació en 1426; Giorgione, muerto en 1511; Ticiano, en 1576; el Vesonés, en 1572; Tintoreto, en 1594. En este intervalo de ciento cincuenta años, la ciudad guerrera, la dueña del Mediterráneo, reina del comercio y de la industria, ha venido á ser un círculo de máscaras y de cortesanas.

LOS PRIMITIVOS PINTORES

Hay en la Academia de Bellas Artes una colección de los pintores más antiguos. Un gran cuadro de 1380, groseramente hecho, demuestra los originales: son tradiciones bizantinas; aquí, como en otras partes, ha salido el arte nuevo. Apareció tarde, mucho más tarde que en la precoz é inteligente Toscana. Encuéntrase, en realidad, en el siglo XIV, un Semitecolo, un Guariento, mediocres discípulos de la escuela que Giotto había creado en Padua; pero para encontrar los primeros pintores nacionales es preciso llegar hasta la mitad del siglo siguiente.

En aquella época vivía en Murano una familia de artistas, los Vivarini. Ya en el mayor, Antonio, se advierten rudimentos del gusto veneciano; algunas grandes barbas y cabezas calvas de viejos, bellos ropajes rosados ó verdosos, pequeños ángeles casi gordos, madonas que tienen los carrillos llenos. Después de él, su hermano Bartolomé, instruído sin duda en la escuela de Padua, dirige un instante la pintura hacia el relieve seco y las figuras huesosas (1); pero en él, como en todos los otros, el gusto de los magníficos colores es ya visible. En saliendo de esta antesala del arte, los ojos guardan una sensación abundante y superior como los otros vestíbulos de la pintura, en Siena y Florencia, no dan, y si se continúa se encuentra la misma sensación, más rica todavía, ante los maestros de esta edad, Juan Bellin y Carpaccio.

Vengo de ver en los Frari un cuadro de Juan Bellin, que, como los de Perugino, me parece excelente obra del arte verdaderamente religioso. En el fondo de una capilla, encima del altar, en una pequeña urna de oro, está la Virgen, con gran manto azul, sentada sobre un trono. Es buena y cándida como una apacible y sencilla aldeana. A sus pies, dos pequeños ángeles con chupa corta parecen niños de coro, y sus piernas gruesas, infantiles, tienen el color más hermoso de la carne sana. Sobre los dos lados, en los comparti-

(1) Virgen de 1473, en Santa María Formosa.

mentos, están dos parejas de santos, personajes inmóviles, en trajes de monje y de obispo, de pie para siempre en la actitud extática, verdaderas figuras que hacen pensar en los bronceados pescadores del Adriático.

Todas estas figuras han vivido: el fiel que se arrodillaba ante ellas y conocía las facciones que encontraba á su lado en su barca y en sus callejuelas, el color rojo y moreno, sus rostros curtidos por el viento del mar, la grande encarnación clara de las frescas niñas criadas en el aire húmedo, la capa pluvial del prelado que ordenaba las procesiones, las pequeñas piernas desnudas de los niños que á la tarde paseaban los cangrejos, no podía librarse de creer en ellos: una verdad tan local y tan completa conducía á la ilusión. Pero era la aparición de un mundo superior y augusto. Estos personajes no tienen expresión: sus rostros están quietos y sus ojos fijos, como figuras aparecidas en sueño. Un nicho pintado, recamado de oro y de rojo, se descubre detrás de la Virgen como una prolongación del reino imaginario de esta forma; la arquitectura figurada perfecciona á la arquitectura verdadera, y sobre el mármol del Sacramento de oro, coronado de rayos de luz y de gloria, está la entrada del mundo sobrenatural que se entreabre detrás de él.

Que se contemplen los otros cuadros de Juan Bellin y los de sus contemporáneos en la Academia, y se notará que la pintura en Venecia, siguien-

do un sendero que le es propio, recorre el mismo camino que en lo demás de Italia. Ella sale aquí, como en otras partes, del misal y del mosaico, y corresponde desde luego á emociones todas cristianas; después, por grados, la sensación de la hermosa vida corporal introduce en los cuadros del altar cuerpos vigorosos y robustos tomados de la Naturaleza y se ven con asombro expresiones inmóviles y fisonomías religiosas perseverar en florecientes figuras donde circula sangre joven y que conservan un temperamento real. Es el confluente de dos espíritus y de dos edades: uno cristiano que se obscurece, otro pagano que va á tomar ascendiente. Sin embargo, en estas similitudes generales, se diseñan en Venecia caracteres distintivos. Los personajes están copiados del natural; monjes transformados por la pasión clásica ó mística, simples monjes como en Perusa, nobles monjes como en Florencia, se dirigen menos á la inteligencia ó al corazón y más á los sentidos. Son reconocidos más pronto por hombres y producen más placer á los ojos. Tonos fuertes y vivos colorean sus músculos y su rostro; la carne viviente está ya disminuída en los hombros y en las piernas de los niños pequeños; paisajes claros se hunden mucho más allá, para hacer resaltar el color subido de los personajes; los santos se colocan en torno de la Virgen con una variedad de actitudes que las procesiones uniformes de las otras escuelas primitivas no conocían. Á lo convincente de su

fervor y de su fe, el espíritu nacional, aficionado á la diversidad y al placer, deja mezclar una sonrisa.

Nada más admirable á este respecto que los ocho cuadros de Carpaccio en Santa Úrsula (1): todo está allí, y desde luego la torpeza del imaginador feudal. Ignora la mitad del paisaje y el desnudo; sus rocas cubiertas de árboles parecen salir de un salterio; muchas veces sus árboles están en terreno liso y tronchados; sus diez mil mártires crucificados sobre una montaña, son grotescos como las apariencias de un rancio misterio; se ve que no ha vivido en Florencia, que no ha estudiado nada los objetos naturales con Pablo Ucello ni los miembros y los músculos humanos con Pollaiolo.

Por otra parte, se encuentran en su casa las figuras más castas de la Edad Media y además la sinceridad perfecta, el nivel de conciencia cristiana que la edad siguiente, más sensual y más fuerte, va á comprimir en sus arrebatos. La santa y su desposado, bajo sus cabellos blondos y sueltos, están graves y afectuosos como algunos personajes de la leyenda. Tan pronto se la ve embelesada y recibiendo del ángel el anuncio de su martirio, como arrodillada con su marido bajo la bendición del Papa, como levantada en la gloria por encima de una apretada mies de cabezas.

(1) Cuadros de 1490 á 1515.

En otro cuadro aparece con Santa Ana y dos viejos santos que se abrazan; no se imaginan figuras más piadosas y más apacibles: ella, pálida y dulce, la cabeza un poco inclinada, tiene en sus manos encantadoras una bandera y una palma verde. Sus cabellos de seda se deslizan sobre el azul virginal de su largo hábito, y un manto real la cubre con sus mezcolanzas doradas; es verdaderamente una santa, y el candor, la humildad, la delicadeza de la Edad Media, han pasado en su ademán y en su mirada.

Allí está para el cielo, y aquí para el siglo. Estas pinturas son escenas de costumbres interesantes y de decoraciones ricas. El artista, como después sus grandes sucesores, expone arquitecturas, fábricas, arcadas, salas adornadas de tapicerías, buques, procesiones con personajes, con grandes ropas recamadas y brillantes, todo eso en pequeñas proporciones, pero cuyo esplendor y diversidad anuncian obras futuras de la misma forma que una iluminación anuncia un cuadro. Y para concluir de mostrar la transformación que se verificó, alcanza él mismo una vez á la pintura completa; se le ve salir de su sequedad primera para entrar en el estilo definitivo y nuevo.

En medio de la grandeza se halla una *Presentación del niño Jesús*, que no se creería obra suya si no estuviese firmada por su mano (1). Bajo un

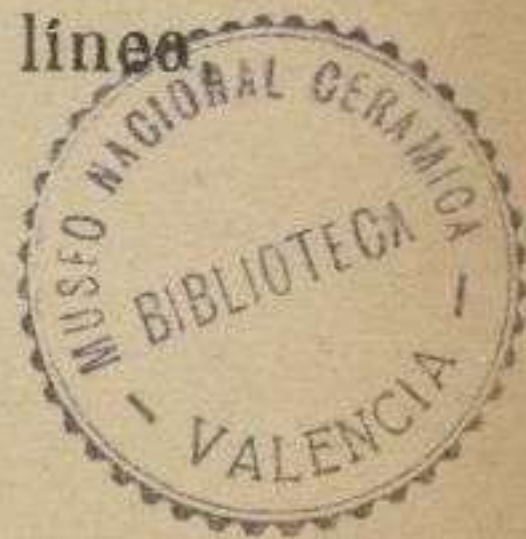
(1) 1510.

pórtico de mármol incrustado de mosaicos de oro, aparecen personajes casi tan grandes como naturales, de un relieve acabado, de una conclusión exquisita, de un orden perfecto, entre las más bellas gradaciones de sombra y de luz; la Virgen, seguida de dos jóvenes, presenta su Hijo al viejo Simeón; más abajo tres ángeles de largos cabellos tocan la viola y el laúd. Salvo una poca rigidez en las cabezas de hombres y en algunos pliegues del ropaje, la forma arcaica ha desaparecido; no ha quedado más que un atractivo infinito de delicadeza y de suavidad moral, y por la primera vez, el cuerpo medio desnudo de los pequeños niños muestra la belleza de la carne atravesada é impregnada por la luz.

Con este cuadro se ha traspasado el umbral de la gran pintura, y en torno de Carpaccio, sus jóvenes contemporáneos Giorgione y Ticiano la han impulsado cada vez más.

LOS MAESTROS

Como para comprender el medio en el cual la pintura ha florecido, se recurre á los documentos, si hay que figurarse la vida de un patricio en Venecia durante la primera mitad del siglo XVI, se encuentra en él desde luego, y en primera línea



la seguridad de la grandeza y del orgullo. Se cree el sucesor de los antiguos romanos y sostiene que, salvo las conquistas, él les ha excedido y les excede todavía (1).

«Entre todas las provincias del noble imperio romano, Italia es la reina», y en Italia, conquistada por los césares, devastada por los bárbaros, Venecia es la única ciudad que haya permanecido libre. Además, ha recuperado las provincias de tierra firme que le había arrancado Luis XII. Sus lagunas y sus alianzas la defienden contra el emperador. El turco no llega de ningún modo á desmembrar su dominio, y Candia, Chipre, las Cíclades, Corfú, las costas del Adriático, ocupadas por sus guarniciones, extienden su soberanía hasta la extremidad del mar. En su interior «jamás ha sido más perfecta». En ningún Estado del mundo se ven «mejores leyes, una tranquilidad mejor dispuesta, una concordia más completa», y en este bello orden, que es único en el universo, «no le faltan almas valerosas y magnánimas».

Con la serenidad altiva de un gran señor, aparece Marco Trifone Gabriello, al cual la gloriosa ciudad debe su prosperidad por su gobierno aristocrático, y «que la clausura del Consejo la ha hecho desenvolverse hasta una grandeza que de ningún modo había alcanzado antes». Según él, los ciudadanos excluidos del voto no eran más

(1) Donato Giannotti, *La Repubblica di Venezia* (diálogos).

que pequeñas personas, barqueros, súbditos, criados. Si algunos por la sucesión han llegado á ser ricos é importantes, es por la tolerancia del Estado, que les ha recogido bajo su protección. Todavía hoy son protegidos, no tienen derechos; nobles y plebeyos, se consideran muy dichosos del patronato que se les concede.

Los únicos dueños legítimos «son los tres mil gentilhombres, señores de la ciudad y de todo el Estado en tierra y en mar». El Estado les pertenece; como antiguamente los patricios de Roma, son propietarios de la cosa pública, y la prudencia de su mando viene á confirmar la solidez de su derecho. Se les entrega, según el *magnífico* edicto, con una complacencia patriótica, la economía de la Constitución y los recursos de la ciudad, el orden de los poderes y la elección de los magistrados, los mil quinientos escudos de la renta pública, las nuevas fortalezas de la tierra firme y los armamentos del arsenal. Por su gravedad, por su grandeza, por la nobleza de sus discursos, se le tomaría por un ciudadano antiguo. En efecto, sus amigos le comparan á Atticus; pero él declina este nombre por modestia y declara que si, como Atticus, se ha separado de los negocios, es por un motivo diferente, muy honroso á su ciudad, porque la retirada de Atticus tenía por excusa la imposibilidad de los buenos ciudadanos y la decadencia de Roma, mientras que la suya está autorizada por la superabundancia de

hombres capaces y por la prosperidad de Venecia.

De este modo se desenvuelve la conversación en cortesánias nobles, en bellos períodos, en razonamientos sólidos; tiene por foro la habitación de Bembo, en Padua, y el lector imagine estas elevadas salas del Renacimiento, decoradas de bustos, de inscripciones y de jarrones, donde se vuelven á encontrar las grandezas del paganismo y del patriotismo antiguos con la elocuencia, el purismo y la urbanidad de Cicerón.

¿Cómo se distraen nuestros *magníficos*? Los hay allí graves, quiero creerlo, pero la moda reinante en Venecia no es la severidad. En este instante, el personaje más visto es el Aretino, hijo de una cortesana, nacido en el hospital, de oficio parásito y profesor de *chantage*, quien á fuerza de calumnias y adulaciones, de sonetos lujuriosos y diálogos obscenos, se hace el árbitro de los célebres, arrebatá setenta mil escudos á los grandes de Europa, se intitula «el temible de los príncipes» y hace pasar su estilo hinchado y fofo por una de las maravillas del espíritu humano. No tiene nada, y vive á lo señor, del dinero que le dan ó de regalos que llueven en su casa. Desde la mañana, en su palacio del Gran Canal, los solicitadores y los aduladores llenan la antesala.

«Tantos señores—dice él—me quiebran continuamente la cabeza con sus visitas, que mis escaleras están gastadas por el frotamiento de sus

pies, como el pavimento del Capitolio por las ruedas de los carros triunfales. No creo que Roma haya visto tanta mezcla de naciones y de idiomas como las que contiene mi casa. Vense venir á mi casa turcos, judíos, indios, franceses, españoles, alemanes: en cuanto á los italianos, pensad lo que allí puede haber. No digo nada del vulgo; imposible verme sin monjes y sin sacerdotes en torno mío... soy el secretario del mundo.»

Los grandes, los prelados, los artistas le hacen la corte. Se le llevan medallas antiguas, collares de oro, una capa de terciopelo, un cuadro, bolsas con quinientos escudos, diplomas de la Academia. Su busto en mármol blanco, su retrato por Ticiano, las medallas de oro, de bronce y de plata que lo representan, ostentan á las miradas de los visitantes su máscara impúdica y brutal. Se le ve coronado, vestido con traje largo imperial, sentado sobre un elevado trono, recibiendo los homenajes y los regalos de los pueblos. Es popular é introduce la moda.

«Veo—dice—mi efigie en las fachadas de los palacios; la encuentro sobre las cajas de peines, en los adornos de los espejos, en los platos de mayólica, como las de Alejandro, César y Escipión. Yo os aseguro que todavía en Murano cierta clase de jarrón de cristal se llama los Aretinos. Una raza de caballos se llama el Aretino, en recuerdo de un caballo que he recibido del papa Clemente y dado al duque Federico. La corriente

que baña uno de los lados de la casa que habito en el Gran Canal ha sido bautizada con el nombre de Aretino. Se dice el estilo de Aretino. ¡Cuántos pedantes revientan de despecho! Tres de mis camareras ó criadas que me habían dejado para hacerse señoras, se hacen nombrar las Aretinas.»

De este modo, protegido y alimentado por el favor público, disfruta, no delicada y furtivamente, sino crudamente y á cielo abierto.

«Gastemos, vivamos, bebamos fresco, y... como hombres libres.»

«Yo soy un hombre libre», decía frecuentemente, y eso significa que hace lo que le place y da gusto á todos sus sentidos.

En esta época, los nervios están todavía duros y los músculos fuertes; es al finalizar el siglo XVII cuando las costumbres volverán á la insipidez ó á la molicie. En este instante, las concupiscencias son glotonas más bien que golosas; en las Venus que los grandes pintores desnudan en sus telas, el tronco es masculino y la mirada firme; la voluptuosidad, áspera y franca, no deja ningún lugar al mismo ni á la delicadeza. Aretino ha sido vagabundo y soldado, y sus placeres se resienten de eso. Se celebran francachelas en su casa; hay «veintidós mujeres en su casa, algunas veces con sus pequeños niños en la teta». La orgía y el desorden son allí continuos. Es generoso como un ladrón, y si él toma, deja tomar.

«Dóbleme mi pensión (1) de quinientos escudos, pues aunque tuviera mil veces otro tanto, estaría estrecho. Todo el mundo acude á mí, como si yo fuese el dueño del Tesoro real. Si una niña pobre pare, mi casa hace el gasto. Si ponen á alguno preso, es á mí á quien recurren para proveer á todo. Los soldados sin equipo, los extranjeros desdichados, una multitud de caballeros errantes vienen á reponerse en mi casa. No hace dos meses, un joven que había sido herido en mi vecindad, se hizo llevar á uno de mis aposentos.»

Sus criados le roban. Todo está revuelto en esta casa abierta: vasos, bustos, esbozos, tocas y mantos que le ofrecen; vinos de Chipre, corzos y liebres que le envían; melones y uvas que él mismo compra para el festín de la tarde. Come bien, bebe mejor, y hace retumbar su sala de mármol con los estrépitos de su buen humor. Llegan algunas perdices:

«Al punto cogidas, al punto asadas; he dejado mi himno en favor de las liebres y me he puesto á cantar las alabanzas de los volátiles. Mi buen amigo Ticiano, dedicando una mirada á estos sabrosos animales, se puso á cantar un dúo conmigo, el *Magnificat* que yo había empezado.»

Á esta música de las mandíbulas se une la otra. La célebre cantora Franceschina es uno de sus huéspedes; él besa «sus hermosas manos,

(1) *Carta á don Lope de Soria, 1562, t. II, pág. 258.*

dos ladronas encantadoras que arrebatan no solamente la bolsa, sino que también el corazón de las gentes».

«Yo quiero—dice—que allí donde faltara el sabor de mis platos, aparezcan las delicias de vuestra música.»

Las cortesanas están allí en su casa. Ha escrito libros para sus costumbres y les ha enseñado los perfeccionamientos de su profesión (1). Las recibe, las escoge, les escribe y las recluta. Por la mañana, después de haber despachado sus visitantes, cuando no va á distraerse al taller de Sansovino y de Ticiano, sube á casa de las costureras, les da «algunos sueldos» y les hace coser «pañuelos, sábanas y camisas, para hacerles ganar su vida». Para este oficio, ha recogido é instalado en su casa seis mujeres jóvenes, que se llaman las Aretinas, serrallo sin clausura, donde las escapatorias, las querellas, los embrollos hacen el más hermoso escándalo.

Vivió treinta años de esa manera, algunas veces apaleado, pero siempre pensionado; familiar de los más grandes, recibiendo de un obispo algunos zapatos azul turquí para sus queridas, camarada de Ticiano, de Tintoreto y de Sansovino. Mucho mejor, Aretino hace escuela, tiene imitadores igualmente parásitos y también libertinos como él: Doni, Dolce, Nicolo Franco, su secretario y su

(1) *Ragionasmenti*.—Cartas á la Zufolina y á la Zaffetta.

enemigo, autor de las *Priapeas*, y que expiró en Roma en el patíbulo. De este modo floreció en Venecia una literatura de bufonerías y de chocarrerías que, templada por las galanterías de Parabosco, será al fin hermosa con los sonetos de Baffo. Juzgad de los lectores por el libro, de los huéspedes por la hospedería. Por esta salida, se descubre á medias el carácter interior de los hombres de los cuales los pintores nos han transmitido la apariencia sensible, y allí se distinguen los principales rasgos que explican el arte contemporáneo, la grandeza orgullosa que conviene á los señores incontestados de tal república, la energía brutal y fecundante que sobrevive en las edades de acción civil, la sensualidad magnífica é impudente que, desenvuelta por la riqueza acumulada y por la seguridad definitiva, se ostenta y goza con toda la claridad del cielo.

Queda un punto, el mismo sentimiento del arte. Se le encuentra por todas partes en Venecia en ese tiempo: en casa de los particulares, en los grandes cuerpos del Estado, en casa de los patricios, en las gentes de la clase ordinaria, hasta en estos naturales groseros y positivos que, como el Aretino, no parecen nacidos más que para ser viles y explotar al prójimo. Lo que le queda de nobleza interior se abre de aquel lado. Su desvergüenza y su audacia simpatizan sin esfuerzo con la imagen embellecida de la licencia y de la fuerza: encuentran en los gigantes musculosos, en las

amplias bellezas desnudas, en la sublimidad arquitectónica y lujuriosa de las pinturas, un pábulo apropiado á sus instintos vigorosos é impúdicos. La pobreza de ánimo moral no excluye nada á la tenacidad sensual; al contrario, le deja el campo libre, y el hombre propenso enteramente á una sola parte, únicamente está ya apto para discernir la modificación de su placer.

Aretino se inclina con veneración ante Miguel Ángel; no le pide nada, sino uno de sus croquis «para gozar de él durante su vida y llevarlo consigo en la tumba». Con Ticiano, es buen amigo, natural y sencillo; su admiración y su gusto son sinceros. Habla del color con una justicia y una vivacidad de impresión dignas del mismo Ticiano.

«Señor—le dice (1),—mi querido compadre: á pesar de mis costumbres, hoy he comido solo, ó más bien en compañía de los disgustos de esta fiebre cuartana que no me deja sentir el sabor de ningún manjar; me he levantado de la mesa, harto del desesperado fastidio con el cual me había puesto; después, apoyando mi brazo en el plano de la cornisa de la ventana, y abandonando encima mi pecho y casi todo lo demás de mi persona, me he puesto á mirar el admirable espectáculo de las innumerables barcas que, ocupadas por ex-

(1) Libro III, pág. 49. Ver un estudio muy bello de monsieur Charles sobre el Aretino, *Estudios sobre el siglo XVI*.

tranjeros y venecianos, divierten, no solamente á los asistentes, sino que también al Gran Canal... De pronto he aquí dos góndolas que, montadas por otros tantos barqueros famosos, celebran regatas y producen al público un pasatiempo. Tuve también mucho gusto en contemplar la multitud que, para ver esta diversión, estaba detenida sobre el puente del Rialto, en la ribera de los Camerlinges, en la Pescaria, en el trayecto de Santa Sofía al de la Casa di Mosto. Y mientras que el gentío se marchaba, cada uno por su camino, aplaudiendo, yo, hombre incomodado consigo mismo, que no sabe qué hacer de su espíritu y de sus pensamientos, vuelvo mis ojos al cielo.

»¡Jamás, desde que Dios lo ha hecho, este cielo ha estado embellecido de tan admirable pintura de sombras y de luces! La apariencia era tal, que la querrían hacer aquellos que tienen envidia á Ticiano, porque ellos no pueden ser Ticiano... al principio los edificios, siendo de verdadera piedra, parecen de una materia transfigurada por el artifice, y luego la luz, en ciertos sitios, es pura y viva, y en otros turbia y amortiguada.

»Considerad aún otra maravilla: las nubes espesas y húmedas, que sobre el plano principal descendían hasta los techos de los edificios, y en el penúltimo se hundían detrás de ellos hasta en medio de su masa. Toda la derecha estaba de un color obscurecido, suspendido en un gris moreno negro. Yo admiraba los tintes variados que estas

nubes mostraban á los ojos, las más cercanas todas resplandecientes de llamas, las más distantes enrojecidas de un vermellón menos encendido. ¡Oh las hermosas pinceladas que de este lado coloreaba el aire, y le hacían retroceder detrás de los palacios como lo practica Ticiano en sus paisajes! En ciertas partes aparecía un verde azulada, en otras un azul verdeado, verdaderamente mezclado por la caprichosa invención de la Naturaleza, maestra de los maestros. Ella ha puesto tintes claros en una parte, oscuros en la otra, y sumergía ó modelaba formas según su idea. Y yo, que sé cómo vuestro pincel es el alma de vuestra alma, me gritaba tres ó cuatro veces:—Ticiano, ¿dónde estás?»

Se reconocen aquí los fondos del cuadro de pintores venecianos. Se ven las grandes nubes blancas del Veronés, que duermen suspendidas por encima de las columnatas; se ven las lontananzas azuladas, el aire palpitante de claridades indefinidas, las cálidas sombras rojizas de Ticiano.

EL PALACIO DUCAL

Hay familias de plantas cuyas especies están tan próximas, que las semejanzas en aquella parte sobrepujan las diferencias: tales son los pintores

de Venecia, no solamente los cuatro célebres, Giorgione, Ticiano, Tintoreto y el Veronés, sino otros menos ilustres como Palma el Viejo, Bonifacio, Paris Bordone, Pordenone y esa multitud anumerada por Ridolfi en sus *Vidas*, contemporáneos, parientes, sucesores de grandes hombres, como Andrea Vicentino, Palma el Joven, Zelotti, Bazzaco, Padovanino, Bassano, Shiavone, Moretto y tantos otros. Lo que se desenvuelve á nuestra vista es el tipo general y común: los rasgos particulares y personales quedan desde luego en la sombra. Han trabajado juntos y mano á mano en el palacio ducal; pero por la concordancia involuntaria de sus talentos, sus pinturas tienen un parecido.

