

**Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando.**

9 de Noviembre de 1902.

**Discurso de D. JACINTO OCTAVIO PICON
Contestación de D. JOSE RAMON MÉLIDA**

REAL ACADEMIA
DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

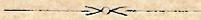
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

DON JACINTO OCTAVIO PICÓN

EL DÍA 9 DE NOVIEMBRE DE 1902



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE FORTANET

IMPRESOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

Calle de la Libertad, núm. 29

1902

DISCURSO

DEL SEÑOR

D. JACINTO OCTAVIO PICÓN

SEÑORES ACADÉMICOS:

Todos estáis aquí por derecho propio: los que al construir desde la casa donde se nace hasta el sepulcro en que se reposa, sin más que la armonía de las líneas, conseguís que la piedra hable al alma creando esa poesía á ninguna otra comparable por la cual las razas, luchando con los siglos, dicen á la posteridad su pensamiento y aun los sueños de su esperanza para más allá de la muerte; los que con la luz y el color fijáis en lienzo y tabla desde la grandeza que ostentan mares y campiñas, hasta la índole moral que apenas revela el rostro; los que dais al mármol la morbidez de la carne y al barro el esplendor de la hermosura; los que expresáis en el pentágrama lo que no alcanzan á decir la palabra, el llanto ni la risa, todos fuisteis traídos por méritos de nuestras obras: á mí me trae vuestra benevolencia por solo algunos pobres trabajos de vulgarización y propaganda, sin otra circunstancia recomendable que la de no haber considerado en ellos la crítica como labor negativa que amarga y desanima rebuscando errores, sino como medio de fomentar el amor al arte, persuadido de que si el cultivarlo da gloria á los pueblos, aún causa al hombre un bien mayor: el de hacerle experimentar aquella emoción desinteresada y limpia, la cual mientras dura ó se recuerda endulza toda amargura y ahuyenta todo pesar con la serena contemplación de la belleza. Grande es la desproporción entre lo que llevo hecho y la merced que recibo: mi agradecimiento hará olvidar vuestra bondad exagerada; lo probaré, no ahora, con palabras, sino de aquí adelante aceptando el trabajo que me señaléis,

hermanando siempre el respeto á vuestra autoridad con esa independencia de criterio sin la cual el hombre puede ser útil, pero no estimable.

Estad seguros de que no podré olvidar mi pequeñez: para tenerla siempre presente me bastará evocar la memoria de aquel á quien vengo á sustituir, pues quiere la suerte que al ingresar en estas corporaciones ocupe el puesto de ciudadanos cuya herencia, por sobrado gloriosa, hace ineludible la modestia. Sucedió en la Academia Española á Emilio Castelar, príncipe de los oradores españoles; sucedo aquí á D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, uno de los más ilustres ciudadanos del tiempo de nuestros padres, que en medio de luchas y discordias civiles se consagró por completo al culto de las letras y al elogio de las artes. No tuve la honra de tratarle; fueron sus ideas diametralmente opuestas á las mías; mas por eso mismo quiero y debo rendir homenaje á su claro ingenio, sus altos propósitos, su extensa cultura y su fecunda laboriosidad.

Poeta lírico, dejó gran número de composiciones donde resplandecen la delicadeza de sentimiento y el buen gusto; autor dramático, mostró vigor extraordinario al trazar la figura de *Doña María Coronel*; pero su labor principal fué esencialmente crítica.

La componen sabias disertaciones acerca del *Sentido moral del teatro*, la *Fraternidad de los idiomas y de las letras de Portugal y de Castilla*, *El realismo y el idealismo en las artes*, *El Cancionero de Baena* y *Los hijos vengadores en la literatura dramática*.

Sus obras de más importancia y mérito son la Introducción escrita por encargo de la Academia Española para la edición que ésta hizo de las *Cantigas*, de Alfonso el Sabio, y el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, incluido en la Biblioteca de Rivadeneyra; pudiéndose afirmar que ni del gran rey ni de nuestra lírica, será en adelante posible escribir con fruto sin consultar, y en muchos casos aceptar, el recto juicio y la clara intuición artística allí demostrados por el Marqués.

Los amantes del arte le debemos particular gratitud, porque él fué quien, hallándose de ministro plenipotenciario en Dinamarca, compró para España, disputándosele con extraordinaria habilidad y energía á los representantes de otras naciones, el *Mercurio* de

Thorvaldsen que tenemos en el Museo del Prado. No seré yo quien describa torpemente las peripecias de aquella subasta que aquí mismo refirió con singular galanura el Marqués de Molins; mas considero que no se debe hablar en este sitio del de Valmar sin traer á la memoria rasgo que da tan clara idea de su patriotismo y su cultura. Hombres como él, sea cual fuere el norte á que enderecen el pensamiento, son los que mantienen el prestigio de estas corporaciones.