La mirada está al principio aturdida; salvo tres ó cuatro salas, las habitaciones son bajas y pequeñas. La sala del Consejo de los Diez y las que la rodean (1) son reducidas, doradas, insuficientes para las figuras que las pueblan; pero al cabo de un instante, se olvida lo reducido y no se ve ya más que las figuras. La potencia y la voluptuosidad brillan allí desenfrenadas y arrogantes. En los ángulos, hombres desnudos, cariátides pintadas, se proyectan hacia afuera con tal relieve, que á primera vista se las toma por estatuas; una respiración colosal infla sus pechos; sus pier-

(1) Pintadas por el Veronés, y, bajo su dirección, por Zelotti y Bazzaco.

nas y sus espaldas se tuercen. En el cielorraso, un Mercurio visto por el vientre, enteramente desnudo, es casi una figura de Rubens, pero de una sensualidad más áspera. Un gigantesco Neptuno impele adelante sus caballos marinos, que cabriolean en la ola; su pie oprime el reborde del carro, su tronco se revuelve enorme y rojizo y levanta su concha con una alegría de dios bestial; el viento salado zumba en su banda, en sus cabellos y en su barba; no se imagina, antes de haberlo visto, tan furioso esfuerzo, tal desbordamiento de savia animal, tal gozo de la carne pagana, parecido triunfo de la gran vida desvergonzada y debilitada en pleno aire y pleno sol.

¿Qué injusticia semejante á la de reducir á los venecianos á la pintura de la dicha y al arte de adular los ojos? Han pintado también la grandeza y el heroísmo; el cuerpo enérgico y activo les ha tocado por sí mismo; como los flamencos, son sus colosos. Su dibujo, aun sin color, es capaz de expresar sólo él toda la solidez y toda la vitalidad de la estructura humana. Que se miren en esta misma sala las cuatro grisallas del Veronés, cinco ó seis mujeres veladas ó medio desnudas, todas tan fuertes y de tal osamenta, que sus piernas y sus brazos ahogarían á un combatiente de un apretón, y no obstante de una fisonomía tan sencilla ó tan arrogante, que á pesar de su sonrisa, son vírgenes como las Venus y las Psiquis de Rafael.

Cuanto más se consideren las figuras del arte veneciano, tanto más se siente detrás de sí el hábito de una edad heroica. Los grandes viejos vestidos, con la frente calva, son patricios, reyes del archipiélago, sultanes berberiscos que arrastrando sus túnicas de seda, reciben tributos y ordenan ejecuciones. Las suntuosas mujeres con largas colas recamadas son emperatrices hijas de la República, como esta Catalina Cornaro, de quien Venecia recibió á Chipre. Hay músculos de combatientes en los pechos de los marinos y de los capitanes; sus cuerpos, enrojecidos por el sol y el viento, están chocando contra cuerpos atléticos de genizaros; sus turbantes, sus ropones, sus pieles, sus empuñaduras de sables guarnecidas de pedrerías, toda la magnificencia asiática viene á mezclarse entre ellos en las ondulaciones del ropaje antiguo y en las desnudeces de la tradición pagana. Su mirada es todavía tranquila y salvaje y la arrogancia trágica de las expresiones anuncia la vecindad de una vida donde el hombre, concentrado en algunas pasiones sencillas, no tenía otro pensamiento más que el de ser señor para no ser esclavo y matar para no ser muerto.

Tal es el espíritu de una pintura del Veronés, que en la sala del Consejo de los Diez representa un viejo guerrero y una joven; es una alegría, pero uno se inquieta poco del sujeto. El hombre está dispuesto y se inclina con un ademán feroz, la barba apoyada en la mano; sus espaldas colosa-

les, su brazo y su pierna desnuda, que ciñe una enemida con cabezas de león, salen de su grande ropaje torcido: con su turbante, su barba blanca, su frente recelosa, sus rasgos de león fatigado, tiene el aire de un pachá que se enfada. Ella, los ojos bajos, asienta sus manos sobre su débil pecho; su magnífica cabellera está realzada por las perlas; parece una cautiva que espera la voluntad de su señor, y su cuello, su rostro inclinado, se purpurean más vivamente en la sombra que los ennegrece.

Casi todas las otras salas están vacías; las pinturas han sido conducidas á un almacén interior. Nosotros vamos en busca del conservador del museo: le decimos, en mal italiano, que no tenemos ni cartas de presentación ni título ó derecho alguno para ser admitidos para verlos. Después de esto, tiene la cortesanía de conducirnos á la sala reservada, de levantar los lienzos los unos después de los otros y de perder dos horas en mostrárnoslos. No he tenido ningún placer más vivo en Italia: los lienzos están ante nuestros ojos, levantados; podemos mirarlos tan cerca como queremos, á nuestro placer, y estamos solos. Hay gigantes bruñidos de Tintoreto, con la piel plegada por el juego de los músculos, *San Andrés* y *San Marcos*, colosos verdaderos como los de Rubens. Hay un *San Cristóbal* de Ticiano, especie de Atlas que nada teme, é inclinado, los cuatro miembros en actividad para llevar el peso de un

mundo, y sobre su cuello, por un contraste extraordinario, el pequeño nene risueño, meloso, cuya carne infantil tiene la delicadeza y la gracia de una flor. Sobre todo, hay una docena de pinturas mitológicas y de alegorías por Tintoreto ó el Veronés, de tal esplendor, de una seducción tan embriagadora, que un velo cae de los ojos, se descubre un mundo desconocido, un paraíso de delicias situado por encima de toda imaginación y de todo desvarío. Cuando el Viejo de la Montaña transportaba á su harén á las jóvenes adormecidas para volverlas capaces de sacrificios extremos, era sin duda un espectáculo parecido el que les daba.

En un lado, á la orilla del mar infinito, Ariadna grave recibe el anillo de Baco, y Venus, con una corona de oro, llega en el aire para festejar su himeneo. Es la sublime belleza de la carne desnuda, tal como ella aparecía saliendo del agua, vivificada por el sol y matizada de sombras. La diosa nada en una luz líquida, y su espalda torcida, su costado, sus redondeces, palpitan á medias, envueltas en un velo blanco diáfano. ¿Con qué palabras se puede describir la belleza de una actitud, de un tono y de un contorno? ¿Quién mostrará la carne sana y rosada bajo la transparencia de ámbar de una gasa? ¿Cómo representar la plenitud medulosa de una forma viviente y el ondulamiento que se continúa en el cuerpo inclinado? Ella nada verdaderamente en la claridad, como un

pescado en el lago, y el aire fortificante de reflejos indefinidos la abraza y la acaricia.

Á su lado están dos mujeres jóvenes, la Paz y la Abundancia. Con una delicadeza temblante, la Paz se inclina hacia su hermana: está vuelta, no se ve su cabeza más que en la sombra, pero tiene la frescura de una juventud inmortal. ¡Qué luces en sus cabellos remangados y blondos como espigas! Sus piernas, sus cuerpos se encorvan. La una parece caer, y este principio de curvatura moviente es adorable. Ningún pintor ha experimentado en tan alto grado las redondeces flexibles, ni del mismo modo cogido vivamente el movimiento al vuelo. Ellas van á asustarse ó marchar; la mirada y el espíritu continúan involuntariamente su marcha; se ve en su presente un porvenir y un pasado; es un momento fugitivo que el artista ha fijado, pero un momento en junto de lo que le rodea. Nadie, salvo Rubens, ha expresado de este modo el derramamiento y la fluidez incessante de la vida. Sin embargo, Pallas separa á Marte, y su coraza viril, con los reflejos negros, hace resaltar con una coquetería irresistible la blancura divina de su hombro y de su rodilla.

Más viva y más voluptuosa es todavía la coquetería que se ostenta en el grupo de las tres Gracias y de Mercurio. Las tres están inclinadas; para Tintoreto, un cuerpo no es viviente cuando su posición está inmóvil: el despliegue del cuerpo que se inclina añade una gracia móvil al atractivo

universal que exhala de toda su belleza. Una de ellas, sentada, extiende los brazos, y la claridad que la hiere en el lado hace brillar su rostro, su cuello y su seno entre la vaga púrpura de la sombra. Su hermana, arrodillada, con los ojos bajos, le toma la mano; una gasa larga, fina, como esas redes plateadas que el alba ilumina por la mañana en los campos, se pega alrededor de su talle y se eleva hacia su seno, del que deja apuntar el rubor. En la otra mano, tiene un tallo abierto de flores que suben, colocando su blancura nivosa sobre la blancura purpurina del brazo. La última, torcida, se manifiesta toda entera, y de la nuca al talón, la mirada sigue la revuelta de los músculos, que reviste el suntuoso armazón de su torso y de sus costados. Cabellos ondeados, barba pequeña, párpados redondos, nariz un poco reman-gada, lindas orejas semejantes á una concha de nácar, todo el rostro expresa la malicia y la sagacidad jovial y cualquiera la creería una cortesana atrevida.

Ese es el rasgo con el cual se reconoce á Tintoreto más rudo y más áspero, y también su colorido más fuerte, su movimiento más abandonado, sus desnudeces más viriles.

El Veronés tiene tonos más argentados y más rosados, figuras más dulces, sombras menos obscuras, una decoración más lujosa y más reposada. Cerca de una media columna, una mujer amplia y noble, la Industria, sentada al lado de la Ino-

cencia, borda una tela aérea; sus ojos placenteros están vueltos hacia el azul del cielo, sus rubios cabellos rizados están llenos de luz, su boca entreabierta parece una granada; una vaga sonrisa deja entrever sus dientes de nácar, y la claridad, de la cual está empapada, tiene el tono rosado de un aura resplandeciente. La otra, cerca de un pequeño cordero, se inclina, completamente sola; los reflejos plateados de su ropaje de seda brillan en torno suyo, su cabeza está en la sombra, y rojezes de aurora llegan á rozar sus labios, su oreja y su mejilla.

No se representan iguales figuras: antes no se imagina lo que allí puede haber de poesía en una vestidura y en una apariencia. En otro cuadro del Veronés, Venecia reina está sobre un trono entre la Paz y la Justicia; su vestido de seda blanco, bordado de lirios de oro, ondea entre un manto de armiño y de escarlata; su brazo, su delicada mano, sus dedos levantados, colocan sus satinadas blancuras, sus delicados contornos serpentinos sobre su tela lustrada. El rostro está en la sombra—una media sombra de aire azulado y palpable que todavía aviva el carmín de los labios; —éstos son guindas, y toda esta sombra es realizada por las luces de los cabellos, por el suave esplendor de las perlas esparcidas en su cuello y en sus orejas, por el destello de la diadema, cuyas pedrerías semejan ojos mágicos. Sonríe con un aire de dignidad real y de bondad expansiva, como

una flor dichosa de abrirse y de ser contemplada. Cerca de ella la Paz, inclinada, con un zagalejo de seda amarilla y bordado de flores rojas, se plega bajo el más rico manto violáceo. Hilos de perlas se arrollan bajo su velo blanco en sus descoloridas trenzas y en su divina orejita.

Hay otro cuadro más célebre todavía, el *Levantamiento de Europa*. Por el esplendor, la fantasía, la delicadeza y la invención del colorido, no tiene igual. El reflejo de los dorados follajes inunda todo el cuadro de un tono verde acuoso. La figura de Europa es fina, desfallecida, parece del siglo XVIII. Es una de esas obras donde, por la combinación y el cuidado de los tonos, un pintor se adelanta á su época, olvida su público, llega hasta los territorios inexplorados de su arte, y dejando todas las reglas conocidas, encuentra con superior ventaja el mundo vulgar de la apariencia sensible, alianzas, contrastes, raros éxitos, más allá de toda verdadera semejanza y de toda medida. Rembrandt ha hecho una obra parecida en su *Ronda de noche*. Es necesario mirar y no hablar.

LA ACADEMIA.—TICIANO

Las *Vidas*, de Ridolfo, son muy raras, y lo que Vasori añade es poca cosa. Cuando se trata de

imaginarse á Ticiano parece un hombre feliz, «el más feliz y el mejor que jamás hubo entre sus semejantes, no habiendo tenido del cielo más que favores y felicidades»; el primero entre todos sus rivales, visitado en su casa por los reyes de Francia y de Polonia, favorito del emperador, de Felipe II, de los dux, del papa Pablo III, de todos los príncipes italianos, nombrado caballero y conde del Imperio, colmado de encargos, espléndidamente pagado, pensionado y haciendo buen uso de su fortuna. Tiene una casa de gran señor, viste espléndidamente, recibe á su mesa cardenales, señores, los más grandes artistas y los más hábiles letrados de su tiempo. «Lo cual él no tenía muchas letras», está en su puesto entre esta alta compañía, pues tiene «el espíritu natural y la costumbre de las cortes le ha enseñado todos los buenos términos del caballero y del hombre de mundo», si bien se le encuentra «muy cortés, provisto de bella urbanidad y de las más amables maneras y franqueza». Nada tiene de violento ni de irritable en su carácter. Sus cartas á los príncipes y á los ministros á propósito de sus cuadros y de sus pensiones, tienen el grado de humildad que era en aquella época el saber vivir de un sujeto. Toma bien á los hombres y toma bien la vida, quiero decir, que usa de la vida como de los hombres, sin exceso ni bajeza.

No es nada severo; su correspondencia con el Aretino demuestra un compañero jovial que come

y bebe voluntaria y finamente, que gusta de la música, del lujo y la compañía de las mujeres fáciles. No es nada violento, atormentado de concepciones desmedidas y dolorosas; su pintura es sana, sin rebuscamiento y sin complicaciones trabajosas; pinta incesantemente, sin arrebatos, durante toda su vida. Ha empezado desde niño, y su mano obedece naturalmente á su espíritu. Dice que «su talento es una gracia particular del cielo», que es necesario tener este don para ser buen pintor, que si no «no se pueden producir más que obras informes» y que en este arte «el genio no debe ser perturbado».

En torno suyo, la belleza, el gusto, la educación, el talento de los suyos, le envían como espejos de la claridad de su genio. Su hermano, su hijo Horacio, sus dos primos César y Fabricio, su pariente Marco di Ticiano, son excelentes pintores. Su hija Lavinia, vestida de Flora, con una cesta de frutas sobre la cabeza, le suministró en modelo la frescura de su carnación y la amplitud de sus admirables formas. Su pensamiento fluye de este modo, parecido á un extenso río en un lecho liso; ninguna cosa le interrumpe el curso y su derramamiento le basta: no mira mucho más allá de su arte, como Leonardo ó Miguel Ángel.

«Todos los días dibuja cualquier cosa á la tiza ó al carbón»; una comida con Sansovino ó el Are-tino acaba de hacer el día completo. No se apresura, guarda mucho tiempo sus pinturas en su

casa, á fin de retocarlas y perfeccionarlas. Sus cuadros no forman escamas; usa, como su maestro Giorgione, colores simples, «sobre todo del rojo y del azul, que jamás deforman las figuras». Durante más de ochenta años, pinta de este modo, y cumplió un siglo de vida, hasta que la peste lo arrebató, y el Estado viola sus reglamentos para hacerle funerales públicos. Sería necesario remontarnos á los mejores días de la antigüedad para encontrar un genio tan bien proporcionado en las cosas, una expansión de las facultades tan natural y tan armoniosa, tal acuerdo del hombre consigo mismo y con los de fuera.

Se pueden ver en la Academia los dos extremos de su descubrimiento: su último cuadro, un *Descendimiento de Cristo*, acabado por Palma el Joven, y uno de sus primeros cuadros, una *Visitación*, que hizo con la duda de dejar la escuela de Juan Bellin. En éste, los contornos son inciertos; la figura de San José está casi seca, la sensibilidad del color no se manifiesta más que por la intensidad del tinte obscuro, por oposiciones de tonos, por la suavidad de un pálido violáceo que aviva el pleno azul de un manto. Todavía es un cuadro de altar, la comedida súplica de una leyenda reverenciada.

Al fin de su carrera, hace de la leyenda una grandiosa y espléndida decoración. Lo que desde luego manifiesta en este cuadro, es una extensa arquitectura blanca y parduzca arreglada para

hacer resaltar el tono más vivo de los ropajes y de la carne; es un pórtico orlado de estatuas monumentales y de pedestales con cabezas de león, donde las flores vivientes serpentean entre el brillo mate de los mármoles; son los bellos efectos de la luz y de la sombra que el sol multiplica en las redondeces de las bóvedas. Más abajo de ellas, el zagalejo verdoso de Magdalena, la gran capa rojiza de Nicodemus, acompañan con sus colores sumergidos el tono descolorido, extrañamente luminoso del cadáver; el antiguo discípulo estrecha por última vez la mano de su Maestro; la Magdalena, abriendo los brazos, exhala un gran grito. Creeríase una tragedia pagana; el artista se ha despojado del cristianismo, y no es más que artista.

Esa es toda la historia del siglo XVI, en Venecia como en otras partes; pero en casa de Ticiano, esta transformación ha sido más rápida. Una gran pintura de su juventud, la *Presentación de la Virgen*, muestra con qué atrevimiento y qué desembarazo se insinúa, casi desde los primeros pasos de su genio, en la carrera que seguirá hasta el cabo. Mientras que los florentinos, educados por joyeros, concentran la pintura en la imitación del cuerpo ideal, los venecianos, entregados á ellos mismos, la ensanchan hasta abrazar la Naturaleza entera. No es un hombre ó un grupo lo que perciben, es una escena, cinco ó seis grupos completos, arquitecturas, lontananzas, un cielo,

un paisaje, un breve fragmento completo de la vida: aquí cincuenta personajes, tres palacios, la fachada de un templo, un pórtico, un obelisco, planos de colinas, de árboles, de montañas y bancos de nubes sobrepuestas en el aire. En lo alto de una enorme escalera parduzca están los sacerdotes y el gran pontífice. Mientras tanto, en medio de las gradas, la pequeña muchachuela, amoratada entre una aureola dorada, sube levantando su ropa; no tiene nada de sublime, está tomada sobre lo vivo y sus sanas mejillas son redondas; levanta su mano hacia el gran sacerdote, como para precaver y pedirle lo que quiere de ella: verdaderamente es una niña.

Todavía no ha pensado en nada: Ticiano ha encontrado parecidas á esa en el catecismo. Se ve que la Naturaleza le agrada, que la vida le basta, que no busca más allá, que la poesía de las cosas reales le parece bastante grande. En el primer plano, enfrente del espectador, ha puesto una vieja regañona en traje azul y capuchón blanco, cierta lugareña que acaba de hacer su mercado en la ciudad y guarda cerca de ella su canasto de huevos y de pollos; un flamenco no arriesgaría más. Pero muy cerca de allí, bajo las hierbas que están agarradas á las gradas, hay un busto de estatua antigua; una suntuosa procesión de mujeres y de hombres con largas vestiduras se desarrolla en el bajo de los escalones; las arcadas redondeadas, las columnas corintias, las estatuas,

las cornisas, decoran magníficamente las fachadas de los palacios. Cualquiera se siente en una ciudad efectiva, poblada de burgueses y de campesinos, donde los unos ejercen sus profesiones y los otros cumplen sus devociones, pero adornada de antigüedades, grandiosa de estructura, engalanada por las artes, iluminada por el sol, colocada en lo más distinguido y en lo más rico de los paisajes. Tanto más meditativos cuanto desasidos de las cosas, los florentinos crean un mundo ideal y abstracto allende el nuestro; tan espontáneo como dichoso, Ticiano ama nuestro mundo, lo comprende, se encierra en él y lo reproduce embelleciéndolo sin refundirlo ni suprimirlo.

Cuando se busca el rasgo principal que lo distingue de sus vecinos, se encuentra que es *simple*: está sin refinar en el colorido, el movimiento, y los tipos alcanzan los potentes efectos. Tal es el carácter de su *Asunción*, tan célebre. Un tinte rojizo, purpúreo, intenso, cubre el cuadro entero; tiene el más vigoroso color, y una especie de sana energía transpira de toda la pintura. Debajo están los apóstoles inclinados, sentados, casi todos con la cabeza levantada hacia el cielo, bronceados como marineros del Adriático; sus cabelleras y sus barbas son negras; una sombra intensa ennegrece los rostros, hasta el punto de que sólo un leonado tinte ferruginoso indica la carne. Uno de ellos, en el centro, en una capa obscura, desaparece casi en lo hondo que sombrea la cercana cla-

ridad. Dos ropajes, rojos como la sangre viviente de las arterias, surgen también avivados por el contraste de dos grandes capas verdes: es un colossal tumulto de brazos truncados, de espaldas musculosas, de cabezas apasionadas, de ropajes arrugados. Más alto que ellos, en medio del aire, la Virgen sube, en una gloria ardiente como el vapor de un horno grande. Ella es de su raza, sana y fuerte, sin exaltación ni sonreír místico, soberbiamente colocada en su ropa roja, que envuelve un manto azul. La tela se plega en mil dobleces en el movimiento del suntuoso cuerpo; su actitud es atlética, la expresión grave y el tono mate de su rostro sale en pleno relieve sobre lo relumbrante de la aureola. Á sus pies, en toda la anchura del espacio, se extiende una deslumbrante guirnalda de angelitos; sus frescas carnaciones, purpúreas, rosadas, atravesadas de sombras, traen entre esos tonos y estas formas enérgicas la más risueña florescencia de la vida; hay dos que se destacan, vienen á jugar en plena luz, y sus miembros infantiles se desplegan con una divina desenvoltura en medio del aire. Nada de indolente ó lánguido; la gracia permanece allí viril. Es la más bella fiesta pagana, la de la fuerza seria y de la juventud brillante; el arte veneciano tiene ahí su centro y puede ser su pináculo.

Los cuadros de Ticiano no son muy numerosos en Venecia; la Europa toda los ha acaparado, pero quedan bastantes para manifestarlo entera-

mente. Ha tenido el don de hacer Venus que son mujeres verdaderas, y colosos que son hombres verdaderos, quiero decir, el talento de imitar las cosas bastante de cerca para que la ilusión sea completa y de transformar las cosas bastante profundamente para que el delirio se despierte en nosotros. Ha mostrado, en la misma belleza desnuda, una cortesana, una querida de patricio, una hija de pescador perezoso ó voluptuoso, y al mismo tiempo, una potente figura ideal, la fuerza masculina de una diosa del mar, las formas ondulosas de una reina del empíreo. Ha hecho ver, en la misma figura enlutada, un patriarca guerrero de las cruzadas, un viejo héroe de las batallas marítimas, un luchador musculoso y atlético, un semblante severo de potestad ó de sultán, una dura cabeza imperial ó consular, y al mismo tiempo, ó enteramente al lado, un grosero soldado con las venas hinchadas, la figura vulgar de un viejo juez con gafas, un semblante bestial de esclavo barbudo, con el torso moreno y la mirada salvaje de un remero de la chusma, el cráneo aplastado y el ojo de buitre de un judío desagradable, la jovialidad feroz de un verdugo grasiento, todos los indefinidos parentescos por los cuales la naturaleza humana reúne la naturaleza animal.

Por esta inteligencia de las cosas reales, el campo del arte se encuentra décuplo. La pintura no está ya reducida, como en los maestros clásicos, á variar imperceptiblemente las quince ó

veinte modificaciones del tipo aceptado. La infinita diversidad de la Naturaleza, con sus altas y sus bajas, le esta abierta; los más fuertes contrastes están bajo su mano; cada una de sus obras es rica tanto como nueva; el espectador encuentra en su casa, como en la de Rubens, una completa imagen del mundo, una fisiología, una historia, una psicología en fin. Más abajo del sublime pequeño Olimpo donde asientan algunas figuras griegas, contempladas eternamente por ortodoxos arrodillados, el artista ha tomado posesión de la grande tierra poblada donde se renueva incesantemente la florecencia de las cosas. El accidente, la irregularidad, todo es bueno; son una parte de las fuerzas que hacen fluir la savia humana; las extravagancias, las deformaciones, los excesos son su interés, como la dilatación del ánimo y las esplendideces; su sola necesidad es la de sentir y representar el potente brote de la vegetación interior que subleva la materia bruta y la dirige en formas vivientes bajo el calor del sol. He ahí las ideas que se presentan en el espíritu cuando se vuelven á ver sus pinturas en San Roque, en la Salud, en San Juan; cuando se piensa en las de Roma, de Nápoles, de Florencia y de Londres.

El visitante se detiene en la iglesia de Santa María de la Salud y sonríe ante los lindos comulgantes rosáceos y redondos de Lucas Giordano. Se dejan allí las decoraciones pretenciosas y las estatuas exageradas que los artistas del siglo XVII

han expuesto en las bóvedas. Se comprende lo que vale el genio sencillo y robusto que se contenta con imitar y fortalecer la Naturaleza. Se ve en el cielorraso del coro, después en la sacristía, la mala figura romana de Habania, la máscara bronceada y trágica de Elías, casi negra bajo su mitra blanca; un San Marcos calvo que se echa de espaldas, con una figura tan arrogante y coloreada por tan hermoso reflejo de juventud, que se siente allí la vitalidad de grandes razas invencibles al ataque de los años.

Generalmente se vuelven á aparecer delante de las pinturas del cielorraso: Goliath muerto por David, Abraham sacrificando á su hijo, Caín matando á Abel. Se reconoce en el atrevimiento y en el esfuerzo de estos colosos la tosca mano que ha trazado las célebres estampas los *Seis santos* y la formidable *Travesía del mar Rojo*. Salvo Miguel Ángel, nadie ha manejado así el cuerpo humano.

Abraham es un gigante y un exterminador; cuando se ha visto su cabeza y su barba encanecidas, su pierna y sus dos brazos desnudos, que salen impetuosamente de su ropaje amarillento, creemos vernos delante de un verdadero patriarca, combatiente y subyugador de hombres. Levanta el brazo, y todos sus músculos se señalan; la cabeza del pequeño Isaac está replegada bajo su violenta mano. El movimiento es tan vigoroso, que de un solo esfuerzo corta de parte á parte á los tres personajes, desde los pies del án-

gel que se precipita arrebatando la espada, hasta el cuerpo torcido del hombre que se vuelve y atraviesa entre él, hasta el cuello doblado del niño prosternado.

Todavía es más furioso el ademán del fratricida; no es que Ticiano lo haga odioso; al contrario, su impetuosidad importa al espectador; no es un asesino, es Hércules matando un enemigo. Abel, derribado sobre el costado, cae extendiendo los cuatro miembros. El otro, gigantesco y musculoso como un atleta, un pie sobre el pecho del vencido, se echa otra vez hacia atrás, y con toda la fuerza de su tronco y de sus brazos rígidos va á aplastarlo. Un obscuro colorido vinoso purpurado da su apariencia amenazante al entretreído de los músculos, el ímpetu de los tendones blandidos, los bultos y las cavidades de la carne activa y el rostro bestial del matador, alumbrado oblicuamente, se hunde en un escorzo negro.

LAS ACADEMIAS Y LAS IGLESIAS TINTORETO

No tengo ni el ánimo ni el tiempo desocupado para hablarte de las otras pinturas. Hay setecientos cuadros en la Academia; agrega los de las iglesias. Doblarían la extensión de este trabajo:

además de eso, el efecto consiste lo más frecuentemente en un tono de carne luminoso cerca de un tono de carne obscuro, en la degradación de un ropaje rojo ó verdoso. Se pueden expresar bien de montón con palabras; pero tocante á los matices, la palabra no consigue nada. El solo partido razonable es venir aquí y gozar uno mismo.

Se viene, se regresa y se vuelve todavía á la Academia. Se atraviesa este puente de hierro suspendido, la única obra moderna y desagradable de Venecia. Se va á la casualidad por una de estas veinte salas y se escogen algunos maestros, con quienes se pasará la tarde; Palma el Viejo, por ejemplo, y Bonifacio, cuyo colorido es igualmente intenso y tan rico como el de Ticiano, son plantas de la misma familia, pero los ojos del público no se han vuelto si no hacia la más alta espiga de la gavilla.

Uno de estos cuadros de Bonifacio, el *Festín del rico malo*, es admirable. Bajo un pórtico descubierta, entre columnas veteadas, atrevidas y magníficas mujeres están sentadas, descotadas en cuadrado, con faldas de terciopelo negro, con mangas de oro rojizo, los vestidos bruscamente mezclados de azul y amarillo, suntuosos cuerpos á la talla gruesa, con las musculaturas carnosas, mostradas con audacia en el lujo bárbaro de las telas recamadas que caen en pliegues pesados sobre sus talones. Un negrillo, pequeño animal doméstico, tiene cogido un cuaderno ante la mú-

sica y los tocadores de instrumentos el aria retentiva de la voz, y para completar esta pompa ruidosa se perciben, fuera, en los jardines, caballos, halconerías, todo el aparato de alarde señorial. En medio de esta ostentación, se encuentra el amo con una gran bata de terciopelo rojo sanguíneo y melancólico como un Enrique VIII, con la expresión taciturna y dura de la sensualidad que se sacia sin satisfacerse (1).

Nosotros rehusaríamos tales placeres; somos demasiado refinados y demasiado moderados para comprenderlos; semejantes cortesanas nos producirían miedo; son demasiado ceñidas y demasiado voluptuosas; sus brazos nos aterrían; tienen el mirar demasiado duro. Es en el siglo XVI solamente cuando se ha amado la voluptuosidad material y violenta: entonces se copiaba sobre lo vivo la aspereza de las concupiscencias y la glotonería de los sentidos, pero por otra parte es en el siglo XVI solamente cuando se ha sabido pintar la belleza completa.

Se vuelve á pasar el puente de hierro tan feo y tan rudo: se comienza en un laberinto de callejuelas, y se llega á Santa María Formosa á admirar la *Santa Bárbara* del viejo Palma. No es una santa, sino una floreciente joven, la más atractiva y la más digna de amor que uno puede imaginar: está de pie, arrogantemente colocada, una corona so-

(1) Comparad la misma escena en casa de Teniers.

bre la frente, y su vestido, anudado con negligencia en la cintura, ondula en pliegues de púrpura anaranjada sobre el escarlata claro de su manto. Dos ondas de magníficos cabellos oscuros se deslizan de los dos lados de su cuello; sus finas manos parecen las de una diosa; la mitad de su rostro está en la sombra; medias luces juegan sobre su mano levantada; sus bellos ojos son placenteros, sus labios delicados y frescos van á sonreír; tiene ese espíritu alegre y noble de las mujeres venecianas; amplia y no demasiado gruesa, espiritual y benévola, parece formada para otorgar la felicidad y para experimentarla.

Dejemos los otros á un lado. Sin embargo, ¡qué lástima que se hayan quitado los cinco ó seis Veroneses de la Academia: su *Comida en casa de Leví*, sus *Apóstoles sobre las nubes*, su *Anunciación*, sus vírgenes, sus columnatas de mármol luciente y veteado, sus nichos de oro mezclados de arabescos negros, sus grandes escaleras, sus balaustres perfilados en el azul del cielo, sus sedas rojizas y cebrino de oro, sus caballos blancos encabritados bajo sus gualdrapas de escarlata, sus guardias y sus negros recamados de rojo y verde, sus vestidos estrellados de ramos tortuosos y de dibujos brillantes, y sobre todo la extraordinaria diversidad de sus cabezas y la armonía apacible que se exhala, como una música, de su colorido argentado, de sus figuras serenas y de sus amplias decoraciones!

Si Ticiano es el soberano y el dominador de la escuela, el Veronés es el regente y el virrey. Si el primero tiene la fuerza y la grandeza sencilla de los fundadores, el segundo tiene la calma y el bello sonreír de los monarcas indiscutibles y legítimos. Lo que busca y encuentra, no es lo sublime ó lo heroico, la violencia ó la santidad, la pureza ó la molicie; todos sus estados no muestran la Naturaleza sino por una cara, é indican una depuración, un esfuerzo, un desabrimiento ó una radiación. Lo que le gusta es la belleza plena, la flor abierta, pero intacta, en el momento en que sus pétalos rosas están todos desplegados sin que ninguno de ellos esté todavía marchito. Tiene trazas de dirigirse á sus contemporáneos y decirles:

—Nosotros somos criaturas nobles, venecianos y grandes señores, de una raza privilegiada y superior. No rebajamos y no comprimimos nada de nosotros mismos; espíritu, corazón y sentidos, todo en nosotros es digno de dicha. Demos la enhorabuena á nuestros instintos y á nuestro cuerpo, como á nuestro pensamiento y á nuestra alma, y hagamos de la vida una solemnidad donde la felicidad se confundirá con la belleza.

Pero se pueden ver en el Louvre muchas de sus grandes obras, y tú lo conocerás mucho mejor por un cuadro suyo que por un raciocinio mío. Al contrario, hay un hombre de genio, Tintoreto, cuya obra casi entera está en Venecia. No se supone

lo que vale hasta que no se ha venido aquí. Puesto que me queda un día, lo voy á pasar con él.

No se encontrará en el mundo más poderoso y más fecundo temperamento de artista. En muchos rasgos, se parece á Miguel Ángel. Se aproxima á él por la originalidad salvaje y la energía de la voluntad. Al cabo de algunos días, su maestro Ticiano, viendo sus esbozos, tiene celos, se alarma y lo despide de su escuela. Á pesar de su niñez, decide que aprenderá y llegará sin ayuda. Se proporciona yesos conforme á lo antiguo, y según Miguel Ángel, llega á copiar las pinturas de Ticiano, dibuja el desnudo, diseña, se fabrica maniquís de cera y de creta, los trajecta, los suspende en el aire, estudia los escorzos y trabaja con furor. «En todas partes donde se ejecutá una obra de pintura está presente», y aprende su oficio viéndolo hacer. Su cabeza fermenta, y sus concepciones le rodean de modo que, forzado á aliviarse de ellas, va con los albañiles á la ciudadela y traza figuras en torno del reloj. Sin embargo, se ha ejercitado con el Schiavone, y en adelante se siente maestro. «Sus pensamientos hierven»: propone á los padres de la Madona del Huerto cuatro cuadros enormes, la *Adoración del becerro de oro*, el *Juicio final*, muchos centenares de pies de pintura, millares de personajes, un desbordamiento de imaginación y de genio. Los hará gratuitamente, pues sólo quiere recibir el precio de sus gastos; lo que necesita es un desenlace y una salida.

Otro día, los cofrades de San Roque habían pedido á cinco pintores célebres algunos patrones para una pintura que querían hacer ejecutar. Tintoreto hace tomar secretamente las medidas del sitio, pinta el cuadro en algunos días, lo lleva al lugar del dibujo y declara que lo regala á San Roque. Ante esta furia de inventiva y de prontitud, sus concurrentes quedan estupefactos, y siempre es así como él trabaja. Parece que su espíritu tenga un volcán siempre lleno y en erupción. Telas de veinte, de cuarenta, de setenta pies, llenas de figuras de tamaño natural, derribadas, amontonadas, lanzadas en el aire, con los escorzos más violentos y los más espléndidos efectos de luz, apenas bastan para recibir el vástago deseoso, inflamado, deslumbrante de su cerebro. Cubre iglesias enteras, y toda su vida, como la de Miguel Ángel, se ha gastado allí.

Sus costumbres son las de los genios salvajes, violentas, desproporcionadas al mundo, en quien el impulso interior de los sentimientos es tan fuerte, que los placeres le desagradan y que, por todo refugio, saciedad ó tranquilidad, tienen su arte. «Vive retirado con sus pensamientos, lejos de todo goce», absorbido en sus estudios y en su trabajo. Cuando cesa de pintar, se encierra en el paraje más retirado de su casa, en un cuarto donde, para ver claro, está obligado á encender una lámpara en pleno día. Allí, para distraerse, fabrica sus maniquís; jamás deja entrar á na-

die, jamás pinta delante de ninguno, salvo ante sus íntimos. «Por toda ambición, tiene la gloria», y sobre todo el deseo de excederse á sí mismo, de alcanzar la perfección. Su conversación es breve, sus palabras punzantes; su grave y dura fisonomía es imagen exacta de su alma (1). Cuando diseña un trazo picante, su rostro queda impasible, no ríe. Brevemente, fieramente, se ha hecho su ruta á sí mismo: solo, á través de las envidias y la hostilidad declarada de los otros pintores, se ha mantenido en pie contra el público como ante los maestros de la opinión. La pistola en la mano, con una fría ironía, ha hecho callar al cínico Aretino. Cuando sus amigos exponen un cuadro en público, les aconseja que se queden en su casa:

«Dejad lanzar todas las flechas; es menester que las gentes se acostumbren á vuestro pensamiento.»

Cuanto más se observa su vida y sus obras, tanto se percibe en él un Miguel Ángel, colorista, menos concentrado que el otro, menos maestro de sí mismo, menos capaz de escoger entre sus ideas, todo entregado al arte, y que su ímpetu ha hecho improvisador. Por eso cuando su idea es justa ó bien escogida, sube á una altura extraordinaria. Á mi parecer, ningún pintor sobrepuja, y tal vez no iguale, á su *San Marcos* de la Academia; por lo menos, ninguna pintura ha producido en

(1) Ved su retrato por sí mismo.

mí una impresión igual. Es un vasto cuadro largo y ancho de veinte pies, con cincuenta personajes de tamaño natural; San Marcos, melancólico en el claro y un esclavo en medio de personajes sombríos. El santo llega de lo alto del cielo, precipitado, suspendido en el aire, para salvar al esclavo del suplicio; su cabeza está en la sombra, sus pies en la luz; su cuerpo, rechoncho por un acortado extraordinario, se sumerge de un salto, con la impetuosidad del águila.

Ninguno, salvo Rubens, ha cogido en este estado la instantaneidad del movimiento, el furor del vuelo; ante esta prontitud y esta verdad, las figuras clásicas parecen condensadas, copiadas conforme á estos modelos de Academia, en la que se mantienen los brazos por bramantes; se ha conducido consigo, se le sigue hasta la tierra, donde todavía no está. Allí está el esclavo en cueros, derribado sobre la espalda, enfrente del espectador, por un acortado también milagroso como el otro. Su arrogante cuerpo viril y musculoso está palpitante; sus mejillas rosáceas al lado de su barba negra rizada, se purpurean del más bello colorido de la vida. Las hachas se han roto en pedazos, hierro y madera, sin poder tocar á su carne, y todos miran. El verdugo, con turbante, levantadas las manos, muestra al juez su impotencia con un gesto de asombro que le agita todo entero. El juez, con jubón rojo veneciano, se arroja á medias de su tribunal y de su escalera de mármol. En

todo el circuito, los asistentes se ladean y se estrechan, unos con armaduras del siglo XVI, otros con corazas romanas de cuero, otros con cimarras y turbantes berberiscos, otros con tocas y dalmáticas venecianas, algunos con las piernas y los brazos desnudos, uno enteramente en cueros, con la capa alrededor de los muslos y un pañuelo en la cabeza, con los más espléndidos cortes de obscuridad y de luz, con una variedad, un esplendor, una seducción inexpresable de la luz reflejada por la negrura de las bruñidas armaduras, desplegada sobre los ramajes lustrados de las sedas, contenida en la sombra cálida de las carnes, avivada por el encarnado, el verde, el amarillo listado de las opulentas telas.

No hay allí uno que no se agite, y no se agite todo entero; no hay un pliegue de su ropaje, un tono de su cuerpo que no aumente la brillantez y el deslumbramiento universal. Una mujer apoyada contra un pedestal se echa hacia atrás para ver mejor; está tan viviente, que todo su cuerpo tiembla, que sus ojos hablan, que su boca va á abrirse. En el fondo, arquitecturas, hombres en las azoteas ó subidos en las columnas, añaden la amplitud del espacio á la riqueza de la escena. Se respira allí, y el aire que se respira es más ardiente que en otra parte: es la llama de la vida tal como salta en fulguración en un cerebro sano y completo de hombre de genio. Allí no hay ejemplo de tal lujo y de tal fortuna de invención; lo que

sería necesario ver con sus ojos, es el atrevimiento y la facilidad del golpe, el vuelo natural del temperamento y del genio, la vivaz creación espontánea, el placer y la necesidad de transportar su idea sin preocupación de reglas, el esfuerzo seguro y súbito del instinto que viene á parar en seguida y sin esfuerzo en la acción perfecta, como el pájaro vuela y el caballo corre. Las actitudes, los tipos, las costumbres de toda especie, con sus rarezas y sus disparates, han afluído y se han dotado por un minuto sublime en este espíritu. Una espalda combada de mujer, una coraza franjeada de luz, un cuerpo en cueros perezoso en la transparente sombra, una carne rosada donde, bajo la piel de ámbar, la sangre abunda; la púrpura intensa de un manto torcido, la confusión de cabezas, de piernas y de brazos, el reflejo de los tonos que se observan y se transforman por mutua iluminación, todo eso se ha limpiado junto, como una gavilla de agua arrojada de un canal demasiado lleno. Las súbitas y perfectas concentraciones tienen la misma inspiración, y tal vez no hay en el mundo nada más vivo y más completo que esto.

Creo que antes de haberlo visto no se tiene idea de la imaginación humana. Dejo de lado otros diez cuadros que están en la Academia, una *Santa Corderilla*, un *Cristo resucitado*, una *Muerte de Abel*, una *Eva*, sólido y soberbio cuerpo sensual con los contornos duros, de corpulenta talla,

las piernas onduladas, con una cabeza animal y sin expresión, pero floreciente y dejándose vivir; de una tranquilidad tan jovial y sin embargo tan vigorosa, tan ricamente jaspeada de luces y sombras, que se siente allí, más que en Rubens mismo, toda la poesía de la desnudez y de la carne.

Es á las iglesias y á los monumentos públicos donde se necesita ir para conocerlo: no hay casi ninguno en donde no se encuentren enormes cuadros suyos: una *Asunción*, en los Jesuítas; una *Crucifixión* y no sé cuántas otras pinturas en San Juan y San Pablo; las *Bodas de Caná*, en Santa María de la Salud; cuatro pinturas colosales en Santa María del Huerto; los *Cuarenta mártires*, *El maná*, *La resurrección*, *La Cena* y *El martirio de San Esteban*, alto de veintitrés pies, ancho de setenta, en el palacio ducal. En fin, en la iglesia y en la *scuola* de San Roque, que son como su propio museo, cuarenta cuadros, algunos gigantescos, capaces de cubrir juntos uno con otro dos salones cuadrados de nuestro Louvre.

Verdaderamente no se le conocía en Europa. Las galerías de ultramontes no tienen casi nada de él: los cuadros que han adquirido son pequeños ó de escasa importancia. Salvo tres ó cuatro escenas del palacio ducal, muy mal grabadas; salvo una *Crucifixión*, por Agustín Carrache, no se ha grabado nada de sus grandes obras. Está desmesurado en todo, en las dimensiones como en la concepción. Los espíritus académicos, al



fin del siglo XVI, lo califican de exagerado y negligente: lo que hay de prodigioso y de sobrehumano en su genio choca á las almas ordinarias ó tranquilas. Pero la verdad es que no se ha vuelto á ver hombre semejante, es único en su género, como Miguel Ángel, Rubens y Ticiano. Que se le llame extravagante, colérico, improvisador; que se le critiquen las manchas de su colorido, el trastorno de sus figuras, el desconcierto de sus grupos, la celeridad de su pincel, la fatiga y la *manera* que á veces entrometen un metal usado en su fundición nueva; que se le echen en cara todos los defectos de sus cualidades, consiento en ello; pero semejante hornaza, tan ardiente, tan rebosante, con tales borbollones y tales chisporroteos de llamas, es un tiro tan alto de ráfagas, con relámpagos tan repentinos como multiplicados, con un relumbrón tan continuo de humos y de luces inesperadas, que no se han conocido aquí abajo.

En verdad no sé cómo hablar de él; no puedo describir sus pinturas; son demasiado extensas, y hay mucho allí. Es el esfuerzo interior de su espíritu el que es necesario describir. Me parece que se descubre en él un único estado, el abatimiento de la inspiración. He ahí una gran palabra, pero corresponde á hechos precisos de los cuales se pueden citar ejemplos. En determinados momentos extremos, ante un gran peligro, en un sacudimiento súbito, el hombre percibe distintamente en un relámpago, con una intensidad te-

rrible, algunos años de su vida, paisajes y escenas completas, á veces un pedazo del mundo imaginario; los recuerdos de los asfixiados, los relatos de las gentes que han muerto ahogadas, las confidencias de los suicidas y de los fumadores de opio, los indios *Pouranas* dan fe de eso. La activa potencia del cerebro, súbitamente decuplicada y centuplicada, hace vivir el espíritu en este breve instante más que en todo el resto de su vida. Á la verdad, sale ordinariamente de esta alucinación sublime por el abatimiento y la enfermedad; pero cuando el temperamento es bastante fuerte para soportar sin desarreglarse este choque eléctrico, el hombre, como Lutero, San Ignacio, San Pablo y todos los grandes visionarios, ejecuta obras que traspasan el poder humano.

Tal es el acceso de la imaginación creadora en casa de los grandes artistas; con contrapesos menores, ha sido tan fuerte en el Tintoreto como en los más grandes. Si se concibe bien este estado involuntario y extraordinario en un temperamento trágico como el suyo y en parecidos de colorista como los suyos, se concibe lo demás.

No escoge, su visión se impone á él: una escena imaginaria se le presenta como real: en un arranque impetuoso, la copia en seguida con sus extravagancias, sus sorpresas, su enormidad, su hervidero de gente; divide con maestría un trozo de la Naturaleza y lo transporta á la tela, tal cual es, con lo imprevisto y la fuerza de la creación

espontánea que no conoce ni las combinaciones ni la duda. No son dos ó tres personajes lo que pinta, es una escena, un fragmento de la vida, todo un paisaje y toda una arquitectura poblada. Sus *Bodas de Caná* son un gigantesco comedor completo: cielorraso, ventanas, puertas, suelo, criados, salidas, todos los convidados en dos filas alrededor de la mesa que se pierde, los hombres á un lado, las mujeres al otro, de suerte que no se ven más que dos hileras de cabezas como dos alineaciones de árboles en un paseo, y á un extremo, Cristo, pequeño, obscurecido á causa de la multitud y de la distancia.

Su *Piscina probática*, en la *scuola* de San Roque, es un hospital: mujeres medio desnudas, tendidas sobre una sábana que se recoge; otras acostadas, las piernas y los pechos desnudos; una en un lavador, toda despellejada, y Cristo en medio de ellas, entre las fiebres y las úlceras.

El maná en el desierto es un campamento de pueblo con todos los accidentes de la vida, todas las diversidades del paisaje y todas las grandezas de las ilimitadas lontananzas: aquí un camello con su conductor; allá un hombre cerca de una mesa con una mano de mortero; en otra parte dos mujeres que lavan; otra joven, atenta, que se inclina para arreglar un canastillo; otras que dan vueltas á una devanadera ó preparan lienzos para recoger el maná; un anciano enlutado que consulta con Moisés.

Por sus excesos como por su genio, va más allá de su siglo y se reúne al nuestro. Sus cuadros parecen *ilustraciones*: solamente que hace en un cuadro de cuarenta pies de largo, con personajes de tamaño natural, lo que nosotros tratamos de hacer en uno de un pie de largo con personajes como el dedo. La vida general de las cosas le preocupa más que la particular de un cuerpo: sale de las reglas pictóricas y plásticas, subordina el personaje al parecido y las partes al efecto. Lo que tiene necesidad de representar, no es tal hombre de pie ó acostado, sino un instante de la Naturaleza ó de la historia. Está como invadido del exterior; percibe una imagen, la retiene, la rodea y cree en ella.

Por eso es su originalidad rara. Comparados á él, todos los pintores se copian: uno está siempre sorprendido ante sus cuadros; no se le pregunta adónde ha ido á buscar eso, en qué mundo desconocido, fantástico, y sin embargo real.

En la *Cena*, el personaje central es una sirvienta arrodillada, con la cabeza en la sombra y la espalda en la luz; tiene en sus manos un plato de habas y reparte las viandas; un gato trata de trepar junto á su cesta. Alrededor hay aparadores, criados, jarros para agua, y los discípulos en línea perpendicular guarnecen una mesa larga. Es una cena, una verdadera cena, la tarde; he ahí para él la idea esencial. Encima de la mesa una lámpara centellea, y una claridad de luna azulada cae sobre

las cabezas; pero lo sobrenatural entra por todas partes; en el fondo, por un rayo de luz del cielo y un coro de ángeles radiantes; á derecha, por un enjambre de ángeles descoloridos que se arremolinan en la sombra nocturna. Con una temeridad y una fuerza de semejanza verdaderamente extraordinarias, los dos mundos, el divino y el humano, penetran el uno en el otro y se confunden los dos.

Cuando este hombre leía en el Evangelio la palabra técnica, era la cosa corporal, con sus propios detalles, la que veía forzosamente y con precisión transportaba al lienzo. San José era carpintero; al instante, para pintar la *Anunciación*, representa una verdadera casa de carpintero: en la calle, un sobradillo para trabajar en pleno aire; la obstrucción de un banco, las maderas de armazón y de carpintería echadas por tierra en amontonamiento, preparadas, apoyadas en el muro; sierras, cepillos de carpintero, cuerdas, y el obrero en el trabajo; en el interior, una gran cama con cortinas rojas, una silla desvencijada, una cuna de niño en mimbre, la mujer en enaguas, roja, vigorosa plebeya, estremecida y asustada. Un flamenco no hubiera copiado mejor el desorden y la vulgaridad de la vida popular.