Y ahora, obediente al precepto reglamentario, ya que no pueda presentaros un discurso digno de vosotros, permitidme que os exponga algunas breves *observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español*.

Asunto tan hermoso, materia tan dilatada que pudiera abarcar desde el concepto de lo bello en nuestra antigua cultura hasta la explicación de los errores del arte contemporáneo, son superiores á mis fuerzas; harto lo sé, y por eso únicamente me propongo iniciar la cuestión, para que otros, con más certero juicio y más amplia base de estudios, la dominen y esclarezcan. Inútil creo añadir que no tengo la pretensión de presentaros un trabajo de investigación y erudición según éstas deben hoy ser tratadas, y lo son por los que saben. Antes, unas cuantas citas y notas, raras ó hábiles, daban á un escritor fama de erudito; ahora, desde que Menéndez y Pelayo ha transformado por completo el carácter de la erudición española, no se puede alardear de serlo sino diciendo sobre aquello de que se habla todo lo que hay que decir. No es mi intento traer á plaza cosas que no sepáis, sino pedir que os fijéis en algo que sabemos todos. Conste que solo aspiro á encarrilar vuestra atención hacia un fenómeno de nuestra producción artística, el cual me atrevo á exponer de este modo: en Italia, en los Países Bajos, en Alemania, en Francia, doquiera se han desarrollado la pintura y la estatuaría, el desnudo ha producido muchas y admirables obras; en España muy pocas: aquí el desnudo—á pesar de nuestra gloriosa tradición—es en el cuadro y en la estatua un accidente, un trozo, un detalle; rara vez la estatua ó el cuadro todo. ¿Por qué? Eso es lo que conviene inquirir. Acaso al tratar de hacerlo mis ideas parezcan exageradas; poco importa si consigo que los estudiosos se fijen en el mal que lamento; quien está sinceramente persuadido de

algo, lo dice con vehemencia; después, el juicio ajeno y el tiempo sacan triunfante á la razón.

Aceptando el concepto y definición más generalmente admitidos y que menos discusiones pueden originar, el arte es la imitación de la Naturaleza, y claro que siendo la forma humana lo más excelso de ella, ó creyéndolo así el hombre, que es animal vanidoso, en representarla está su gloria mayor: todo lo que sea esconderla de nuestros ojos será cubrir lo que vale más con algo que vale menos; solo la carencia de sentido estético puede desconocer su encanto; solo la hipocresía condenarlo: la admiración desinteresada que despierta la forma humana libre de velos, el puro deleite que á la mirada causa, muestran que la contemplación de la belleza es el espacio de tregua donde hallan punto de reposo las más opuestas convicciones. ¿Se cree en Dios? Pues el cuerpo es el vaso del alma labrado por la sabiduría infinita. ¿Se admite solo la existencia de fuerzas misteriosas de la Naturaleza? Pues es lo más hermoso que han producido. Último grado en la escala de la selección natural ó barro que animó una voluntad creadora, nuestro cuerpo nos atrae y embelesa; en el placer que da mirarlo parece que se juntan y confunden el amor á la vida y la acción de gracias por haberla recibido. Por eso el hombre figura los atributos de la divinidad mediante símbolos y alegorías; mas cuando quiere representar á la divinidad misma no halla modo de hacerlo sino con sus propios rasgos. Así ha sido siempre: en el politeísmo cada dios, cada diosa, eran un tipo de hombre ó de mujer; en el cristianismo, prescindiendo de los seres que habiendo tenido existencia real pasaron de humanos á divinos, se da al Eterno Padre la figura de un venerable anciano; y por lo que toca á los espíritus superiores que le rodean, si bien es cierto que algunos, como los Tronos y las Dominaciones, no pueden ser representados de ninguna manera, porque ni se han aparecido á nadie ni aun los Santos Padres dicen cómo son, en cambio otros, como los Arcángeles, se pintan á modo de hermosísimos mancebos á quienes bastaría arrancar las alas para que inspirasen amor terreno.

En lo tocante á la expresión de los afectos aún es de mayor importancia el desnudo; porque el rostro solo no puede hacer patentes todos los estados del ánimo ni todas las alteraciones de la