Pero el ardor acompaña siempre estas visiones circunstanciadas é intensas. Gabriel, con un vuelo de los ángeles remolineantes y tumultuosos, se lanza á través de la puerta y ventana; la casa, sin acabar, parece que se destruye por su

choque: es la furia de una visión; los pichones vuelven á entrar así en el palomar, con vuelo rápido; se mezclan todos reunidos alrededor de la Virgen. Por este movimiento desproporcionado y desenfrenado, juzgad de la irrupción irresistible por la cual las ideas estruendosas se desencadenan en su espíritu. Ningún pintor ha gustado, sentido y transportado así el movimiento. Todos sus personajes se revuelven y se excitan.

Hay de él una *Resurrección*, donde ninguno está en equilibrio: llegan ángeles de lo alto, la cabeza la primera; Cristo y los santos nadan en medio del aire; la atmósfera es para él un fluido resistente y palpable que sostiene los cuerpos y les permite todas las actitudes, como el agua á los pescados.

Cuando llega á pintar una escena violenta como la *Serpiente de bronce* ó la *Degollación de los inocentes*, es un delirio. Las mujeres agarran con sus manos las espadas de los verdugos, ruedan precipitadas de lo alto de una terraza, estrechan á sus pequeños contra sus pechos con un abrazo animal, caen sobre ellos y los cubren con sus cuerpos. Cinco ó seis, amontonados cuerpo sobre cuerpo, mujeres y niños, heridos, moribundos, vivientes, forman un montón. El espacio está cubierto de una confusión de cabezas, de miembros, de troncos tumbantes, corrientes, empujados, vacilantes, como en una desbandada de gentes ebrias; es la bacanal furiosa de la desesperación.

Allí cerca, sobre una vertiente de montaña, serpientes de cabeza de perro destruyen en una confusión monstruosa hombres amontonados y derribados. Uno, ya ennegrecido, muerto dando alaridos, posado sobre la espalda, con los miembros hinchados por el veneno, los músculos dislocados por las convulsiones, el pecho saliente y estirado, la cabeza echada atrás; algunos agonizantes sangran y se resisten, unos sobre el costado, otros en pie, rígidos, con la cabeza hacia abajo, otros con las piernas levantadas y los brazos torcidos hacia atrás, todos bajo las claridades lívidas de sombras mortuorias, revueltos y desplomándose como una avalancha humana sobre la pendiente del precipicio. El artista está en su dominio, vagando grandiosamente en lo imposible. Ve demasiado á la vez: cuarenta, sesenta, ochenta personajes y sus marcos se levantan entremezclados, prensados, bajo una tragedia de luces y de negruras.

Que se mire su segunda *Piscina probática* en la iglesia de San Roque: ni cielo ni fondo; salvo el techo y cuatro cajas de columnas jónicas, todo es cuerpo y montones de cuerpos, espaldas y pechos desnudos, cabezas, barbas, mantos y lienzos, mezclados monstruosamente y pululando hombres y mujeres trastornados, apoyados los unos contra los otros y tendiendo los brazos hacia el Cristo salvador. Una mujer tendida sobre la espalda vuelve los ojos hacia él para pedirle ayuda.

Un tronco enorme de agonizante se ladea y se cae sobre un montón de trapos con un esfuerzo supremo para aproximarse á la curación. Sin orden, se ven salir en la luz hermosos rostros de suplicantes esposas, cráneos calvos de viejos soldados, pechos musculosos y grandes barbas como las de los dioses fluviales. Hacia el frente un sirviente colosal, especie de mozo de cordel y de atleta, rígidas las piernas, se sostiene sobre sus riñones para conducir un montón de lienzos. Otro, viejo gigante, casi desnudo, está colocado junto á una columna; sus piernas cuelgan, está resignado, como un antiguo habitante del hospital; su piel enrojecida y floja se arruga en todas las anfractuosidades de los músculos. Ha esperado algunos años, y bien puede esperar todavía: medita, la cara en el aire, sintiendo el sol que áviva su vieja sangre.

Por este gusto de lo real y de lo colosal, por estos violentos contrastes de la sombra y de la luz, por este ardor que lo lleva hasta el cabo de su idea, por esta audacia que le conduce á exponer su idea toda entera, es el más dramático de los pintores. Delacroix hubiera debido venir aquí: hubiese encontrado uno de sus ascendientes, también sensible como él á la verdad cruda, á la pasión desenfrenada, á los efectos de semejanza, á la potencia moral de los colores, pero más sano, más seguro de su mano, y nutrido por un siglo más pintoresco en un sentimiento más amplio de la

grandeza corporal. Ningún cuadro de Delacroix deja una impresión más punzante que el *San Roque entre los prisioneros*. Éstos están en un vasto calabozo obscuro, especie de mazmorra antigua en donde barras de hierro, argollas y cadenas estiradas martirizan y dislocan los miembros por un tormento lento y prolongado. El santo aparece; un miserable con una cadena remachada en el cuello levanta hacia él su cabeza torcida; otro, desde el fondo de un foso enrejado, pega su rostro junto á los barrotes. Torsos rojizos y surcados de músculos, pechos color de herrumbre, cabezas leonadas como crines de bestia, barbas blancas luminosas, aparecen en medio de la obscuridad sepulcral; pero más arriba, en las negruras de la sombra, flotan figuras deliciosas, vestidos de seda plateados, túnicas de violeta pálido, cabellos blondos resplandecientes: es la visitación de un coro angelical.

Cuando se ha recorrido la iglesia y los dos pisos de la *scuola*, queda todavía una gran sala que visitar, el *albergo*, muro y cielorrasos. Tintoreto también la tiene tapizada de pinturas. Por más que uno se diga que está cansado, acuse al pintor de superabundancia y de exceso, sienta que esos cuarenta inmensos cuadros han sido hechos demasiado pronto, más bien indicados que ejecutados, y que traspasan las fuerzas del espectador y las suyas, entra y se encuentra todavía con fuerzas, porque vuelve á pesar suyo. Vírgenes,

mujeres derribadas nadan en los arcones del cielorraso, y su amplia belleza, las espléndidas redondeces de la carne sumergida en la sombra se despliegan con riquezas de tono inexpresable.

Un *Cristo con la cruz á cuestas* se desarrolla en la vuelta de la vertiente de una montaña; Cristo va con la cuerda al cuello, echado hacia adelante, y la salvaje procesión escala las rocas con la vehemencia dolorosa y furiosa de una *Pasión* de Rubens (1). Al otro lado, el Cristo está de pie ante Pilatos, con el largo sudario que lo envuelve cortado por un color funerario entre las sombras negras de la arquitectura y sobre la púrpura ensangrentada de la cual están vestidos los asistentes. Encima de la puerta hay un cadáver rojizo, rígido entre los soldados y los grandes vestidos rojos de los jueces, pero no están todavía allí más que los acompañamientos. Un lienzo entero de la sala, un muro largo de cuarenta pies, alto en proporción, desaparece bajo una *Crucifixión*, diez escenas en una sola y que se equilibran para formarla ochenta personajes esparcidos y agrupados, un terraplén con realces de rocas al pie de una montaña, árboles, torreones, un puente, jinetes, crestas pedregosas y en lontananza un inmenso horizonte morenuzco. No hay ojo que haya abrazado tales semejanzas ni haya combinado iguales efectos.

(1) La misma escena en el museo de Bruselas, por Rubens.

En el centro, Cristo está clavado en la cruz derecha, y su cabeza se huñde en el confuso brillo leonado de su limbo. Detrás de su madero hay una escalera por la que suben los verdugos, poniendo la esponja. Al pie de la cruz, los discípulos, las mujeres, en pie, abriendo los brazos, arrodillados, gritan y lloran; la Virgen se desvanece, y todos estos cuerpos de mujeres inclinadas, vacilantes, tumbándose, con grandes ropajes cárdenos, rosados, rojos, azulados, con un relámpago de sol sobre una mejilla, sobre una barba, hacen la más suntuosa pompa funeraria. Como una armonía grandiosa que sostiene un canto penetrante é inmenso, las gentes y las escenas cercanas acompañan á la escena principal con su variedad y su magnificencia trágica.

Hacia la izquierda, uno de los ladrones está ya atado á su cruz, y le levantan: lo alto de su cuerpo luce en la luz, lo demás en la sombra. Cinco ó seis verdugos tienden cables y sostienen los montantes, tirando y empujando con toda la fuerza y todo el esfuerzo de la máquina muscular. La luz cruza á lo ancho sus casacas rosadas y rayadas, los tendones morenos de sus cuellos, las venas infladas de sus frentes. Sus herramientas están allí: hachas, picos, cuñas, una escalera maciza, y á la cabeza de la cruz, en una hermosa sombra luminosa, un curioso indiferente, inclinado sobre su caballo, mira.

Del otro lado, con un esplendor y una diversi-

dad iguales, se desenvuelve el tercer suplicio, como un coro que corresponde á otro coro. La cruz está en tierra y se ata al paciente en ella; un verdugo trae cuerdas; otro, atlético y soberbio, inflando su torcida espalda, da vueltas á una barrena en el brazo de la cruz: sobre el pie del terraplén, un viejo curioso está sentado; el espectáculo le interesa, se ladea medio acostado en su traje rojo, y cerca de él, sobre un caballo alazán, una especie de rufián con gorro, un gran infame rojizo, todo alumbrado, se encorva para indicar un procedimiento útil.

Más allá de las tres escenas, alterna escalonada sobre cinco ó seis planos, con variedades innumerables de tintes y de formas, la espaciosa y pomposa armonía de la multitud: concurrentes de toda especie; pequeñas escenas accesorias; sepultureros que excavan la tumba de los ajusticiados; ballesteros que en una cavidad echan á suertes las túnicas; sacerdotes con grandes vestidos; hombres de armas con corazas; caballeros enlutados; túnicas de judíos y armaduras de gentilhombres; caballos finos y arrogantes con las colas áureas y leonadas; faldas anaranjadas y verdosas de mujeres; contraste de tonos pálidos y tonos intensos; rostros populares y cabezas caballerescas, de actitudes atormentadas y de posturas negligentes: todo eso con tal amplitud de luz, con tan triunfal expansión de genio y de buen éxito, que se sale, como de un concierto demasiado

magnífico y demasiado superior, casi aturdido, durante la disposición de las cosas, y no sabiendo si debiera creerse verdadera la sensación experimentada.

1.º de Mayo.

Vengo de comprar la estampa de Agustín Carrache, que no da más que el esqueleto del cuadro y del mismo modo la semejanza. He vuelto hoy á ver el cuadro: es un poco menor la segunda impresión; el efecto de semejanza y de primera vista es demasiado esencial á los ojos del Tintoretto; subordina lo demás á eso; su mano es demasiado pronta; sigue demasiado voluntariamente su primera idea. En eso es inferior á los maestros: no ha hecho nada más que dos obras completas: sus mitologías del palacio ducal y el *Milagro de San Marcos*.

2 de Mayo.

Cuando después de dejar esta pintura se pretende conservar una idea semejante de ella, no se encuentra en sí sino una emoción y como la resonancia sonora y dulce de un perfecto goce. La punta de un pie desnudo que sale de una seda

jaspeada de oro; una perla cuyo resplandor lechoso tiembla al tocar una garganta de nieve; el fogoso rubor de la vida que afluye bajo la sombra transparente; la degradación y la alternativa de los lunares claros y oscuros que siguen la ondulación musculosa del cuerpo; el choque y el acuerdo de dos tonos de carne que se penetran y se transforman por el cambio de sus reflejos; una luz vacilante que viene á franjear una placa obscura; un lunar púrpura avivado contra un tono verde, breve; una rica armonía que sale de los colores economizados, opuestos, compuestos, como un concierto sale de los instrumentos, y que llena el ojo como el concierto llena el oído: aquí está el único don. Por esta invención, las formas están vivificadas; al lado de éstas, las otras parecen abstractas.

En otra parte se ha separado el cuerpo de su medio, se ha simplificado y reducido; se ha olvidado que el contorno no es más que el límite de un color, que para el ojo, el color es su objeto mismo. Porque cuando este ojo está sensible, siente en el objeto, no solamente una disminución de brillo proporcionado á lo lejano de los planos, sino además una multitud y una mezcla de tonos, un azuleo general que crece con la distancia, una infinidad de reflejos que los otros objetos alumbrados entrecruzan y sobreponen con colores é intensidades diversas, una vibración continua del aire interpuesto, donde flotan matices impercep-

tibles, donde tiemblan estriás nacies, donde pululan innumerables átomos, donde se conmueven y se deshacen incesantemente apariencias fugitivas. El exterior como el interior de los seres es solamente movimiento, cambio, transformación, y este estremecimiento complicado es la vida.

Partiendo de esto, los venecianos restauran y concilian los tonos infinitos que se unen para componer una tintura; vuelven sensible el contacto por el cual los cuerpos se comunican sus reflejos; acrecientan la potencia por la cual un objeto recibe, retorna, colora, amortigua, armoniza los innumerables rayos luminosos que le hieren, como un hombre que, estirando cuerdas flojas, realce sus virtudes vibrantes, para producir en nuestros oídos sonidos que no habían percibido nunca. Perfeccionan y exaltan también el ser visible de las cosas: de reales las hacen ideales: he ahí una poesía que nace. Que se una á ella la de la forma, y tendremos el genio por el cual inventan un tipo completo, espontáneo, original, intermedio entre el de los florentinos y el de los flamencos, exquisito en la morbidez y en la voluptuosidad, sublime en la fuerza y en la vehemencia, capaz de sugerir gigantes, atletas, reyes, emperadores, mozos de cordel, cortesanas, las figuras más reales y las figuras más ideales, de tal forma que reúne los extremos y aparece en el mismo personaje el más delicioso y sensible atrac-

tivo y la majestad más grandiosa; una gracia casi tan atractiva como la de Corregio, pero con más pureza y más sólida amplitud; una corriente de vida casi tan fresca y tan extensa como la de Rubens, pero con formas más bellas y un ritmo mejor ordenado; una energía casi tan colosal como la de Miguel Ángel, mas sin aspereza dolorosa ni desesperación sublevada: así se juzgará del lugar que los venecianos ocupan entre los pintores, y no sé si yo cedo á un atractivo personal cuando los prefiero á todos.



ROMA

ROMA

RAFAEL

15 de Marzo.

Hablemos de tu Rafael: ya que te gustan las impresiones francas, te dedicaré la sucesión y la diversidad de las mías.

¡Cuántas veces juntos hemos hablado de él delante de los dibujos originales y las estampas! Sus obras más grandes existen aquí. Cuando en medio de tantas sensaciones, la idea empieza á despuntar, se toma la lista de los sitios en donde hay algunas pinturas suyas. Se va de un fresco á un cuadro, de una galería á una iglesia; se vuelve, se lee su vida, la de sus contemporáneos y la de sus maestros. Es un trabajo qué lo mismo puede hacerse hoy respecto á Petrarca ó Sófocles: todas las grandes cosas un poco distantes corresponden á sentimientos que nosotros ya no tenemos.

El primer aspecto es singular; al entrar en el

patio del Vaticano se ha visto un amontonamiento de construcciones y encima de las cabezas una línea de vidrieras que dan al edificio la apariencia de una gran *serre*. Con esta bella idea, se han subido infinidad de escaleras; en la meseta, un suizo melifluo y prudente se ha embolsado vuestras dos monedas con una sonrisa de reconocimiento. Os halláis en una extensa sala llena de pinturas. ¿Á cuál mirar? He aquí la *Batalla de Constantinopla*, dibujada por Rafael y pintada por Julio Romano con ladrillo molido, según supongo; probablemente ha llovido encima y el color, estropeado, se ha corrido.

Se sigue un largo pórtico con vidrieras, en donde deben estar los arabescos de Rafael; por ciertas señales vagas se adivina que han estado, pero seguramente algunos pilletes han escarbado con sus cuchillos en la pared.

Volviendo atrás se ven en el cielorraso las cincuenta y dos escenas bíblicas que se llaman los *apostentos* de Rafael; quedan cinco ó seis enteras; para las otras, se ha amarrado una escoba al cabo de un palo y se ha frotado vigorosamente. ¿Valía la pena de ejecutar obras maestras tan pequeñas, para ponerlas tan alto, reducir las al estado de cajones de una bóveda? Evidentemente éstos no son más que un accesorio en el pensamiento del arquitecto, un detalle de decoración en el extremo de un paseo; cuando el Papa, después de su comida, venía aquí á tomar el fresco, divi-

saba á lo lejos un grupo, un tronco, si por casualidad levantaba la vista.

Volvamos y demos la primera vuelta en las cuatro célebres cámaras de Rafael. Son las habitaciones de Julio II: en ellas cumplía el Papa los deberes de su ministerio y en una firmaba los breves. El pintor aquí es secundario; la sala no estaba hecha para él; ha trabajado para la sala. Hace mal tiempo, de modo que una mitad de los frescos queda en la sombra. El cielorraso está sobrecargado, los asuntos se ahogan unos á otros. El colorido es pobre; algunas grietas cortan por la mitad los cuerpos y las cabezas. La humedad ha jaspeado los rostros de tintes pálidos, los vestidos y las arquitecturas; los cielos no tienen ya lucimiento; el enmohecimiento ha puesto en ellos sus placas de lepra; las diosas de la bóveda están descascarilladas. No obstante eso, algunos extranjeros, con un libro en la mano, hacen sus observaciones en voz muy alta; los copistas mudan de lugar sus escalas. Figúrate, en medio de todo eso, el infeliz visitador obligado á retorcer el cuello para manejar su anteojo.

Seguramente diez y nueve visitantes entre veinte se sienten engañados en su esperanza y permanecen con la boca abierta murmurando: «¿Es solamente eso?»

Pasa con esos frescos como con algunos textos mutilados de Sófocles ó de Homero. Dad un manuscrito del siglo XIII á un lector ordinario, y

suponed que pueda descifrarlo. Si es de buena fe, no comprenderá nada de vuestra admiración, y pedirá en cambio una novela de Dickens ó un *liedder* de Heine. Yo también veo que no comprendo. Tendré necesidad de dos ó tres visitas para hacer las abstracciones y las restauraciones necesarias. En tanto, quiero decir que esto me choca; es sin duda porque todos estos personajes son afectados.

Acabo de subir al piso superior y ver la célebre *Transfiguración*, que se considera como la más grande obra maestra del arte. ¿Hay en el mundo un asunto de cuadro más místico? El cielo abierto, los personajes bienaventurados que aparecen, los pesados cuerpos que, desprendidos de las groseras leyes terrestres, suben en la gloria y en la luz, todo el delirio y la sublimidad del éxtasis, un verdadero milagro, una visión como la de Dante cuando se eleva al paraíso con los ojos fijos en los ojos radiantes de Beatriz. Pienso en la aparición de los ángeles en Rembrandt, en aquella serie de figuras rústicas que de pronto brilla en la negra noche, espantando los rebaños, anunciando á los pastores que un Salvador acaba de nacer. El holandés, en su neblina, ha sentido los terrores y los deslumbramientos evangélicos, ha visto, ha sido sacudido hasta los tuétanos por el punzante sentimiento de la vida y de la verdad; y en efecto, las cosas han pasado tales como nos las muestra; delante de su cuadro se cree.

¿Creía Rafael algo en su milagro? Creía ante todo que es necesario escoger y ordenar actitudes. Esta hermosa joven de rodillas tiene cuidado de colocar cómodamente sus dos brazos; los tres relieves de los músculos en su brazo izquierdo causan una sensación agradable; el declive de riñones, la tensión de toda la máquina humana, desde la espalda hasta el talón, son justamente la postura que se arreglaría en un taller. El hombre se propone enseñar su pie, tan bien dibujado. El que alza un brazo, el inmediato que sujeta el niño poseído, tienen ademanes de actor. ¿Aquellos apóstoles se dejan caer simétricamente á fin de formar un grupo? Moisés y Elías en la gloria, á los dos lados del Cristo, son dos nadadores que extienden sus piernas. El mismo Cristo, con sus pies tan claramente marcados, sus dedos separados, no es más que un hermoso cuerpo; las canillas y los tobillos han preocupado al artista tanto como la divinidad.

Esto no es impotencia, sino sistema, ó más bien instinto, porque entonces no había sistema. Tengo ante los ojos una estampa célebre, *La degollación de los inocentes*. Yo respondo de que ninguno de los inocentes corre peligro. El moce-tón de la izquierda que enseña el pecho, el otro del centro que hace ver las sinuosidades de su espinazo, no matarán jamás á los pequeñuelos que sujetan. Amigos míos, sois buenos mozos y sabéis estirar vuestros músculos, pero no sabéis

vuestro oficio. Para un rey Herodes, ¡qué tristes verdugos hacéis! En cuanto á las madres, no aman á sus hijos, escapan con tranquilidad; si gritan es moderadamente: tendrían demasiado miedo de desarreglar la armonía de sus actitudes. Madres y verdugos, forman un conjunto de figurantes tranquilos que se colocan ante un puente entre fábricas.

Lo mismo he vuelto á encontrar en Hampton-Court en los famosos dibujos; los apóstoles que fulminan á Ananías se adelantan hasta el reborde del estrado, como un coro de ópera en el quinto acto.

Desciendo, y de nuevo me vuelvo á encontrar delante de los frescos de las habitaciones, por ejemplo, delante del *Incendio del Borgo*. ¡Pobre incendio y bien poco terrible! Hay catorce personas de rodillas en la escalera. ¡Una verdadera multitud! Esas gentes no se aplastarán; se mudan de lugar sin apresurarse. En efecto, este fuego no los quema; ¿cómo quemará, no teniendo maderas que devorar, sofocado como está por edificios de piedra? Aquí no hay incendio, sino solamente dos hileras de columnas, una amplia escalera, un palacio en el fondo, y grupos esparcidos acá y allá, poco más ó menos como los campesinos que en este momento se sientan y se acuestan en las gradas de San Pedro. El personaje es un joven bien nutrido, suspendido por los dos brazos y que entretiene el tiempo en hacer gimnasia. Un

padre sobre la punta de los pies recibe á su hijo, que la madre le tira desde lo alto de una tapia; ellos estarían casi tan inquietos como si se tratase de una cesta de legumbres. Un hombre lleva á su padre á cuestas; su hijo en cueros está á su lado, y su mujer le sigue: es la escultura antigua, es Eneas con Anchise, Ascagne y Creuse. Dos mujeres traen jarras y gritan: dos cariatides de templo griego tendrían el mismo movimiento. No veo allí sino bajorrelieves pintados y un complemento de la arquitectura.

Se insiste en esta idea, y se la medita, ó más bien se desenvuelve por sí sola en la cabeza y da sus frutos. ¿Por qué, en efecto, los frescos no habían de ser un complemento de la arquitectura? ¿No es una equivocación considerar separados á los unos de los otros? Es necesario ponerse en el punto de vista del pintor para penetrar en sus ideas. Y seguramente este punto de vista era el de Rafael. El *Incendio de Borgo* está comprendido en un arco ornamentado que debe llenarse. *El Parnaso* y *La liberación de San Pedro* son para encima de puertas ó de ventanas, y su sitio les impone su forma. Estas pinturas no han sido colocadas en el edificio, forman parte de él, le revisten como la piel reviste el cuerpo. ¿Cómo no, perteneciendo á la arquitectura, habían de ser arquitecturales? Hay una lógica interior en estas grandes obras y me es preciso olvidar mi educación moderna para buscarla.

Actualmente vemos los cuadros en la exposición, y cada uno de ellos existe por sí mismo, en el pensamiento del artista está completo por sí solo, se le cuelga no importa á cuál paño, pues esto es secundario. El pintor ha tomado en la Naturaleza ó en la historia un paisaje ó una escena; que el trozo sea interesante, he ahí su primer objeto; obra aquí como un novelista ó un escritor de teatro; es un diálogo que sostiene con nosotros. Está obligado á ser verídico y dramático: si nos enseñase una batalla, que sea *La barricada*, de Delacroix; si nos enseñase un Cristo consolando á los enfermos, que sea el pobre y divino *Cristo de los desgraciados*, el de Rembrandt, con su aureola de luz amarilla, en medio de las claridades que dolorosamente mueren en la húmeda sombra. Pero en la pintura decorativa el objeto es otro, y el cuadro cambia al mismo tiempo que aquél.

He aquí el arco de una ventana que se curva grave y sencillamente; la línea es noble, y un ribete de ornamento acompaña su bella redondez. Sin embargo, los dos lados y el de encima quedan vacíos, tienen necesidad de ser llenados, y no pueden serlo sino por figuras tan serias y tan amplias como la arquitectura; los personajes abandonados al arrebató de la pasión disonarían, y no se puede imitar aquí el desorden de grupos naturales. Es necesario que los personajes se dispongan según la altura del lienzo, los unos encorta-

dos ó infantiles en lo alto del arco, los otros de pie y los adultos en los costados. La composición no está aislada, es el complemento de la ventana, dimana, como todo el palacio, de una única idea. Un extenso edificio real es por naturaleza grandioso y tranquilo, é impone á sus revestimientos, es decir, á la pintura, su tranquilidad y su grandeza.

Pero sobre todo, es necesario decirse y repetir que en aquella época el alma del espectador no era la misma que hoy. Después de trescientos años, tenemos llena la cabeza de razonamientos y de distinciones morales; nos hemos hecho críticos, observadores de las cosas interiores. Encerrados en nuestras habitaciones, oprimidos en nuestros trajes negros, bien protegidos por gendarmes, hemos descuidado la vida corporal, el ejercicio de los miembros; estamos dedicados á las costumbres de salones, hemos buscado nuestro placer en la conversación y la cultura del espíritu; hemos reparado en las modificaciones de las buenas formas, las particularidades de los caracteres; hemos leído y comentado historiadores y novelistas por centenares; estamos cargados de literatura. El espíritu humano está vacío de imágenes y colmado de ideas; lo que comprende y lo que le interesa al presente en la pintura, es la tragedia humana ó la vida natural de la que descubre un fragmento, tal escena de costumbres, tal aspecto del campo: *El llorón*, de Ary Scheffer;

Una balsa al sol, de Decamps; *La muerte del obispo de Lieja*, de Delacroix. Nosotros encontramos allí, como en un poema, la confidencia de un alma apasionada, una especie de juicio sobre la vida: lo que venimos á buscar en los colores y las formas, son sentimientos.

En aquel tiempo, no se buscaba en ello nada de parecido; la semejanza de las costumbres que nos interesa en el pensamiento interior, en la forma expresiva, interesaba respecto al personaje desnudo, al cuerpo animal en movimiento. No hay más que leer á Cellini, las cartas del Aretino, las historias del tiempo para ver cómo la vida era entonces corporal y peligrosa; cómo un hombre se hacía justicia á sí mismo; cómo era asesinado en el paseo, en viaje; cómo era forzoso tener en la mano la espada ó el arcabuz, y no salir sino con un *giacco* y un puñal. Los grandes personajes se asesinan sin dificultad, y hasta en su palacio tienen las bruscas maneras de las gentes del pueblo.

El papa Julio II, irritado contra Miguel Ángel, emprende un día á bastonazos á un prelado que quería interponerse. Hoy ¿quién es el que comprende el efecto de un músculo, salvo un cirujano ó un pintor? Entonces era todo el mundo, carreteros y señores, el gran personaje lo mismo que el rústico gañán. La costumbre de dar puñetazos y estocadas, de saltar, de arrojar la pelota, de luchar en lid, la necesidad de ser fuerte y ágil, llenaba la imaginación de formas y de actitudes. Tal amor-

cillo en cueros, cogido por la planta de los pies y lanzado en el aire con su caduceo, tal robusto joven que se revuelve sobre su cadera, excitaban las ideas favoritas, como hoy tal intrigante, tal mujer de mundo ó tal financiero de Balzac. Con verlos, el espectador copiaba simpáticamente su ademán; porque es la simpatía la casi imitación involuntaria que hace posible una obra de arte: sin eso, no es comprendida, no nace. Es necesario que el público imagine el objeto sin esfuerzo, que se figure al instante los precedentes, los acompañamientos, las consecuencias.

Siempre, cuando un arte predomina, el espíritu de los contemporáneos contiene de él los elementos propios: tantas ideas como sentimientos, si este arte es la poesía ó la música; tantas formas y colores, si es la escultura ó la pintura. En todas partes el arte y el espíritu se encuentran; esta es la causa por que el primero expresa el segundo y el segundo produce el primero. Por consiguiente, si se ve en Italia un renacimiento de las artes paganas, es que hay en ella un renacimiento de dichas costumbres. César Borgia, habiendo tomado no sé qué ciudad del reino de Nápoles, se reservó cuarenta mujeres de las más hermosas. *Los Priapeos* que describe Burchard, el camarero del Papa, son fiestas casi parecidas á las que se veían en tiempos de Catón en los teatros de Roma. Con la sensación de lo desnudo, con el ejercicio de los músculos, con el desarrollo

de la vida corporal, la pasión y el culto de la forma humana aparecen por segunda vez.

Toda la pintura italiana gira sobre esta idea: ha vuelto á encontrar el cuerpo desnudo; lo demás no es otra cosa que preparación, desarrollo, variedad, alteración ó decadencia. Unos, como los venecianos, ponen en ello el gran movimiento libre, la magnificencia y la voluptuosidad; otros, como Corregio, sienten en ello la gracia deliciosa y placentera; otros, como los boloneses, el interés dramático, y otros, como el Caravagio, la verdad cruda y conmovedora. En resumen, no se trata nunca para ellos de otra cosa que de la verdad, de la gracia, del movimiento, de la voluptuosidad, de la magnificencia del bello cuerpo, desnudo ó vestido, que levanta una pierna ó un brazo. Si hay grupos, son para completar la misma idea, oponer un cuerpo á otro cuerpo, equilibrar una sensación con otra sensación parecida. Cuando vienen paisajes, no son más que fondos y acompañamientos; están subordinados, como también la expresión moral del rostro, á la verdad histórica del cuadro. ¿Os interesáis por el desarrollo de los músculos que levantan un hombro, y por consecuencia sostienen el tronco sobre la pierna opuesta? Es en este cerco cerrado y limitado en el que los grandes artistas de aquel tiempo han pensado, y Rafael más que ninguno.

Eso viene á ser todavía mucho más visible cuando se leen sus *Vidas* en Vasori. Son obreros

que tienen aprendices y trabajan. El discípulo no pasa por el colegio, no se llena de literatura y de ideas generales; va desde luego al taller y trabaja. El personaje vestido ó desnudo, tal es la forma en la cual se amoldan todos sus sentimientos. Rafael tiene la misma educación que los otros. Lo que Vasori cita de él durante toda su juventud, son algunas madonas, y después todavía madonas. Perugino, su maestro, es un simple fabricante de santos; hubiera podido poner este título en su muestra. Todavía los suyos son santos de altar; poco libres de la actitud consagrada, casi no se mueven; cuando pone cuatro ó cinco en un cuadro, cada uno de ellos obra como si estuviese solo. Son un objeto de devoción tanto como una obra de arte; se arrodillará la gente delante de ellos pidiéndoles mercedes, pues hasta ahora no están pintados exclusivamente para dar gusto á la vista. Rafael pasará algunos años en esta escuela, estudiando el arranque de un brazo, el pliegue de un brocado, la forma de una figura pacífica y recogida, después de lo cual irá á Florencia á mirar cuerpos más amplios y de más libres movimientos. Esta cultura tan concentrada reunirá todas sus facultades en un solo punto: todas las vagas aspiraciones, todos los delirios conmovedores ó sublimes que emplean las horas desocupadas de un hombre de genio vendrán á parar en contornos en ademanes; pensará por formas como nosotros pensamos por frases.

Fué muy dichoso, noblemente dichoso, y este género de felicidad tan raro se manifiesta en todas sus obras. No ha conocido los tormentos ordinarios de los artistas, sus largas esperanzas, las penas del orgullo ofendido. No ha sufrido la pobreza, ni la humillación, ni la indiferencia. Á los veinticinco años, sin esfuerzo, se ha encontrado el primero entre los pintores de su tiempo; su tío Bramante le había ahorrado las recomendaciones y la intriga. Á la vista de su primer fresco, el Papa hizo borrar los otros y quiso que toda la decoración de las *stanze* fuese de su mano. Solamente se le ha opuesto un rival, Miguel Ángel, y muy lejos de tenerle envidia, Rafael se inclinaba delante de él con tanta admiración como respeto. Sus cartas indican la modestia y la tranquilidad del alma. Era extremadamente amable y fué extremadamente querido; los más grandes le protegían y recibían con agrado; sus discípulos le hacían un séquito de admiradores y de camaradas.

No ha tenido que luchar ni contra los hombres ni contra su propio corazón. No parece que el amor haya turbado su vida; se ha complacido sin desgarramiento y sin angustias. No ha estado obligado, como tantos pintores, á dar á luz dolorosamente sus concepciones; las ha producido como un árbol produce sus frutos. La savia era abundante, y la cultura había sido perfecta; el espíritu producía naturalmente, y la mano ejecutaba

sin pena. En fin, las imágenes que le ocupaban parecían escogidas exprofeso para entretener la serenidad de su alma.

Había pasado su primera juventud entre las madonas del Perugino, piadosas y pacíficas jóvenes, de una quietud virginal, de una dulzura infantil, pero sanas, á las cuales no había tocado la fiebre mística de la Edad Media. Después había contemplado los nobles cuerpos antiguos y comprendido la arrogante desnudez, la felicidad sencilla de aquel mundo destruída, cuyos fragmentos acababan de desenterrarse. Entre los dos modelos había encontrado su forma ideal, y erraba en un mundo floreciente de fuerza, de alegría y de juventud como la antigua ciudad, pero en donde la pureza, el candor, la bondad de una nueva inspiración esparcía un encanto desconocido, especie de jardín cuyas plantas tenían el vigor y la savia pagana, y cuyas flores semicristianas se abrían con una sonrisa más tímida y más dulce.

Al presente puedo ir á mirar sus obras, en primer lugar la *Madona de Foligno*, en el Vaticano. Lo que impresiona desde el principio, es la dulzura y el pudor de la Virgen, es el ademán tímido con el cual toca la cintura azul de su Niño, es el efecto encantador del bordado dorado de su vestido rojo. En todas sus primeras obras y en casi todas sus madonas, ha guardado el recuerdo que ha sentido en Perugia, cerca de Asís, en el centro de las tradiciones de la piedad dichosa y

del puro amor. Las jóvenes que pinta son candorosas; su alma no está abierta y la religión, cobijándolas, ha retardado su desenvolvimiento; tienen pensamientos de niño en un alma de mujer. Para encontrar hoy expresiones parecidas, es necesario ver el rostro inmóvil, inocente, de las religiosas que, educadas desde la infancia en el convento, no han sentido jamás el contacto del mundo. Evidentemente estudia con amor, con cuidado, con la delicadeza de un corazón joven, la curva fina de la nariz, la pequeñez de la boca y de la oreja, un reflejo de luz entre suaves cabellos blondos. La franca sonrisa de un niño le fascina, y le seduce ese muslo infantil que llega á tocar el vientre y se replega tan blandamente. Sólo una madre puede decir la tierna complacencia con la cual los ojos se detienen sobre semejante placer.

El pintor es otro Petrarca, un contemplativo que continúa su sueño y no se cansa de expresarlo. Soneto sobre soneto, hará cincuenta á propósito del mismo rostro, y pasará semanas en perfeccionar los versos en donde deposita su silenciosa felicidad. No hay necesidad de movimiento ni de alboroto; no busca el efecto, no siente el golpe de los acontecimientos que le rodean. No es un combatiente como Miguel Ángel, un voluptuoso como sus contemporáneos; es un soñador agradable, que ha vuelto á encontrar el momento en que sólo sabían hacer cuerpos.

En ninguna parte es tan visible esta delicadeza como en el *Descendimiento de la cruz*, del palacio Borghessi. No tenía más que veintitrés años cuando lo hizo, y se aproximaba, sin tocarlo aún, al momento en que pintó sus frescos. Ha dejado ya detrás de sí los fríos procedimientos del Perugino: mueve sus personajes, aunque con cierta timidez y algo de encogimiento. En los dos lados del cuerpo hay algunos grupos que se equilibran, tres hombres á la izquierda y á la derecha cuatro mujeres, y ya son variadas las actitudes, perfectamente bellas. Toda la juventud de la invención luce allí como una aurora, no porque el cuadro sea comovedor, como lo quiere Vasori. En Delacroix es donde hay que ver una madre desesperada cerca de un cadáver, un verdadero sudario, el gran duelo de la Naturaleza, los tintes lúgubres de los fondos violáceos con los cuales contrasta trágicamente el rojo de un manto arrugado.

Lo que aquí brilla es la risueña ó suntuosa adolescencia; nada es más hermoso que el bello joven que sostiene el cuerpo por detrás, especie de efebo griego con cnemides rojas realzadas por una orla de oro; nada más delicioso que la joven con los cabellos trenzados, que, medio encogida, levanta sus brazos hacia la pobre madre, á fin de sostenerla. Estos cuerpos están vírgenes, engalanados como para una fiesta, y la bondad más amable brilla en sus miradas. Apacibles flores extienden por todas partes sus cálices; el

horizonte está listado por árboles marchitos y extraños. El alma, noble y graciosa como la de Mozart, está todavía en botón y comienza á romper su envoltura.

De allí es necesario pasar á sus obras paganas, y se entra en ellas del todo así que se han mirado sus esbozos. Los he visto en París, en Oxford y en Londres; el sentimiento interior del pintor se imprime allí al vuelo; se toca el pensamiento irreflexivo, intacto, tal como estaba en su alma antes de ser modificado para el público. Este pensamiento es pagano; siente el cuerpo animal como un antiguo; no es solamente anatomía lo que ha aprendido, sino una forma muerta de la cual se ha penetrado, un soporte de ropaje que está obligado á conocer para figurar movimientos precisos. Ama la misma desnudez, el vigoroso enlace de un muslo, la magnífica vitalidad de una espalda llena de músculos, todo lo que constituye en el hombre el corredor y el atleta.

No conozco nada en el mundo tan hermoso como su esbozo de las *Bodas de Alejandro y de Rosana*; tengo á la vista la fotografía, y la prefiero al mismo fresco que acabo de ver en el palacio Borghessi. Los personajes están desnudos, y se creería uno delante de una fiesta griega, tan natural es esta desnudez, á mil leguas de toda idea de indecencia ó aun de voluptuosidad, tanta la sencilla alegría, la alegría riente de la juventud; la salud, la belleza de los cuerpos nutridos en la pa-

lestra, brillan allí como en los días dichosos de la antigüedad más floreciente. Un amorcillo arrastra la gran coraza, demasiado pesada para sus miembros infantiles, otros dos llevan la lanza; otros han puesto sobre el escudo á uno de sus camaradas, que se enfurruña un poco, y lo llevan bailando con loca alegría y gritos de júbilo. El héroe se adelanta, tan noble como el *Apolo* del Belvedere, pero más viril, y nada puede expresar la vehemencia, la radiante sonrisa de dos personas jóvenes, sus compañeros, que le muestran á la amable Rosana dispuesta para recibirlo.

Un hálito de graciosa bondad y de encantadora dicha circula entre todas estas cabezas; los cuerpos se mueven y se despliegan como si se sintiesen felices de vivir. La hermosa joven es una desposada de pocos días; no tiene necesidad de vestiduras, y es por equivocación por lo que se le han dado en el fresco; puede permanecer así sin impudicia; como los dioses y los héroes de los antiguos escultores, es pura y el libre florecimiento de la vida corporal es tan adecuado para ella como para las flores. Los dioses del mundo adolescente, la inmortal Hebe, los dioses serenos colocados sobre la cumbre luminosa donde no alcanzan jamás las brutalidades de las estaciones ni las angustias de la condición humana, se reconocerían aquí una segunda vez.

También ellos están presentes en el *Juicio de Paris*, tal como lo ha grabado Marco Antonio. Se

pasan horas en contemplar el tronco tranquilo de este río tendido en los cañaverales, las graves diosas de pie cerca del padre, las grandes ninfas tan orgullosamente extendidas al pie de la roca, la soberbia espalda inclinada de la náyade, los heroicos caballeros que en lo más alto del aire retienen la carrera de sus caballos. Parece que diez y ocho siglos han sido borrados de pronto de la historia, que la Edad Media no ha sido más que un mal sueño, y que después de tantos años de leyendas mezquinas ó dolorosas, el hombre, despertándose sobresaltadamente, se vuelve á encontrar al día siguiente con Sófocles y con Fidias.

He ido á Santa María de la Paz, mezquina fachada redonda y ventruda; se entra por un lindo claustro del Bramante, en donde dos altos de arcadas elegantes se despliegan en paseos. La iglesia está demasiado adornada, como todas las iglesias de Roma: hacia la izquierda, un cardenal del siglo XVI está tendido sobre su tumba, la cabeza apoyada en la mano, flaco, con toda la trágica grandeza de la muerte: tumbas y dorados, los dos extremos que pueden mejor conmover la imaginación, son aquí los rasgos dominantes del culto. El contraste es sorprendente cuando en la última capilla de la izquierda, encima de un arco, se perciben las cuatro *Sibilas* de Rafael. Están de pie, ladeadas ó sentadas, para acomodarse á la curvatura de la bóveda; algunos angelillos, que les presentan el pergamino para escribir, acaban

de formar el grupo. Silenciosas, pacíficas, son verdaderamente sobrehumanas, colocadas, como las antiguas diosas, encima de la acción; un ademán tranquilo les basta para aparecer por completo; su ser no es disperso ni transitorio; subsisten inmutables en un *presente* eterno. No es necesario buscar aquí la ilusión, el relieve; una aparición parecida es un sueño, y con los ojos cerrados, en los grandes momentos de muda emoción, se pueden volver á encontrar.

Un hombre como este ha puesto toda la nobleza de su corazón, todas sus concepciones solitarias de dicha encantadora y sublime, en estas formas y en estas actitudes, en el enlace fraternal de hermosos brazos apaciblemente extendidos, que buscándose forman una guirnalda. Si un día, borrando de nuestro espíritu todos los recuerdos tristes y deformes de la vida, pudiéramos entrever tal grupo de adolescentes, de niños y de mujeres, seríamos felices, no concebiríamos nada más allá. Una sobre todo, de pie, inclinada hacia atrás, y que vuelve la cabeza lentamente, tiene la mirada fiera y salvaje, la extraña grandeza semi-animal y semidivina de los seres primitivos. Detrás de ella, una vieja, arrugada, encapuchonada, está transfigurada hasta parecer bella, como los ancianos de los Campos Elíseos en Virgilio. Del otro lado, una amable joven, en la flor de la edad, se sienta, y el contorno redondo de su rostro expresa la más perfecta y tranquila bondad.

Heme aquí otra vez en el Vaticano, y todas mis impresiones cambian: me he colocado en el punto de vista: lo que parecía frialdad ó rebusca es justamente lo que produce placer. Hay un germen y todo lo demás no es más que su desarrollo, es el bello cuerpo bien dispuesto, sólida y simplemente pintado en una actitud que manifieste la fuerza y la perfección de su estructura; eso sólo es lo que se necesita buscar; las otras partes del arte le están subordinadas. El cuadro es como una frase musical bien rimada donde cada sonido es puro, y que la pasión dramática no altera jamás hasta el punto de introducirle una disonancia ó un verdadero grito. Á este título, tal acción que parece afectada es bella como una armonía amplia y justa: no tengo más que tomarla en él mismo, abstracción hecha del sujeto y de la verdadera semejanza, y mis ojos gozarán como mi oído goza con un canto lleno y dulce.

Al presente, todo este pueblo de figuras habla, y demasiado alto. Hay allí muchas y no se pueden describir todas. Solamente te diré lo que me queda de más vivo en la memoria. En primer lugar, los aposentos del Vaticano, y en ellos este gran luchador que llaman el *Dios Padre*, y que de un salto, extendiendo sus miembros, atraviesa las tinieblas; el dorso arqueado de Eva cogiendo la manzana, su encantadora cabeza, los vigorosos músculos de su cuerpo joven, torcido sobre sus caderas, todos estos personajes de una estructura

tan fuerte y de un movimiento tan libre; después las blancas cariátides de la sala de Heliodoro, sencillas figuras envueltas en pálida neblina, verdaderas diosas de una grandeza y de una simplicidad sublimes, parientes de las antiguas, con una expresión de dulzura y de bondad que no tienen las Junos y las Minervas, exentas de pensamientos como sus hermanas griegas, ocupadas en su serenidad inalterable en volver la cabeza ó en levantar un brazo. En esta clase de personajes ideales y alegóricos es donde más brilla el autor.

En el cielorraso, la Filosofía, tan fuerte como seria, la Jurisprudencia, virgen austera que con los ojos bajos levanta una espada, y sobre todo la Poesía y las tres diosas sentadas enfrente del Parnaso, que se vuelven á medias, forman con tres niños un grupo digno del antiguo Olimpo, son figuras incomparables y por encima del hombre. Como los antiguos, suprime el accidente, la expresión fugitiva de la fisonomía humana, todas las particularidades que anuncian un ser agitado y herido por los azares y el combate de la vida. Sus personajes están exentos de las leyes de la Naturaleza; no han sufrido nunca, no pueden ser perturbados; sus actitudes tan tranquilas son las de las estatuas. No osaríamos hablarles; se siente uno penetrado de respeto, y sin embargo, este respeto está mezclado de ternura, porque se percibe bajo su gravedad un fondo de bondad y de sensibilidad femeninas. Rafael les da su alma: lo

mismo algunas veces, por ejemplo en las Musas del *Parnaso*, muchas jóvenes, entre otras aquella cuya espalda desnuda se ve, tienen una suavidad penetrante, una dulzura casi moderna. El las ha amado.

Todo eso brilla todavía más visiblemente en la *Escuela de Atenas*. Esos grupos sobre la escalera, alrededor de los dos filósofos, no han existido nunca ni podido existir, y por eso precisamente son tan bellos. La escena se desarrolla en un mundo superior, que los ojos de los hombres no han visto jamás, enteramente sacado del espíritu del artista. Todos esos personajes son de la misma familia que los dioses del cielorraso. Es necesario permanecer delante de ellos una tarde, y cuando se les siente andar se comprende que una escena semejante está por encima de todo. El joven, con largos vestidos blancos, con el rostro de ángel, sube como una aparición pensativa. El otro, con los cabellos ensortijados, que se inclina sobre la figura de geometría, y sus tres compañeros á su lado, son seres divinos. Es un sueño en el azul. Pueden, como las figuras entrevistadas en el éxtasis ó en el sueño, persistir indefinidamente en la misma actitud. El tiempo no transcurre para ellos. El viejo de pie con capa roja, su vecino que mira, el joven que escribe, podrán permanecer así siempre. Están bien; su existencia está cumplida; están en uno de esos minutos de los cuales habla el *Fausto* de Goethe, donde se dice en el momento:

«Detente, tú eres perfecto.» Su quietud es la positiva dicha; cuando se llega á cierto estado de serenidad no hace falta moverse.

La vida humana, la del cuerpo ó la del alma, está infinita y enormemente multiplicada, pero no hay más que ciertas porciones, ciertos instantes en los que, como una rosa entre cien mil rosas, necesitan subsistir, y en armonía con ellas son sus aptitudes. La plenitud de la fuerza y la armonía de toda la estructura humana se manifiesta allí sin contradicción ni esfuerzo. Eso basta; no se desea nada más. Dos hombres adultos, inclinados por bajo de un tranquilo adolescente en pie, forman un bello grupo, y es dulce olvidarse ante él. La expresión de las cabezas no se contradice; demasiado pensativas, demasiado parecidas á lo real, pintadas demasiado brillantemente, excitarían la pasión ó el esfuerzo; con esta serenidad, bajo este tinte obscuro, se armonizan con la arquitectura.

De todos los artistas que conozco, no hay ninguno que se le parezca más que Spencer. Á la primera lectura, muchas personas encuentran también á Spencer comedido ó blando; nada en él parece real; después se sube con él á la luz, y sus personajes, que no parecen existir, son divinos.

LA FORNARINA

Se atraviesa en coche una porción de calles tortuosas y tristes; se pasa sobre el puente de San Sixto, y se ve á los dos lados del río una mezcla de casuchas, y no sé qué larga alcantarilla de rezumantes arcadas; mucho más allá, un montón de chiribitiles: todo eso conserva todavía el aspecto de la Edad Media. Al cabo de un instante, os encontráis en un palacio del Renacimiento, delante de las *Psiquis* de Rafael.

Forman la decoración de un gran comedor artesonado de mármoles, cuyo techo se curva encuadrado en una guirnalda de flores y de frutas. Encima de cada ventana, la guirnalda se ensancha para recibir los vigorosos cuerpos de Júpiter, de Venus, de Psiquis, de Mercurio, y la asamblea de los dioses cubre la bóveda. Levantando los ojos, encima de la mesa cargada de vajilla de oro y de pescados monstruosos, los convidados distinguían estos grandes cuerpos desnudos en el azul obscuro del Olimpo, en medio de voluptuosas guirnaldas, que hacen pensar en la gran alegría de Aristófanes.

La cortesana Imperia podrá venir aquí: los huéspedes parásitos como Tamisius, artistas licenciosos como Julio Romano y el Aretino, señores y prelados nutridos en los peligros y en la libre sensualidad del siglo, debían contemplar con simpatía esta pintura alegre, grande y potente, esas figuras bruscamente hechas, indicadas más bien que acabadas, esos tonos de ladrillo.

Frecuentemente un lío de blanco con una mancha negra hiere los ojos: las tres Gracias desnudas en el festín, tienen músculos como unos luchadores; muchos dioses, Hércules, Pan, Plutón, el Río, no son sino robustos herreros trazados á grandes rasgos y por gruesas placas de color, como para una tapicería; los amores que traen á Psiquis tienen la sólida carne pastosa de niños bien alimentados. Hay en toda la pintura una exuberancia de vigor, y yo diría de savia pagana. En Roma, el tipo es más fuerte que elegante; las mujeres apenas se mueven, resultan pesadas y gruesas; se encuentran vestigios de esta amplitud en muchas mujeres de Rafael, en esas *Gracias* carnosas, en su maciza *Eva*, en la anchura del tronco de su *Venus*. El paganismo hacia el cual se inclinaba no era nada ático, y sus discípulos que han ejecutado las pinturas de esta sala han exagerado ó descuidado sus indicaciones, como un grabador que reproduce un cuadro olvidando las escrupulosidades.

Para convencerse de esto, no hay más que po-

ner enfrente, en el fresco y en el dibujo original, la *Venus recibiendo el vaso*. La figura dibujada es una virgen de los tiempos primitivos, de una inocencia y de una dulzura inexpresables, y su cabeza de niño que no ha pensado todavía, sentada en un tronco hercúleo, produce una emoción tal, que el espíritu se transporta involuntariamente hasta el origen de la familia humana, en esos tiempos en los cuales la niña se llamaba *la lechera*, en que razas atléticas y sencillas, con espadas cortas y dogos que aterrorizaban á los leones, descendían de sus montañas para colonizar el universo.

Aun á través de la interpretación de los discípulos, la figura pintada, aquí como en todo el fresco, todavía es única. Hay allí un tipo nuevo, no copiado del griego, sino producto todo entero del cerebro del pintor y de la observación del modelo desnudo, de una energía y de una plenitud extraña, en donde el músculo ha servido de prueba, no por imitación obligada de la Naturaleza, sino porque está viviente, y que por simpatía el artista goza de su tensión.

Psiquis lanzada á través del aire y sostenida por amores, Venus suplicando á Júpiter, son de una frescura y de una juventud admirables. ¿Y qué decir de las dos ramilletteras con las alas de mariposa y de la amable gracia danzante, que llega al banquete haciendo florecer el suelo? Todo eso ríe y recoge á manos llenas las más ricas flores de la vida. En el espacio, al lado de las gran-

des diosas, vuelan varios niños: un Amor que somete al yugo á un león y á un caballo marino, otro precipitado como un nadador en un agua deliciosa, en la que va á holgarse; después palomas blancas, pajarillos, hipógrifos, una esfinge con cuerpo de dragón, todas las fantasías de la imaginación ideal. En medio de estas fantasías serpentea la frondosa guirnalda, entremezclando las magnificencias de la primavera y del verano, las granadas y las hojas de roble, las margaritas desplegadas y el oro pálido de los limones, los satinados cálices del narciso blanco con las opulentas redondeces de las curvas. ¡Cuán lejos está de sus primeras timideces cristianas! Entre *El Descendimiento de la cruz* y *La Fornarina*, el soplo del renacimiento pagano ha pasado sobre su cabeza y desenvuelto todo su genio del lado de la alegría y del vigor.

Su pobre *Galatea*, que está en la sala inmediata, ha sufrido mucho con el tiempo. Parece humedecida: una parte del modelo ha desaparecido, el mar y el cielo están descoloridos y manchados por placas, pero es de la mano de Rafael: se advierte en la gracia y en la dulzura de Galatea, en el ademán del amorcillo que extiende tan armoniosamente sus miembros, en la invención tan original de los dioses y de las diosas marinas. La ninfa desnuda enlazada por medio del cuerpo se deja hacer con una expresión de coquetería encantadora; el tritón barbudo, con la



nariz emballenada, que la estrecha y la retiene soberbiamente en sus nervudos brazos, tiene toda la alegría y vehemencia de un dios animal que respira á pecho lleno en el aire salado del mar el contento y la fuerza. Detrás, una mujer con los blondos cabellos flotantes se sienta en las ancas del dios que la lleva, y su espalda combada se profundiza con la más refinada elegancia.

El pintor no se abandona á su asunto, permanece sobrio y moderado, evita ir hasta el cabo del movimiento y de la expresión, perfecciona tipos y arregla las actitudes. Este natural gusto de la medida; esos instintos afectuosos que le conducen, como á Mozart, á tomar la bondad nativa; esta delicadeza de alma y de órganos que le hace rebuscar por todas partes los seres nobles y sensibles, todo lo que es feliz, generoso y digno de caricias; esta singular fortuna de haber vuelto á encontrar el arte sobre la extrema cúspide que separa la conclusión de la preparación y de la decadencia; esta dicha única de una doble educación, que después de haberle mostrado la inocencia y las purezas cristianas, le ha hecho sentir la fuerza y el gozo paganos: han sido necesarios todos estos dones y todas estas circunstancias para llevarlo á cabo. Vasori dice muy justamente:

«Si se quiere ver claramente cuántas veces el cielo puede mostrarse liberal y generoso acumulando en una sola persona las infinitas riquezas de sus tesoros y todas esas gracias y dones parti-

cularmente raros que en un largo espacio de tiempo esparce entre muchos individuos, es menester contemplar á Rafael Sancio de Urbino.»

MUSEOS

15 de Abril.

Hay días en los cuales se entra en una idea que se alarga derecha como una gran carretera, y otros días, los que acabo de pasar, en los que se divaga á derecha é izquieada entre vueltas. Uno se encuentra cerca del Vaticano y sube todavía una vez á lo más alto, á este pequeño museo tan precioso. ¡Qué de cosas en un cuadro! Lo peculiar de la pintura y otras artes del dibujo, es recopilar en un solo efecto simultáneo y concentrado todas las ideas de un artista. Las otras artes, la música y la poesía, dispersan la impresión.

Se vuelve á ver el encantador *Cristo* del Corregio, medio desnudo, sonriente, sentado sobre una nube, entre los ángeles, el joven más amable, gracioso y rosado que hubo jamás; un *Dux* del Ticiano con cimarra amarilla, tan real, de una personalidad tan distinta como sorprendente, y sin embargo tan divinamente pintado, que el menor pliegue

de su complicado ropaje es una fiesta para los ojos. *Un enterramiento en la tumba de Caravaggio*, lleno de figuras y de actitudes copiadas de lo vivo, vigoroso mozo de cordel con las piernas surcadas de gruesas venas, jóvenes inclinadas que se enjugan los ojos y lloran con la sinceridad de la juventud.

Hoy lo que he sentido mejor es una *Santa Catalina*, de Murillo, de un atractivo conmovedor y extraño. Su belleza es peligrosa; en su mirada oblicua, en sus ojos negros, luce un ardor secreto; ¡qué contraste entre ese tinte de flor meridional y esta llama! ¡qué amorosidad y qué beatitud!

En las pinturas de Rafael, la inmovilidad del color marchito y de la actitud escultural quita á los ojos una porción de su vida. Al contrario, el colorido español es viviente; las sensualidades desconocidas del alma ardiente, las palpitaciones bruscas de emociones fugitivas y vehementes, el ataque de nervios llevado hasta la voluptuosidad y el éxtasis, la fuerza flamante del incendio interior se incuban en esta carne iluminada por la intensidad de su propia vida, en esos tonos rosa inundados de vagas obscuridades.

El hijo pródigo, á su lado, ¡es tan dolorosamente suplicante! El español es de diferente raza que el italiano, mucho menos equilibrado, mucho menos encerrado en el recinto regular de lo bello, llevado hasta la expresión de la idea reciente ó de la palpitación interior, por entre el sacrificio de la forma.

Vuelvo á ver la *Madona de Foligno*, de Rafael, y me confirmo en la idea de que la pintura de éste es de otra época; es necesario á un moderno gran preparación para comprenderla. ¿Qué efectos habituales y no aprendidos le interesarán en los músculos de los dos pequeños ángeles en cueros; qué en el pliegue del vientre que diseña la parte inferior del tronco, en la torcedura que levanta los tiernos hombros del pequeño Jesús y pega contra su vientre la carne infantil de su muslo? Todo esto decía algo á un hombre de aquel tiempo, pero no dice nada á un hombre del nuestro. Lo que sin esfuerzo ven aquí nuestros ojos, es la alegría de dos niños, es la dulzura y el pudor de la Virgen, es el ademán tímido con el que toca el cinto azul de su pequeño Jesús, y todo lo más, si los ojos son sensibles, el efecto encantador del oro de su vestido.

Sin duda, la célebre *Comunión de San Jerónimo*, de Domichino, que se ve enfrente, es lánguida en comparación; el artista no está seguro de su mano, casi engaña: se desquita con arquitecturas, ribetes recamados y lustrados, un magnífico orden prestado á los venecianos. La razón comprende que es mejor el estilo de Rafael. Del mismo modo reconocía que Port-Royal y Racine, Lysias y Platón, componían obras mejor que nosotros. Pero nuestros sentimientos no entrarían en su modelo, y nosotros no podemos despojarnos de nuestros sentimientos.

EN EL MUSEO DEL CAPITOLIO

La primera vez he pasado muy ligero, y estaba demasiado cansado. No te he descrito más que una sola pintura, creo que el *Robo de Europa*, por el Veronés.

El principal es un enorme cuadro, *Santa Petronila*, del Guerchino; se aparta el cuerpo de la tierra, mientras que su alma es recibida en el cielo. Es una pintura compuesta: el artista, según la costumbre de las escuelas que no son primitivas, ha recogido tres ó cuatro clases de efectos. Habla á los ojos por las potentes oposiciones de sombra y de luz, por los ricos ropajes de la santa y su desposado. Copia lo real para producir ilusión; el muchacho que tiene asido el cirio es de una verdad sorprendente, se le ha vuelto á encontrar en las calles: los dos mozos que levantan el cuerpo tienen la vulgaridad y la energía masculina de su oficio.

Es dramático; la actitud humilde de la santa en el cielo es encantadora y forma contraste, por su cabeza coronada de rosas, con la trágica pesadez del cadáver envuelto en su pálido sudario.

Jesucristo mismo está sensible, afectuoso: no es un simple cuerpo como en otra parte, y el sujeto todo entero, la muerte lúgubre y fría puesta enfrente de la resurrección dichosísima y triunfante, es suficiente para detener y turbar á los transeuntes. La pintura así comprendida sale de los límites naturales y se aproxima á la literatura.

Su *Sibila Pérsica*, bajo su raro y poético peinado, es ya del todo moderna. Tiene una de esas expresiones pensativas, complicadas, indefinibles, que tanto nos agradan, la de un alma infinita en delicadeza, toda temblorosa de sensibilidad nerviosa, y cuya misteriosa seducción no acabará...

Presentación del Cristo en el Templo, de Fra Bartolomé.—El contraste es admirable. El arte, y me atrevo á decir la civilización entera, han sido transformados entre estos dos maestros. Nada más noble, más sencillo, más reposado, más sano que esta pintura; no puede uno menos de admirarse cuando viene de ver las combinaciones y novedades de Guerchino. Hay dos épocas en Italia: la del Ariosto y el Renacimiento y la del Tasso y la restauración católica.

Una *Magdalena*, del Tintoreto, sobre una estera de paja, pálida, negruzca, profundamente penitente, desmelenada. Lloro y ruega. Por el agujero de la caverna penetra lúgubrementemente el resplandor de la luna: esta vista del desierto y de los terrores de la noche, encima de la miserable mujer ahogada por los sollozos, es afflictiva. Cuanto más se ve

á Tintoreto tanto más se le encuentra, en grande, el temperamento de Delacroix, el sentimiento de lo que hay de trágico en lo real, la impetuosa simpatía conmovida al contacto de las cosas vivientes, el talento de expresar la crudeza, la desnudez, el arrebató de la verdad y de la pasión.

*
* *

Estos días, errante alrededor del Capitolio, he entrado en la Academia de San Lucas. Hay pocas galerías tan bellas en Roma.

Dos grandes cuadros del Guido. Uno representa *La Fortuna*: una diosa desnuda que vuela por encima de la tierra, con una diadema en la mano. El otro es, creo, el *Rapto de Ariadna*: el mar todo azul se dilata hasta lo infinito: sobre una roca está una gran mujer blanca; otra se aproxima á ella conduciendo un hermoso joven enlutado, y cerca de allí una mujer acostada juega con un niño. Nada más fácil y más elegante; los pintores de aquél tiempo poseen todos los tipos, y éste se complace en reminiscencias pulimentadas y agradables de la belleza griega. Pero su pintura no tiene substancia, está demasiado blanca; se reconoce en ella una mezcla de simpleza y de convención, como en las tragedias del siglo XVIII.

Un fresco, un poco estropeado, de Rafael pone esta debilidad en evidencia. No es más que un niño desnudo, pero viviente, fuerte, sencillo como

un antiguo de Pompeya: los ojos sonríen y en este cuerpo tan joven y tan sólido se adivina la primera curiosidad del alma.

Una pequeña pintura, apenas esbozada, de Rubens, es una obra maestra. Dos mujeres desnudas coronan á una de sus compañeras, mientras que por encima de ellas amorcillos blancos forman una guirnalda. No son demasiado gruesas, y su movimiento es muy natural y elegante. Esta palabra parece extraña tratándose de Rubens, pero nadie ha experimentado tanto como él la ondulación de la forma humana, ni ha compuesto tan directamente bajo lo inspirado de su impresión. La vida parece helada en los otros cuando se les compara con él. La fluida morbidez sólo él la ha conocido, *la instantaneidad*. En efecto, tal es la naturaleza de la vida; es un chorro de agua corriente de una fuente inagotable que no es jamás el mismo, en la carne animada; la sangre afluye y se le va con la velocidad de un río; esta palpitación de la substancia que incesantemente viene y se va está visible en la frescura de sus tonos y en la fluidez de sus formas. Pero yo lo diré muy alto en honor de Rubens: ninguna pintura tiene un tesoro tan variado, tan inagotable para un observador del hombre.

En este terreno, sólo los venecianos se aproximan á él. Reducen su abundancia, pero la ennoblecen. Aquí los hay de Palma el Viejo, de Ticiano, en los que la voluptuosa riqueza, la suntuosa

encarnadura revelan, más allá del arte romano, todo un mundo. Palma ocupa el primer lugar: su fuerte color espléndido como un rojo de la puesta del sol, su potente modelado, las magníficas torsiones de sus cuerpos sólidos, anuncian un gusto primitivo, el de la *fuerza*; en toda escuela se descubre desde el principio el tipo serio y sencillo; no se le encuentra seductor y delicioso hasta más tarde.

Ticiano está en el centro, igualmente dotado de sensualidad que de energía. En una hermosa campiña italiana que se prolonga en lontananzas azuladas, cerca de una fuente en la que un Amor vierte el agua, su Calisto cae violentamente despojada por las ninfas. Nada hay de bello ni de agradablemente epicúreo en esta audaz pintura. Las ninfas ejecutan brutalmente su oficio, como mujeres de la plebe que tienen los brazos fuertes. Una sobre todo, en pie, con soberbio torso casi masculino, es una comadre capaz de derribar á un hombre. Otra, con una malicia atrevida de mujer experta, curva en dos á la pobre culpable, á fin de ver más pronto el signo de su desgracia. Pero en su otro cuadro, *La Vanidad*, desnuda sobre un blanco lecho con un cetro y una corona, ondulosa y elegante, de una blancura embriagadora, es la más atrayente querida que un patricio pudiese adornar con su púrpura y servir por la tarde como una fiesta á la exquisita sensualidad de sus experimentadas miradas.

El Varonés llega el último: es un decorador, exento de las rudezas viriles y gigantescas en las que frecuentemente Ticiano se deja arrebatarse, el más sabio de todos en el arte de destilar y de combinar los placeres que el puro color, por sus oposiciones, sus gradaciones y sus mezclas, puede dar á los ojos. Su cuadro representa una mujer ocupada en peinarse delante de un espejo que mantiene un amorcillo. Una cortina color violeta aviva con sus tintes suaves la bella carne encuadrada en un lienzo. Un pequeño reborde plegado hace resaltar delicadamente la suavidad ambarina del pecho. Los rojizos cabellos se levantan en sortijas sobre la frente al borde de las sienes. De la camisa salen el seno y el muslo. En esta vaguedad rojiza vinosa, sobre estos fondos de hoja muerta, ahogada, obscurecida, toda la carne, penetrada de una luz interior, levanta sus redondeces y su pulpa con un temblor que parece una caricia.

El cuadro más admirado es una *Lucrecia con Sextus*, de Cagnacci, un pintor no sé de qué época, pero seguramente tardía. Se adivina al sujeto dramático y ocupado de un asunto en vista del efecto dramático. Desnuda sobre sábanas blancas y colgaduras rojas, derribada, la cabeza más baja que los pechos, se resiste, repeliendo con la mano el pecho del miserable. Este pobre cuerpo de mujer, delicado y encantador, aplastado bajo la violencia física, causa lástima. Los más pequeños

detalles son sensibles; hay, en sus cabellos ondeados, perlas blancas que se desanudan. Sin embargo él, con casaca azul rayada de oro, parece un rufián contemporáneo, algún Osio asesino y gran señor como éste, cuyo proceso de Virginia de Leyva nos ha mostrado con tan bella presencia y tan buenas maneras de asesino. Bajo un gran pórtico blanco, el esclavo espera, teniendo la espada de su señor. Se hacían expediciones parecidas al convento de Monza, cerca de Milán, á principios del siglo XVII.

LA SIXTINA.—EL SIGLO XVI

¿Te acuerdas de la visita que hicimos el año último á la Escuela de Bellas Artes con Luis B..., hombre de espíritu cultivado, letrado si los hay, para ver la copia del *Juicio final*, de Miguel Ángel? Bostezó, lanzó una exclamación, se burló de nosotros, declaró que le gusta más el *Juicio final* del inglés Martín.

—Al menos—decía él—la escena es allí todo el cielo y toda la tierra: el cielo hendido por el rayo, la mezcla de los innumerables muertos, que por legiones salen de sus sepulcros bajo la luz sobre-

natural de la última noche y del último día. Aquí no hay ni cielo, ni tierra, ni abismos, ni aire, sino dos ó trescientos cuerpos que toman actitudes.

Tú le contestaste que Miguel Ángel no pintaba ni el cielo, ni la tierra, ni el aire, ni los abismos; que no tomaba como personajes el infinito y la luz sobrenatural; que era escultor y tenía por único medio de expresión el cuerpo humano; que es necesario considerar su fresco como una clase de bajorrelieve en donde lo grandioso y la arrogancia de las actitudes reemplazan todo lo demás, y que si hoy en esta suprema tragedia damos el primer papel al espacio, á los relámpagos, á la gran multitud indistinta de las figuras humanas, se lo daban en aquella época á algunos colosos trágicamente envueltos en sus ropas y contraídos por actitudes violentas.

¿De dónde viene este cambio? Y ¿por qué entonces se tomaba tanto interés por los músculos? Porque se les contemplaba. He releído en los escritores contemporáneos los detalles de la educación y las violencias de las costumbres en el siglo XVI: cuando se quiere comprender un arte, es necesario examinar el alma del público al cual se dirige.

«Quiero—dice Castiglione trazando el retrato del hombre perfecto—que sea un cumplido caballero, y como es un mérito particular de los italianos gobernar bien el caballo con la brida y hacer maniobrar por príncipes á los caballos difi-

ciles, correr lanzas, justar, que sea en eso uno de los mejores entre los italianos... Para los torneos, los pasos de armas, las carreras entre barreras, que sea uno de los buenos entre los mejores franceses... Para jugar á las lanzas, correr el toro y disparar dardos, que sea excelente entre los españoles... Otro ejercicio noble es el juego de pelota. Y no estimo menos mérito el saber ejecutar el salto sin estribos á caballo.»

No era eso simples preceptos relegados en la conversación y en los libros: las acciones y las costumbres estaban en ello conformes. Julián de Médicis, que fué asesinado por los Pazzi, es alabado por sus biógrafos, no solamente por su talento de poeta y su tacto de conocedor, sino también por su habilidad en manejar el caballo, en luchar y en tirar la lanza. César Borgia, el gran político, se ejercitó tanto en los golpes de mano como en las intrigas.

«Tiene veintisiete años—dice un contemporáneo,—es muy hermoso de cuerpo y alto, y el Papa, su padre, le tiene extraordinario miedo. Ha matado seis toros salvajes combatiendo á caballo con la pica, y á uno de estos toros le ha hendido la cabeza del primer golpe.»

Italia era en esta época la que proveía á Europa de sabios profesores de esgrima, y en las estampas de la época se ve el discípulo desnudo, un puñal en una mano, una espada en la otra, que desde la corva á la nuca prepara y da flexibilidad

á sus músculos como un atleta ó como un luchador.

Y hacían bien en esto, pues la paz pública estaba muy mal guardada.

«El 20 de Septiembre—dice un cronista—hubo un gran tumulto en la ciudad de Roma, y todos los comerciantes cerraron sus tiendas. Los que estaban en el campo ó en sus viñas volvieron á toda prisa, y todos, tanto ciudadanos como extranjeros, tomaron las armas, porque se afirmaba como cosa cierta que el papa Inocencio VIII había muerto.»

El lazo tan débil de la sociedad se rompía: se volvía á entrar en el estado salvaje, y cada uno se aprovechaba del momento oportuno para deshacerse de sus enemigos. Y no creas que en tiempo ordinario se abstendían de llegar á estos extremos. Las guerras privadas de los Colonna y de los Orsini se extienden alrededor de Roma tan libremente como en los más oscuros siglos de la Edad Media:

«En la misma ciudad, se ejecutaban muchas muertes y robos por el día y la noche y apenas se pasaba un día sin que hubiese alguna muerte... El tercer día de Septiembre, cierto Salvador asaltó á su enemigo, el señor Beneaccaduto, con quien sin embargo estaba en paz bajo una garantía de 500 ducados; le pegó dos golpes y le hirió tan gravemente, que de las resultas murió. Y al cuarto día el Papa envió á su vicecamarero, con los con-

servadores y todo el pueblo, para destruir la casa de Salvador. La destruyeron y el mismo cuarto día de Septiembre, Jerónimo, hermano de dicho Salvador, fué ahorcado.»

Citaría cincuenta ejemplos iguales. Entonces el hombre estaba demasiado fuerte, demasiado acostumbrado á hacerse justicia á sí mismo, y era demasiado pronto para pasar á vías de hecho.

«Un día—dice Guichardiu,—Tribulce mató con su propia mano, en el mercado, á algunos carniceros que, con la insolencia ordinaria en las gentes de esta clase, se oponían á la colecta de los derechos de los que no habían sido exentos.»

Hasta en 1537 se dejó abierto en Ferrara un campo de batalla cerrado en donde el duelo á muerte se permitía hasta á los extranjeros, y donde los pequeños muchachos iban á batirse á puñaladas. La princesa de Faenza envió cuatro asesinos contra su marido, y viendo que resistía, saltó del lecho y ella misma le cosió á puñaladas. Acerca de esto, su padre ruega á Lorenzo de Médicis que solicite del Papa que levante las censuras eclesiásticas, alegando que tiene el pensamiento de «proveerla de otro marido».

El príncipe de Imola es asesinado y arrojado por las ventanas, y se amenaza á su viuda, encerrada en la fortaleza, con matar á sus hijos si no la entrega. Sube ella sobre las almenas y responde, con el más expresivo ademán, «que le queda el molde para hacer otros». Considerad aún los

espectáculos que se ofrecen todos los días en Roma:

«El segundo domingo, un hombre enmascarado en el Borgo pronuncia palabras ofensivas contra el duque de Valentinois. El duque, habiéndolo sabido, le hizo coger: se le cortó la mano y la parte anterior de la lengua, que fué fijada en el dedo pequeño de la mano cortada.

»Las gentes del mismo duque suspendieron por los brazos á dos viejos y ocho viejas, después de haber encendido fuego debajo de sus pies, para hacerles declarar dónde tenían el dinero escondido, y ellos, no sabiéndolo ó no queriendo decirlo, murieron en dicha tortura.»

Otro día, el duque hizo conducir al patio del palacio á unos condenados (*gladiandi*), y él mismo, revestido de los más hermosos trajes, delante de una asistencia numerosa y escogida, los traspasó á flechazos.

«...Mató también, bajo el manto del Papa, á Perotto, que era favorito del Pontífice, de tal manera que la sangre saltó á la cara del Papa.»

Se degollaba con suma facilidad en esta familia. Había hecho el duque dar de estocadas á su cuñado, y el Papa hacía guardar al herido; pero el duque dijo:

—Lo que no se ha hecho en la comida se hará en la cena...

Y un día, el 17 de Agosto, entró en la habitación, en donde el joven se levantaba ya; hizo

salir á su mujer y á su hermana, y habiendo llamado á tres asesinos, mandó que le extranguilasen... Mató también á su hermano, el duque de Gandía, y lo hizo arrojar en el Tíber. Y como se preguntara al pescador que lo había visto por qué no había dicho nada al gobernador de la ciudad, este hombre respondió que en su vida había visto, en diferentes noches, arrojar más de cien cuerpos en el mismo lugar, sin que nadie se hubiese jamás preocupado de ello.

Todo eso toma cuerpo y relieve cuando se leen las Memorias de Cellini. Hoy nosotros estamos bajo la autoridad del Estado, y fiamos de tal manera en el juez y en el gendarme, que nos cuesta trabajo comprender el derecho natural de guerra por el cual, antes del establecimiento de las sociedades regulares, cada uno se defiende, se venga y se satisface. En Francia, en España, en Inglaterra, las bestias feroces del feudalismo encontraban en el honor feudal, si no un freno, por lo menos un límite; el duelo reemplazaba á las guerras privadas; se mataba según las reglas, delante de testigos, y en un lugar escogido. Aquí el instinto del asesino se desarrollaba en las calles. No se pueden enumerar todas las violencias referidas por Cellini, no solamente las perpetradas en él, sino las de los otros. Un obispo á quien él no quería entregar un vaso de orfebrería envió gentes para saquear su casa; él, con el arcabuz en la mano, se parapetó tras una barricada.

«Durante su residencia en Roma, el Rosso había desacreditado las obras de Rafael, y los discípulos de este ilustre maestro querían matarlo.»

Vasori, acostándose con el aprendiz Manno, «le desolló una pierna con las manos, creyendo rascarse él mismo, porque jamás se cortaba las uñas»; por lo cual «Manno estaba decidido á matarlo».

El hermano de Cellini, oyendo decir que su discípulo Bertino Aldobrand acababa de ser muerto, arrojó tan gran grito de rabia, que se hubiese podido oír á diez millas de distancia; después dijo á Giovanni:

—Á lo menos, ¿sabrías tú indicarme al que me lo ha matado?

Gavionni le respondió que sí, y que era uno de los que estaban armados de un espadón, y que tenía una pluma azul sobre su birrete:

«Mi pobre hermano, habiéndose adelantado y reconocido al asesino por esta señal, se lanzó en medio de la guardia con prontitud é intrepidez maravillosa; después, sin que se le pudiera detener, largó una estocada en el vientre de su hombre, lo atravesó de parte á parte y lo arrojó en tierra con la empuñadura de su espada.»

Casi al mismo tiempo es derribado de un arcabuzazo, y entonces se desencadena toda la furia de las *vendette*. Cellini ya no podía ni comer ni dormir, y la tempestad interior era tan fuerte, que cree que morirá si no cede...

«Me disponía una tarde á salir de este tormento, sin tener en cuenta lo que mi empresa pudiera tener de poco laudable... Me aproximaba sagazmente al asesino con un gran puñal parecido á un cuchillo de caza. Esperaba de un revés derribarle la cabeza; pero él se volvió tan vivamente, que mi arma alcanzó solamente la punta del hombro izquierdo y le quebró el hueso. Se levantó, dejó caer su espada, y turbado por el dolor, echó á correr. Yo le perseguí, le alcancé en cuatro pasos, y dirigí mi puñal por encima de su cabeza, que inclinaba muy baja, de modo que mi arma se enganchó entre el hueso del cuello y la nuca tan profundamente, que á pesar de todos mis esfuerzos no pude retirarla.»

Un poco más tarde, y siempre en la vía pública, Cellini mata á Benedetto, después á Pompeyo, que le había ofendido. Los cardenales Médicis y Cornazo encuentran eso muy bien.

Hablando del Papa, dice Cellini:

«Después de esos homicidios, me arrojó una mirada colérica que me hizo temblar; pero después que hubo examinado mi obra, su rostro empezó á serenarse.»

Y como otra vez se acusaba á Cellini,

—Sabed—replicó el Papa—que los hombres únicos en su profesión, como Benvenuto, no deben estar sometidos á las leyes, y él menos que cualquier otro, porque sé cuánta razón tiene.

He ahí la moral pública. Y sin embargo, el

motivo de estas reyertas suele ser insignificante. Luis, su amigo, había tomado por querida á Pentesilea, una cortesana á la cual él, Cellini, no había podido lograr, y por lo tanto había rogado á Luis que no la tomase. Furioso, se embosca, cae sobre ellos á estocadas, los hiere, no los encuentra bastante castigados, y cuenta con satisfacción su muerte, que no se hace esperar.

En cuanto á moral privada, tiene visiones místicas cuando está preso: su ángel de la guarda se le aparecía, y sostiene conversación con un espíritu invisible y tiene transportes de devoción que son el efecto de la soledad y de la reclusión en semejantes cabezas. Fuera de esto, en libertad, es buen cristiano según la costumbre del tiempo. Habiendo quedado satisfecho de su *Perseo*, «partí—dice—cantando salmos é himnos á la gloria de Dios, lo que continúe haciendo durante todo el viaje».

Se encuentran concepciones espirituales parecidas en casa del duque de Ferrera:

«Habiendo sido acometido de una grave enfermedad que le impidió orinar durante cuarenta y ocho horas, recurrió á Dios, y quiso que se pagasen todos los sueldos vencidos.»

También es igual la conciencia de uno de sus predecesores, Hércules de Este, quien al salir de una orgía iba á cantar el oficio con su banda de músicos franceses, que hacía cortar la mano ó saltar un ojo á doscientos ochenta prisioneros

antes de venderlos, y el jueves santo iba á lavar los pies á los pobres. Tal era la piedad del Papa Alejandro VI, quien habiendo sabido el asesinato de su hijo, el duque de Gandía, se da golpes de pecho y confiesa sus crímenes sollozando ante los cardenales congregados. La imaginación, en aquel tiempo, se impresiona en un sentido ó en otro, tan pronto del lado de la voluptuosidad como del de la cólera ó del temor. De tiempo en tiempo les estremece el pensamiento del infierno, les da una sensación de miedo, y creen tranquilizarse con cirios, señales de cruz y padrenuestros; pero en rigor son paganos, verdaderos salvajes, y la sola voz que habla en ellos es la de la carne conmovida, los nervios que se estremecen, los miembros que se estiran y el cerebro demasiado lleno, en el cual zumba el enjambre de formas y de colores.

Creo que no se piensa encontrarlos muy delicados en su modo de proceder. El cardenal Hipólito de Este, que hizo sacar los ojos á su hermano, recibe á bastonazos á un enviado del Papa encargado de llevarle un breve desagradable. Una vez fué Cellini recibido en audiencia por el Papa Pablo II.

«Estaba—dice Cellini—del mejor humor del mundo, tanto más cuanto que esto pasaba en el día que él tenía costumbre de efectuar un fuerte exceso en la comida y bebida, después del cual vomitaba.»

Imposible de relatar con el maestro de ceremonias Burchard las fiestas dadas en el Vaticano ante Alejandro VI, César Borgia y la duquesa Lucrecia, ni aun cualquiera diversión improvisada que estos tres personajes miraban desde la ventana «con grandes risas y gran satisfacción»; hasta los vivanderos enrojecerian de vergüenza. No existia el menor decoro. Las mayores crudezas no asustaban á nadie; los poetas como Berni, los narradores como el obispo Bandello, explican con detalles precisos los sucesos más arriesgados. Lo que nosotros llamamos el buen gusto es la obra de los salones, y no aparecerá sino bajo los tiempos de Luis XIV. Lo que llamamos decencia eclesiástica es una consecuencia de la Reforma, y no se establecerá sino en el tiempo de San Carlos Borromeo. Los instintos corporales despliegan toda su desnudez en plena luz, y ni la delicadeza del mundo ni las conveniencias del hábito han llegado á moderar ó disimular el ardimiento de los desenfrenados sentidos.

«Algunas veces—dice Cellini—acontece que penetrando de improviso en las piezas reservadas de palacio, sorprendí á la duquesa *en una ocupación que no tenía nada de regia*... Entonces se volvió contra mí con tal rabia, que me llenó de espanto.»

Un día, en la mesa del duque, éste disputa con el escultor Bandinelli, quien le arroja á la cara la más grosera injuria. Por milagro se contiene, pero un instante después le dice:

—Yo te declaro expresamente que si tú no envías el mármol á mi casa, puedes buscar otro mundo, porque, cueste lo que cueste, te abriré el vientre en este.»

Las palabras gruesas trotan como en Rabelais, y las deshonestidades de taberna, los fastidiosos chistes de borracho se usan hasta en palacio.

«¡Ah! ¡puerco—gritaba yo,—grosero, estúpido, es ese el único ruido que tu talento puede hacer! Al mismo tiempo echaba mano á un bastón.»

Cellini hizo cuatro versos sobre esta aventura, y el duque y la duquesa se echaron á reir. Hoy en día un criado de buena casa pondría á semejantes chistosos en la puerta, pero cuando se hace uso de los puños como un carretero y de la espada como un matón, es natural que se tengan gustos de carretero y de matón (1).

También es natural que sus placeres sean de una especie particular. Lo que prefiere un hombre del pueblo, un hombre habituado á los ejercicios corporales y cuyos sentidos son rudos, son los espectáculos que hablan á los ojos, sobre todo aquellos en los cuales él es actor; le gustan las farsas de títeres, y de buen grado toma parte en ellas. Deja á las gentes de salón, á los astutos, á

(1) Cellini cuenta de este modo sus altercados con una de sus queridas: «La agarraba por los cabellos y la arrastraba por la habitación, aporreándola á puntapiés y puñetazos hasta que la fatiga me obligaba á detenerme.»

los afeminados, las curiosidades de la observación, de la conversación y del análisis. Le gusta ver luchadores, bufones, saltimbanquis que hacen gestos; ferias, procesiones, entrada de tropas, desfile de cabalgatas, de uniformes suntuosos, mezclados, extraordinarios.

Hoy que el pueblo en París va al teatro, es atraído por este género de espectáculos. En tal estado de espíritu, el hombre está pendiente de los ojos. Lo que desea mirar no es una inteligencia pura, sino un cuerpo vigoroso, bien vestido, bien sentado en una silla, y cuando en lugar de uno hay ciento; cuando los adornos, los dorados, los penachos, la seda y el brocado de los ropajes brillan en pleno sol entre los adornos; cuando el triunfo y el tumulto de la fiesta entran por todas las vías en todos sus sentidos, la simpatía involuntaria conmueve todo un ser y sólo le queda un deseo: el de montar él mismo á caballo para lucir un traje igual en medio de la comitiva y delante de los asistentes.

Tal es en esta época el gusto que reina en Italia: no se encuentran en ella más que cabalgatas de infantes, fiestas pomposas y públicas entradas de ciudades y mascaradas.

Gabazzo Sforza, duque de Milán, yendo á visitar á Lorenzo de Médicis, lleva con él una guardia de quinientos soldados de infantería, cien hombres de armas, cincuenta lacayos á pie vestidos de seda y de plata, dos mil gentilhombres y criados

de su comitiva, quinientas parejas de perros y número infinito de halcones, y su viaje le cuesta doscientos mil ducados de oro. Por su parte, la ciudad le da tres espectáculos públicos: uno es *La anunciación de la Virgen*, otro *La ascensión de Cristo* y el último *La venida del Espíritu Santo*.

El cardenal de San Sixto gasta veinte mil ducados en una sola fiesta en honor de la duquesa de Ferrara, y hace en seguida un viaje por Italia, con un séquito tan numeroso y tan magnífico, que toda la pompa del Papa su hermano no hacía más que igualarlo.

La duquesa Lucrecia Borgia entra en Roma con doscientas damas, todas magníficamente vestidas, todas á caballo, cada una acompañada de un caballero.

Se prepara en Florencia una gran fiesta mitológica, *El triunfo de Camila*, con gran cantidad de carruajes, de estandartes, de escudos de armas, de arcos de triunfo: Lorenzo de Médicis, á fin de embellecer el espectáculo, pide al Papa un elefante: el Papa le envía solamente dos leones y una pantera; él hubiera asistido de buena gana, pero su dignidad le retiene; sin embargo, multitud de cardenales, menos escrupulosos, llegan para gozar de la fiesta. Un pintor, Pedro di Cosimo, con sus amigos, arregla otra fiesta lúgubre, *El triunfo de la Muerte*: un carro tirado por bueyes negros, sobre los cuales se han pintado cráneos, huesos, cruces blancas; sobre el carro una figura de la

Muerte con su guadaña, y sepulcros de donde salen esqueletos, que en las estaciones entonan un himno fúnebre.

Entre cincuenta fiestas semejantes, leed las que describe Vasori, y que señalan el principio del siglo; juzgad por su esplendor, como por sus detalles, los gustos pintorescos que entonces llenaban los corazones. Se trataba de celebrar el advenimiento del papa León X, y Lorenzo de Médicis, queriendo que la compañía del Broncone, de la cual era el jefe, sobrepujase en magnificencia á la del Diamante, había encargado á Jacobo Nardi, «noble y sabio gentilhombre», que le compusiese seis carros.

El Pantormo los había pintado, Baccio Bandinelli los había decorado de esculturas: todo el arte y toda la riqueza de la ciudad, todas las invenciones y todos los esmeros del lujo y de la reciente erudición, todas las imágenes y todos los recuerdos de la historia y de la poesía antiguas, habían contribuído á embellecerlos. Caballos cubiertos de pieles de leones y de tigres, con gualdrapas de brocado, caparzones adornados de cuerdas de oro y bridas trenzadas de plata, se adelantaban en larga comitiva; detrás de ellos seguían becerras, mulos soberbiamente enjaezados, las formas fantásticas ó monstruosas de búfalos transformados en elefantes y caballos disfrazados de grifos alados. Pastores vestidos de pieles de marta y de armiño y coronados de follaje, sacer-

dotes con togas antiguas llevando candelabros y vasos de oro, senadores, lictores, caballeros cubiertos de brillantes armas, ostentando empresas y trofeos, jurisconsultos á caballo vestidos de largas togas, rodeaban los carros en donde los grandes personajes de Roma aparecían entre las insignias de su dignidad y los monumentos de sus proezas. Por sus arrogantes desnudeces, sus intrépidas actitudes y sus nobles ropajes flotantes, las figuras pintadas y esculpidas imprimían un acento todavía más pagano á esta procesión, y enseñaban la energía y alegría á sus vivientes compañeros, quienes á los sonidos de las trompetas y ante las aclamaciones de la multitud, se mostraban á caballo ó sobre los carros.

El generoso sol que lucía encima de sus cabezas volvía á ver, en fin, un mundo igual al que había alumbrado en otro tiempo en el mismo sitio, quiero decir, el mismo sentimiento profundo de gozo natural y poético, la misma expansión de fuerza robusta y completa, el mismo soplo de eterna juventud, el mismo triunfo y el mismo culto de la belleza. Y cuando después de haber contemplado este extenso despliegue de esplendores y armaduras, entre el reflejo de las telas ondulantes y los leonados reflejos del oro trenzado en flores y desarrollado en arabescos, los espectadores vieron sobre el último carro, en medio de una pirámide de figuras vivientes, al lado de un verdoso laurel, levantarse el niño desnudo que re-

presentaba el renacimiento de la Edad de Oro, pudieron creer por un instante que habían reanimado la noble antigüedad desaparecida, y que después de un invierno de quince siglos la planta humana iba á florecer toda entera por segunda vez.

Estos eran los espectáculos que se veían todos los días en las ciudades de Italia; estribaba en esto el lujo de los príncipes, de las ciudades, de las corporaciones. Las manos, los ojos y el corazón, tomaban parte en ello. La sensación de las bellas formas, de las grandes disposiciones, de los ornamentos pintorescos, era popular.

Un carpintero por la tarde le hablaba de eso á su mujer: se discutía en la taberna; cada uno pretendía que la decoración en la cual había trabajado era la más hermosa; cada uno tenía sus preferencias, sus juicios, su artista, como hoy los discípulos de un taller. Provenía de aquí que el pintor y el estatuario hablaban, no solamente á algunos críticos, sino también á todo el mundo.

Hoy día, ¿qué nos queda de las antiguas pompas poéticas? La tropa alquilada, compuesta de sucios borrachos, y el cortejo del buey gordo, acompañado de media docena de pobres diablos en calzoncillos y camiseta rosa, entre los encogimientos de hombros y las burlas del público. Las costumbres pintorescas se han reducido á las paradas de las calles, las costumbres atléticas á las luchas de fieras, en donde hér-

cules pagados á diez sueldos por hora se agitan violentamente delante de hombres en blusa y de soldados. Estas costumbres eran la temperatura vivificante que en todas partes hacía germinar y florecer la gran pintura. Han desaparecido, y por tanto no podemos ya rehacerlas. Á lo más, un pintor, encerrándose en su taller con jarrones antiguos, nutriéndose de arqueología, viviendo entre los más puros modelos de Grecia y del Renacimiento, secuestrándose á todas las ideas modernas, puede llegar, á fuerza de estudio y de artificio, á reformar en torno de su espíritu una temperatura semejante.

Nosotros hemos visto prodigios de este género: un Ovesbeck, que, comulgando, ayunando, enclaustrándose en Roma, creía volver á encontrar las figuras místicas de Angélico de Fiésolo; un Goethe, que, habiéndose hecho pagano, habiendo copiado los torsos antiguos, provisto de todos los recursos que la erudición, la filosofía, la observación y el genio pueden acumular, llega, por la flexibilidad y la universalidad de la imaginación, la más cultivada que hubo jamás, á erigir de nuevo sobre un pedestal alemán una Efigenia casi griega.

Con una estufa sabiamente construída y caloríferos bien arreglados, se pueden hacer madurar naranjas en la misma Normandía; pero la estufa costará un millón, de cada diez naranjos, nueve no se podrán comer de puro ácidas, y el norman-

do á quien le ofrezcáis la décima, preferirá en el fondo del corazón su aguardiente y su sidra.

Reconocemos que entonces hubo un concurso de circunstancias único; jamás se han vuelto á ver esa mezcla de rudeza y de incultura, esas maneras de hombres de espada y esos gustos de antiuario, esas costumbres de bandidos y esas conversaciones de literatos. El hombre está entonces en un estado pasajero, y sale de la Edad Media para entrar en la Moderna, ó más bien las dos edades están en su confluente y penetran la una en la otra del modo más extraño y con los contrastes más sorprendentes.

Como el gobierno central y la fidelidad monárquica no han podido establecerse en Italia, la Edad Media se prolonga allí más largo tiempo que en otra parte por las violencias privadas y por el empleo de la fuerza. Como en Italia la raza es precoz y la corteza de la invasión germánica no la ha recubierto más que á medias, la Edad Moderna se desenvuelve en ella más pronto que en otro lugar por la adquisición de la riqueza, la fecundidad de la invención y la libertad del espíritu. Son á la vez más avanzados y más atrasados que los otros pueblos: más atrasados en el sentimiento de lo justo y de lo bello, y su gusto está conforme con su estado. Siempre una sociedad quiere encontrar, en los espectáculos que ella se da, los objetos que más le interesan. Siempre, en una sociedad, hay un personaje reinante, quien se

reproduce y se contempla en las artes. Hoy día es el plebeyo ambicioso que quiere saborear los placeres de París y descender desde su buhardilla al primer piso, en una palabra, el advenedizo, el trabajador, el intrigante, el hombre de bufete, de Bolsa ó político, que representan las novelas de Balzac. En el siglo XVII es el palaciego práctico en las ceremonias y desconocedor de las otras maneras del mundo, culto, elegante, el más cortés, el más hábil que jamás se haya visto, tal como lo muestra Racine é igual que las novelas de la señoritas de Scudery lo presentan. En el siglo XVI, en Italia, es el hombre de buena figura, de miembros bien dispuestos, ricamente vestido, enérgico y capaz de bellas actitudes, tal como los pintores lo figuran.

Sin duda un duque de Urbino, un César Borgia, un Alfonso de Este, un León X, atienden á los poetas y á los pensadores; es una diversión por la noche, después de comer, en una casa de recreo cerca de Roma, bajo columnatas y techos ornamentados. En resumen, lo que les distrae es la ocupación de los ojos y del cuerpo, las máscaras, las cabalgatas, las grandes formas de la arquitectura, la arrogante presencia de las estatuas y figuras pintadas, la soberbia decoración de que se rodean. Toda otra diversión sería insípida; no son analizadores, ni filósofos, ni gentes de salón: tienen necesidad de cosas palpables y tangibles.

Si lo dudáis, mirad sus placeres; los de Pablo II, quien hacía correr delante de él caballos, ásnos, bueyes, niños, viejos, judíos á quienes se engordaba para hacerlos más pesados, y de los que reía desmesuradamente; los de Alejandro VI, que no puedo describir; los de León X, quien, calzado de botas y espuelas, se entretenía en cazar el ciervo y el jabalí, que mantenía un monje capaz «de tragar una paloma de un bocado y de absorber cuarenta huevos uno tras otro», que hacía servir en su mesa los manjares bajo la forma de monos y de cuervos para gozar de la sorpresa de los convidados, se rodeaba de bufones, hacía representar ante él *La calandria* y *La mandrágora*, se complacía con los cuentos sucios y recompensaba á los parásitos.

La delicadeza nativa de semejantes espíritus se empleará en separar las relaciones, no de sensaciones ó de ideas, sino de colores ó de formas, y para satisfacerles se verá formarse el pueblo de artistas, de los cuales Miguel Ángel es el primero.

Hay cuatro hombres que en las artes y en las letras se han elevado por encima de todos los demás de tal modo, que parecen de una raza diferente: Dante, Shakespeare, Beethoven y Miguel Ángel. Ni la ciencia profunda, ni la completa posesión de todos los recursos del arte, ni la fecundidad de la imaginación, ni la originalidad del espíritu, han bastado á colocarles en este lugar; han

tenido todo eso, pero todo eso es secundario. Lo que les ha llevado á este rango, es su alma, un alma de dios caído, levantada por un esfuerzo irresistible hacia un mundo desproporcionado al nuestro, siempre combatiendo y sufriendo siempre, pasando trabajos y arrostrando tempestades, y que incapaces de satisfacer y de abatirse, se emplean solitariamente en erigir delante de los hombres colosos tan desenfrenados, tan fuertes, tan dolorosamente sublimes como su impotente é insaciable deseo.

Por este rasgo, Miguel Ángel es moderno, y quizá por eso le comprendemos sin esfuerzo. ¿Ha sido más infortunado que otros hombres? Cuando se miran los acontecimientos del exterior, parece que no. Si ha sido atormentado por una familia ávida; si dos ó tres veces el capricho ó la muerte de un protector ha venido á detener una gran obra que había empezado ó concebido; si su patria ha caído en la servidumbre; si á su alrededor las almas se han afeminado ó degradado, son esos contratiempos desgracias que nada tienen de inusitado. ¡Cuántos artistas, contemporáneos suyos, los han experimentado más grandes! Pero el sufrimiento se mide por el quebranto del ser interior, no en el choque de las cosas exteriores, y si ha habido jamás un alma capaz de transportes, de temblores y de indignación, ha sido la suya. Fué sensible hasta el exceso, y por lo tanto «tímido», solitario, á disgusto en las pequeñas accio-

nes de la sociedad, de tal modo que, por ejemplo, nunca pudo darse el gusto de convidar á comer á nadie.

Los hombres demasiado agitados por emociones continuas se callan para no ofrecerse de continuo en espectáculo, y se reconcentran cuando les falta el espacio para extenderse. Desde su juventud, se había mostrado poco aficionado á las amistades, y se había encerrado en el estudio y el silencio, hasta el punto de parecer orgulloso ó loco. Más tarde, consagrado á su gloria, se plegó más todavía: se paseaba solo, servido por un criado, pasando semanas enteras sobre sus andamios, dedicado á la conversación que incesantemente tenía consigo mismo. No encontraba persona que le respondiese. No solamente sus pensamientos eran demasiado fuertes, sino que eran demasiado altos.

Desde su primera adolescencia, había amado sin límite todas las cosas nobles: su arte, al cual se había entregado á pesar de las brutalidades de su padre, y que había profundizado en todos sus accesorios, con compás y con escalpelo en la mano, con una tenacidad extraordinaria, hasta el punto de enfermar; en seguida su dignidad, que había mantenido, con riesgo de su cabeza, enfrente de los papas más imperiosos, hasta hacerse respetar como un igual y menospreciarles, «más que hubiera hecho un rey de Francia». Había despreciado los placeres ordinarios; «aunque rico,

había vivido como pobre», frugal, comiendo frecuentemente un pedazo de pan; laborioso, duro de cuerpo, durmiendo poco, y algunas veces vestido sin lujo, sin tren de casa, sin cuidado del dinero, dando sus estatuas y sus cuadros á sus amigos: veinte mil francos dió á su criado, treinta ó cuarenta mil de una vez á su sobrino, y muchas sumas á su familia. Más bien vivió como un monje, sin querida ni mujer, casto en una corte voluptuosa, no habiendo conocido más que un amor, austero y platónico, por una dama tan orgullosa y tan noble como él.

Por la tarde, después de haber trabajado, escribía un soneto en alabanza de la dama y se arrojaba en espíritu delante de ella, como Dante á los pies de Beatriz, rogándole que le sostuviese en sus desfallecimientos y le conservase en el «recto sendero». Prosternaba su alma delante de ella como delante de una virtud celeste, y volvía á encontrar para servirla la exaltación de los místicos y de los caballeros. Sentía en su belleza una revelación de la esencia divina; la veía, «todavía cubierta de sus vestiduras de carne, volar radiante hasta el seno de Dios» (1).

«El que la ama—decía él—se eleva al cielo con la fe, y la muerte llega á ser dulce para él.»

Ascendía por ella hasta el amor supremo; es

(1) Todas estas expresiones están tomadas de los sonetos de Miguel Ángel.

en este primer origen de las cosas donde él la había amado desde el primer instante; «conducido por sus ojos, volvía aquí con ella».

La dama murió antes que él, y el artista permaneció durante mucho tiempo «abrumado y como insensato»; muchos años después, le quedaba en el corazón una gran tristeza, el pesar de no haber en su lecho de muerto besado, en lugar de su mano, la frente ó la mejilla de la mujer amada. El resto de su vida correspondía á semejantes sentimientos. Se sentía «complacido con los argumentos de los hombres doctos», y también con la lectura de los poetas, de Petrarca, de Dante sobre todo, el cual sabía casi entero de memoria.

«¡Pluguiera al cielo—escribía un día—que yo hubiese sido tal como él, del mismo modo, al precio de igual muerte! Por su acerbo destierro y su virtud, daría el más dichoso estado del mundo.»

Los libros que prefería eran aquellos en los que el tamaño es extraordinario: el Antiguo y el Nuevo Testamento, y sobre todo los terribles y dolorosos discursos de Savonarola, su maestro y su amigo, que había visto atar en la picota, extrangular y quemar, y cuya «palabra viviente había permanecido siempre en su alma».

Un hombre que siente y vive así no sabe acomodarse á la vida; es demasiado *diferente*. Si excitase la admiración de los otros, no se contentaría á sí mismo.

«Despreciaba sus obras, no encontrando jamás que su mano hubiese llegado á expresar la idea que formaba en su cerebro.»

Un día, viejo y decrepito, una persona lo encontró cerca del Coliseo, á pie y en la nieve, y le preguntó:

—¿Adónde va usted?

—Á la escuela, para ver si aprendo alguna cosa.

Más de una vez, la desesperación lo cogía: habiéndose herido en una pierna, se encerró en su casa y quiso dejarse morir. Al fin, llegó hasta desprenderse de sí mismo, «de este arte que fué mi monarca y mi ídolo; pintura ó estatuaria, que al presente ninguna cosa viene á distraer mi alma vuelta hacia el divino Amor, que sobre la cruz abrió los brazos para recibirnos». Ultimo suspiro de una gran alma en un siglo corrompido, entre un pueblo servil; para ella, la renuncia es el único refugio. Durante sesenta años, sus obras no han hecho más que hacer visible el combate heroico que hasta el fin se ha librado en su corazón.

Personajes sobrehumanos tan desdichados como nosotros mismos, cuerpos de dioses carcomidos por pasiones terrestres, un olimpo donde se chocan las tragedias humanas: he ahí el pensamiento que invade todas las bóvedas de la Sixtina. ¡Qué injusticia comparar con sus obras las *Sibilas* y el *Isaias* de Rafael! Son fuertes y bellos, lo veo bien; atestiguan un arte también profundo,

no lo niego, pero lo que se ve á la primera mirada es que no tienen la misma alma: nunca han sido erigidos como éstos por la voluntad impetuosa é irresistible; nunca han experimentado como éstos el estremecimiento y la carcoma del ser nervioso que se precipita y lanza con peligro de romperse. Hay almas en las cuales las impresiones se convierten en rayos, y de las que todas las acciones son resplandores ó relámpagos. Tales son los personajes de Miguel Ángel. Su colosal *Jeremias*, que sueña apoyando su descomunal cabeza sobre su enorme mano, ¿en qué sueña con los ojos bajos? Su barba trenzada y flotante que descende hasta el pecho, sus manos de trabajador surcadas de venas salientes, su frente plegada, su rostro desaseado, el ruido sordo que va á salir de su pecho, dan idea de uno de esos reyes bárbaros, sombríos cazadores de toros salvajes, que venían á chocar su inútil cólera contra las puertas del imperio romano.

Ezequiel se vuelve con una interrogación impetuosa, y su arranque es tan brusco, que el aire golpeado levanta en su espalda una punta de su manto.

La vieja *Pérsica*, bajo los largos pliegues de su caída capa, lee infatigablemente un libro que sostiene con sus nudosas manos, delante de sus penetrantes ojos.

Jonás se abate vuelta la cabeza hacia atrás, bajo la fulminante aparición que lanza rayos,

mientras que sus dedos cuentan involuntariamente los cuarenta días que le quedan á Nínive.

La *Sibila* desciende violentamente, trayendo el enorme libro que ha cogido.

La *Eritrea* es una Palas más guerrera y más altiva que su hermana, la antigua Atenea.

Alrededor de ellos, en la curvatura de las bóvedas, adolescentes desnudos tienden sus dorsos ó despliegan sus miembros, tan pronto arrogantemente extendidos y en reposo, tan pronto en actitud de lucha; algunos gritan, y con el muslo rígido, con el pie crispado, sacuden furiosamente el muro.

Más abajo, un viejo peregrino encorvado que se sienta, una mujer que besa á su pequeñuelo envuelto entre sus mantillas, un hombre desesperado que con su mirada oblicua arrostra amargamente el destino, una joven de bello rostro risueño, que duerme tranquila, y otras veinte, las más grandes figuras de la vida humana, hablan con todos los detalles de su actitud y con los menores pliegues de su vestido.

Todavía no están allí más que los contornos de la bóveda; sobre la misma bóveda, de doscientos pies de larga, se desenvuelven las historias del Génesis y de los rescates de Israel, la creación del mundo, del hombre y de la mujer; el pecado, el destierro de la primera pareja, el diluvio, la serpiente de bronce, la muerte de Holofernes, el suplicio de Amán, una población con figuras trági-

cas. Tendiéndose sobre el viejo tapiz que cubre el suelo, y mirando, resultan como á cien pies de altura, ennegrecidas, descascarilladas, sofocadas las unas por las otras, situadas por encima de todas las costumbres de nuestra pintura, de nuestro siglo y de nuestro espíritu: se les entiende desde el primer instante. Este hombre es tan grande, que las diferencias de tiempo y de nación no existen para él.

La dificultad no es sufrir su ascendiente, sino explicarse su potencia. Cuando después de haber entregado sus oídos á esta voz tonante, nos retiramos, nos distanciamos de modo que se siente más que el eco, cuando se ha dejado la reflexión suceder á las sensaciones y se busca por qué secreto da un acento tan vibrante á su palabra, llegamos á decirnos que tenía el alma de Dante y que ha pasado su vida en estudiar el cuerpo humano: estos dos son sus orígenes. El cuerpo, tal como lo ha hecho, es todo él expresivo, esqueleto, músculos, ropaje, actitud y proporciones, de suerte que el espectador se siente atraído á la vez por todas las partes del espectáculo. Y este cuerpo expresa el arrebató, la fiereza, la audacia, la desesperación, la aspereza de la pasión desenfrenada ó de la voluntad heroica, de suerte que el espectador se siente conmovido por las más fuertes impresiones. La energía moral traspira por todo el detalle físico, y corporalmente, de un solo choque, sentimos el efecto.

Mirad á Adán dormido cerca de Eva, que Jehová acaba de formar de él. Jamás ninguna criatura ha sido enterrada con un sueño de muerte más profundo. Su enorme cuerpo está aplomado, y su enormidad hace más visible este abatimiento. Al despertar, esos brazos pendientes, esas piernas inertes, aplastarían un león al apretarle.

En *La serpiente de bronce*, el hombre que oprimido por la mitad del cuerpo por una serpiente, la arranca con su brazo replegado y se retuerce separando las piernas, hace pensar en las luchas de los primeros humanos contra los monstruos cuyas cenagosas colas han surcado el suelo antediluviano. Los cuerpos amontonados, mezclados los unos con los otros, vueltos con los talones al aire, los brazos enarcados, los espinazos convulsos, se estremecen bajo la acometida de los reptiles; las horriboras bocas hacen crujir los cráneos, vienen á pegarse contra los labios chillones: con los cabellos erizados y la boca abierta, los miserables tiemblan en tierra, mientras que sus pies golpean furiosamente al azar en el montón humano.

Un hombre que maneja así al esqueleto y los músculos, pone la cólera, la voluntad, el temor, en un pliegue de la cadera, en la eminencia de un omoplato, en el relieve de una vértebra; entre sus manos todo el animal humano se apasiona, agita y combate. ¡Qué miserables maniqués en comparación de esto son los frescos graves, las procesiones inmóviles que se han dejado subsistir más

abajo de él! Subsisten como las marcas antiguas estampadas en el pretil de un río, y por las cuales se puede ver con qué torrentes aquél se ha acrecentado y se ha hinchado.

Sólo él, después de los griegos, ha sabido todo lo que valen unos miembros. Para él, como para ellos, el cuerpo vive por sí mismo y no está subordinado á la cabeza. Por la fuerza del genio y del estudio "solitario," ha vuelto á encontrar ese sentimiento del desnudo de que aquéllos, á causa de su vida gimnástica, estaban imbuídos. Delante de su *Eva sentada*, que se vuelve á medias con el pie replegado bajo el muslo, se imagina involuntariamente la morbidez de la pierna que sostendrá este gran cuerpo tan soberbio. Delante de su *Eva y Adán echados del paraíso*, nadie piensa en buscar el dolor de los rostros; es el tronco entero, son los miembros en acción, es la estructura humana con el asiento de su armazón interior, con la solidez de sus soportes hercúleos, con el roce y el juego de sus movibles articulaciones, es el conjunto el que hace impresión. La cabeza no entra en ella sino como una porción, y se queda uno inmóvil, absorto por la vista de las caderas que sostienen semejantes troncos y los brazos indómitos que someterán la tierra hostil.

Pero lo que, á mi entender, sobrepuja á todo, son las veinte jóvenes sentadas sobre las cornisas en los cuatro ángulos de cada juntura, verdaderas esculturas pintadas, que dan idea de un mundo

superior y desconocido. Todos son héroes adolescentes, del tiempo de Aquiles y de Ajax, de raza tan fina como ellos, pero vehementes y de más energía. Allí están las grandiosas desnudeces, los soberbios despliegues de miembros, los movimientos arrebatados de las batallas de Homero, pero con más fuerte esfuerzo, con más animoso atrevimiento de voluntad viril.

No se imaginaba que la estructura humana plegada ó erguida pudiese conmover al espíritu con tal diversidad de emociones. Los muslos se apoyan, el pecho respira, todo el revestimiento de carne se extiende y estremece, el tronco se plega encima de las caderas, el hombro surcado de músculos va á levantar impetuosamente el brazo. Uno de ellos se echa por tierra, recogiendo su gran ropaje sobre su muslo; otro, el brazo sobre la frente, parece parar un golpe. Muchos corren, saltando una cornisa, ó vuelven hacia atrás con un grito. Tres de entre ellos, por encima de *Ezequiel*, de la *Pasión* y de *Jeremías*, son incomparables, uno sobre todo, el más noble de todos, tranquilo é inteligente como un dios, y que mira teniendo una mano apoyada en sus rodillas. Se ve que van á moverse, agitarse, y se quisiera conservarlos en la misma actitud. La Naturaleza no ha producido nada igual: así es como ella habría debido hacerlos; aquí hubiera encontrado todos los tipos; al lado de los gigantes y de los héroes, las vírgenes, los adolescentes púdicos, niños que juegan, esta

encantadora Eva tan joven y tan arrogante, esta bella Delfica, parece una ninfa primitiva, que vuelve sus ojos llenos de cándido asombro, todos hijos ó hijas de la raza colosal y militante, pero que en su edad han conservado la sencilla alegría, la gracia de las Oceánidas de Esquilo y de la Nausicaa de Homero. Un alma de artista lleva en sí todo un mundo, y el de Miguel Ángel está aquí todo entero.

Lo había hecho y no tenía más que rehacerlo. Su *Juicio final*, que está al lado, no deja la misma impresión; el pintor tenía en aquel tiempo sesenta y siete años, y su inspiración no era ya tan fresca. Cuando se han manejado durante mucho tiempo cierto número de ideas, se las posee mejor, pero se siente uno menos conmovido: se va más allá de la sensación primitiva, la sola verdadera, y se la exagera ó se le copia. Aquí, de un modo razonado, engruesa los cuerpos, infla los músculos y prodiga los movimientos y las posiciones violentas; todos sus personajes son atletas bien nutridos y luchadores ocupados en demostrar su fuerza. Los ángeles que levantan la cruz se agarran, se revuelven, aprietan los puños, estiran las piernas y levantan los pies, como en un gimnasio. Los santos se mueven con los instrumentos de su suplicio, como si cada uno de ellos quisiera llamar la atención sobre sus formas y sobre su vigor. Las almas del purgatorio, salvadas por un rosario ó por un escapulario, son modelos exa-

gerados que servirían en una escuela de anatomía. El artista llega á tocar el momento en donde el sentimiento desaparece bajo la ciencia, y en donde el espíritu es, sobre todo, sensible al placer de la dificultad vencida.

De todos modos, la obra es única, semejante al estrépito de una trompeta sonada con esfuerzo por el pecho y el aliento de un viejo guerrero. Hay figuras y grupos enteros dignos de lo que ha hecho de más grande. La potente Eva, que maternalmente estrecha contra su costado una de sus hijas; asustado el viejo y formidable Adán, coloso antediluviano, trono del árbol inmenso de la humanidad; las cabezas bestiales y carnívoras de los demonios; el condenado que pega su brazo á la cara para no ver el abismo que va á tragarse; aquel que, enlazado por una serpiente, permanece inmóvil, con una risa amarga, rígido de horror, parecido á una estatua de piedra; sobre todo aquel Cristo terrible, como el Júpiter que en Homero derriba en la llanura á los troyanos y sus carros, y á su lado, casi cubierta con su brazo, replegada, tímida, con un ademán de niña, la Virgen, tan delicada y tan noble: he ahí concepciones iguales á las de la bóveda. Ellas vivifican el conjunto: se cesa de sentir el abuso del arte, la busca del efecto, el dominio de la profesión: no se ve más que el discípulo de Dante, el amigo de Savonarola, el solitario nutrido por las amenazas del Antiguo Testamento, el patriota, el estoico, el jus-

ticiero, que llevaba en su corazón el duelo de su ciudad, que asistió á los funerales de la libertad y de Italia, que, en medio de caracteres envilecidos y almas degeneradas, cada día más sombrío, pasaba nueve años en esta inmensa obra, con el alma llena con el pensamiento del supremo juicio, escuchando de antemano los truenos del último día.

FIN

B-1

INDICE

	<u>Págs.</u>
LA PINTURA FLORENTINA.—Los primeros pintores.	7
El siglo XV.	19
San Marcos.	50
Uffizi.	59
Visita á las antigüedades y á las esculturas del Renacimiento.	66
Palacio Pitti.	77
LA PINTURA VENECIANA.	91
Los primitivos pintores.	105
Los maestros.	111
El palacio ducal.	122
La Academia.—Ticiano.	131
Las academias y las iglesias.—Tintoreto.	142
ROMA.—Rafael.	173
La Fornarina.	198
Museos.	203
En el Museo del Capitolio.	206
La Sixtina.—El siglo XVI.	212

Una peseta el tomo

- Max Nordau.*—La comedia del sentimiento.
- Max Stirner.*—El Unico y su propiedad. 2 tomos.
- Mazzini (José).*—Deberes del hombre.
- Mèrimée.*—Los hugonotes.
- Mèrimée.*—Cosas de España.
- Merejkowski.*—La muerte de los dioses. 2 tomos.
- Merejkowski.*—La resurrección de los dioses. 2 tomos.
- Merejkowski.*—El Anticristo (Pedro y Alejo). 2 tomos.
- Mirbeau.*—Sebastián Roch (La educación jesuítica).
- Mitjana.*—Discantes y contrapuntos.
- Mitjana.*—En el Magreb-el-Aksa (Viaje á Marruecos).
- Morote (Luis).*—Pasados por agua.
- Morote (Luis).*—Rebaño de almas.
- Morote (Luis).*—La Duma. (Segunda parte de «Rebaño de Almas»).
- Naquet (Alfredo).*—La Anarquía y el Colectivismo.
- Octavio Picón.*—Drama de familia.
- P. J. Moebius.*—La inferioridad mental de la mujer.
- Pérez Arroyo.*—Cuentos é historias.
- Petronio.*—El satiricón.
- Pío Baroja.*—El tablado de Arlequín.
- Proudhon.*—¿Qué es la propiedad?
- Reclus.*—Evolución y revolución.
- Reclus.*—La montaña.
- Reclus.*—Mis exploraciones en América.
- Reclus.*—El arroyo.
- Renán.*—Estudios religiosos.
- Renán.*—El porvenir de la Ciencia. 2 t.
- Renán.*—El Anticristo. 2 tomos.
- Renán.*—Los Evangelios y la segunda generación cristiana. 2 tomos.
- Renán.*—La iglesia cristiana.
- Renán.*—Marco Aurelio y el fin del Mundo Antiguo. 2 tomos.
- Rizal (José).*—Noli me tângere (El país de los frailes).
- Robert (Roberto).*—Los cachivaches de antaño.
- Rochefort.*—La aurora boreal.
- Rodríguez Mendoza.*—Vida nueva...
- Rydberg.*—Singoala.
- Salinas (Germán).*—Los satíricos latinos. 2 tomos.
- Schopenhauer.*—El amor, las mujeres y la muerte.
- Schopenhauer.*—La libertad.
- Serao (Matilde).*—¡Centinela, alerta!
- Séverine.*—Páginas rojas.
- Séverine.*—En marcha...
- Sorel (Georges).*—El porvenir de los Sindicatos Obreros.
- Spencer.*—Origen de las profesiones.
- Spencer.*—El individuo contra el Estado.
- Spencer.*—Creación y evolución.
- Spencer.*—Educación intelectual, moral y física.
- Strauss.*—Estudios Literarios y Religiosos.
- Strauss.*—La antigua y la nueva Fe.
- Sudermann.*—El camino de los gatos.
- Sudermann.*—El deseo.
- Sudermann.*—Las bodas de Yolanda.
- Sudermann.*—El molino silencioso.
- Sudermann.*—La mujer gris.
- Tchekhov.*—Vanka.
- Teniente O. Bilse.*—Pequeña guarnición.
- Tolstoi.*—La verdadera vida.
- Tolstoi.*—La guerra ruso-japonesa.
- Tolstoi.*—La escuela Yasnaia-Poliana.
- Ugarte.*—Visiones de España.
- Ugarte.*—El Arte y la Democracia.
- Vandervelde.*—El colectivismo.
- Voltaire.*—Diccionario filosófico. 6 t.
- Wagner.*—Novelas y pensamientos.
- Zola.*—El mandato de la muerta.
- Zola.*—Cómo se muere.

LOS CLÁSICOS DEL AMOR

- Voltaire.**—*La Doncella* (1 tomo). Una peseta.
- Casanova.**—*Amores y Aventuras* (1 tomo). Una peseta.
- Apuleyo.**—*El Asno de Oro* (La Metamorfosis) (1 tomo). Una peseta.
- Longo.**—*Dáfnis y Cloe* (1 tomo). Una peseta.

ÚLTIMAS OBRAS PUBLICADAS Á UNA PESETA EL TOMO

- Nietzsche.*—Así hablaba Zaratustra.
Id. —La genealogía de la moral.
Id. —La Gaya ciencia.
Id. —El Anticristo.
Id. —Aurora.
Id. —El caso Wagner.
Id. —El crepúsculo de los ídolos.
Id. —Más allá del bien y del mal.
Id. —El origen de la tragedia.
Id. —El viajero y su sombra.
Id. —Humano, demasiado humano.
Alcalá Galiano (José).—Las diez y una noches (Cuentos occidentales).
Nákens.—Horrores del absolutismo.
Heine (E.).—De la Alemania. 2 tomos.
Heine (E.).—Los dioses en el destierro.
Luisa Michel.—El mundo nuevo.
Bjærnstjerne Bjærnson.—El guante.—Más allá de las fuerzas humanas.
Deutsch (León).—Diez y seis años en Siberia. 2 tomos.
F. S. Merlino.—¿Socialismo ó Monopolismo?
Labriola (Arturo).—Reforma y revolución social. (La crisis práctica del partido socialista.)
Pedrell (Felipe).—Musicalerías.
Zozaya (A.).—El huerto de Epicteto.
A. Hamon.—Socialismo y Anarquismo.
Bracco (Roberto).—Muecas humanas.
Nin Frias (Alberto).—Ensayos de crítica é historia.
Delfino (Victor).—Átomos y astros.
Gómez Carrillo.—Por tierras lejanas.
Bunge.—La novela de la sangre.

OBRAS PUBLICADAS Á TRES PESETAS EL TOMO

- Ernesto Haeckel.**—*Historia de la Creación de los seres según las leyes naturales.*—Obra ilustrada con numerosos grabados.—Dos tomos en 4.º, seis pesetas.
P. Lanfrey.—*Historia política de los Papas.*—Traducción, prólogo y continuación hasta Pío X, por José Ferrándiz.—Un tomo en 4.º, tres pesetas.
A. Renda.—*El destino de las dinastías.* (La herencia morbosa en las Casas Reales).—Un tomo en 4.º, tres pesetas.
José Fola Igúrbide.—*Revelaciones científicas que comprenden á todos los conocimientos humanos.*—Un tomo en 4.º, tres pesetas.
David-Federico Strauss.—*Nueva Vida de Jesús.*—Traducción de José Ferrándiz.—Dos tomos en 4.º, seis pesetas.
P. J. Proudhon.—*De la creación del orden en la humanidad ó principios de organización política.*—Un tomo en 4.º, tres pesetas.
José Ingegnieros.—*Histeria y Sugestión.* (Estudios de Psicología clínica).—Un tomo en 4.º, tres pesetas.
José Ingegnieros.—*Simulación de la locura ante la Criminología, la Medicina Legal y la Psiquiatría.*—Un tomo en 4.º, tres pesetas.

MODELOS DE CARTAS, arreglados por Carmen de Burgos Seguí (Colombine).—Un tomo: UNA peseta.

ACCIDENTES DEL TRABAJO.—Ley, Reglamento general, de Incapacidades, de Guerra y Marina, por José Manaut Nogués.—Un tomo: DOS pesetas.

EL TAIN

LA PIN TUB

EN EL ALTA

75

14

guo, una Madona de Rico de Candia, parece una figura de mazapán. Son pintores en construcción, copistas á la medida, de una sencillez grotesca.

De un obrero hasta un artista la distancia es infinita, como de la noche al día; pero entre la noche y el día se ve aparecer la palidez de la aurora, y por tenue que sea ésta, ya es el día. De igual modo, por inhábil que sea un Cimabué, pertenece ya al nuevo mundo, porque inventa y expresa: su Madona en la Academia, aun algo muerta, no carece de cierta bondad grave; dos ángeles debajo tienen una actitud de gracia y de triste mansedumbre. De los cuatro viejos que están al pie, dos no tienen cuello, pero se les encuentra un cierto fondo de seriedad y de grandeza: uno de ellos parece atento y admirado. Una expresión, aunque sea borrosa, ¿no es algo milagrosa, como la primera frase confusa de un mudo que de repente recobrase la palabra? Se comprende que la Madona de Santa María Novella, cuyas manos son tan delgadas y que nos parece tan fea, haya excitado «la admiración de todos, hasta el punto de que se condujese al rey de Anjou al taller, que todas las mujeres y todos los hombres de Florencia acudieron en grandísima fiesta, con la mayor afluencia del mundo, y que el cuadro fué llevado de la casa de Cimabué á la iglesia con grande pompa, con trompetas y en procesión solemne». De cualquier lado que se estudie su obra, se encuentra que ha tocado á todas las inno-

vaciones futuras. «Él Francisco, copiado de traria á los procedin maestros, que no pinta Volver al cuerpo vivie tar la figura humana humana, ¿qué cosa m todo el arte tiene de e en los Uffizi en un pe ta á Santa Catalina e del torso están indica dos, tres mujeres con recen en actitudes no dona severa del Lou movimiento de los án dice un comentador d que se podría decir y desdeñoso, que si se bría algún defecto en donaba en el instant precio.» Se encuentra vación de alma en la de varias de sus figur propia, un carácter deja entrever al trave novedad! Y allí está t su dignidad y su reco tuar una persona, qu siona, lo que es esene dominio, su asunto e

X-rite ColorChecker® Color Rendition Chart