voluntad y del pensamiento, muchos de los cuales hallan su complemento en el continente y la postura. La actitud y el ademán dicen á veces la emoción ó el propósito que el gesto no exterioriza; y claro está que, cubiertos los miembros, el lenguaje de las líneas se dificulta sobremanera, sin que los paños, por bien que se justifiquen sus pliegues, puedan dar nunca idea cabal de la estabilidad propia del reposo, ni de las alteraciones que imprime el movimiento á la figura. ¿Qué túnica será la que deje apreciar la casi total quietud del organismo durante el sueño? ¿Qué armadura la que no hurte apariencia de esfuerzo á los miembros del luchador? ¿Cómo los brazos con mangas ni las manos enguantadas explicarán la súplica mejor que los propios músculos abultados por la tensión y los dedos cruzados y oprimiéndose unos á otros? ¿Dónde hallarán el aplanamiento del dolor, el impulso de la acometividad, la laxitud del placer y hasta la rigidez de la muerte, modo más adecuado de traducirse que con la diversidad que ellos mismos determinan en las prominencias y depresiones de la carne? ¿Qué imagen de Jesús reflejará mejor la índole de su sacrificio? ¿Cualquiera de esas que aparecen cubiertas de enaguillas con lentejuelas, ó aquella de Velázquez tan soberanamente expresiva que en todas sus líneas ostenta la serenidad del justo en el momento de la muerte?

Y si se trata de la belleza femenina en la totalidad de sus encantos, ¿dónde están los tejidos, por sutiles que sean, que no estorben sobre el torso de Venus? Su propia cabellera da enojo si al caer oculta el pecho: hasta las verdosas gotas de la última ola que acarició sus caderas y por ellas se deslizan besándolas, parece que las profanan.

De suerte que el desnudo es indispensable, ya se considere como base de la mera reproducción de la forma, ya como elemento expresivo. Claro que no en toda manifestación plástica ha de prevalecer exclusivamente, pero sin dominarlo no hay dibujo posible. La vida no se copia imitando telas, sino miembros que, obedientes á la sensibilidad, palpiten como la superficie del agua al impulso del aire que la estremece y ondula.

Haría ofensa á vuestra cultura recordando lo que fué el desnudo en la antigüedad. Todos sabéis cómo lo trataron egipcios y caldeos, asirios y fenicios. En las llanuras fertilizadas por el légamo del Nilo,

palacios y sepulcros aparecían llenos de imágenes apenas vestidas ó enteramente desnudas. Los dioses que erguidos sobre el ara esperan sacrificio; los reyes que descansan de sus victorias entre sacerdotisas y danzadoras; las princesas pintadas en los muros que ofrecen á Isis la flor sagrada del loto; los escribas de pórvido que tienen el cálamo ante los labios indicando silencio; los obreros sometidos á su trabajo de labrar, pescar y apacentar; los esclavos que acarrean moles de piedra para construir pirámides ó erigir obeliscos, todos muestran el cuerpo como lo creó Naturaleza ó ligeramente cubiertos de adornos y ropas que casi nada ocultan. Así están representados los Faraones de las primeras dinastías, esculpidos en durísimo basalto verde y los guerreros hechos en blanda esteatita; las efigies sepulcrales de Menfis, y las figuras decorativas de los espejos que usaban las damas de Tanis y de Thebas; hasta las esfinges de granito que agachadas sobre la arena parecen guardar la inmensidad del desierto, ostentan en lo que tienen de humano desnudos sus cuerpos colosales. Responde esta desnudez en lo referente á la representación de los vivos á las exigencias del clima: en lo que toca á los muertos al espíritu de una religión esencialmente fúnebre que procuraba conservar en cada individuo sus rasgos propios para que los dioses reconocieran á sus adoradores. Lo que habían impuesto la costumbre y el rito comenzó luego á ser aprovechado por el arte; y ahora, destruída por la investigación de los sabios la falsa leyenda de la rigidez sistemática en la escultura egipcia, nos persuadimos de que ésta no carece del movimiento y la expresión que reflejan la vida.

Si volvemos los ojos al arte caldeo, observamos que los cadáveres de la famosa *estela de los buitres*, uno de sus más viejos monumentos, están desnudos. Evocando el arte asirio, las creaciones monstruosas de aquella superstición demoniaca, cuyo culto se confundió con las absurdas prácticas de la magia, se nos aparecen en lo que tienen de animal, revestida la cabeza y las extremidades de pieles ó de plumas; pero en lo que tienen de humano, desnudos el tronco, los muslos y los brazos. La diosa de la Fecundidad, la sagrada Istar, que es mujer sin mezcla de alimaña, y en la cual ha visto la crítica moderna el origen de algunas concepciones griegas, está enteramente desnuda, presentando los pechos cogidos con

ambas manos, como si bienhechora y pródiga ofreciera al mundo la leche de que están repletos. Muchas de las estatuas fenicias que se conocen procedentes de las excavaciones de Chipre nada tienen cubierto. Es decir, que las primeras manifestaciones artísticas de que hay memoria y el desnudo aparecen juntos, cual si el hombre al intentar la realización de la belleza comprendiese que debía representarla con los rasgos de su propio cuerpo.

Explicar lo que fué el desnudo en Grecia, equivaldría á describir la historia entera de la estatuaria y la pintura griegas. Tanta importancia tiene allí, que puede ser considerado como símbolo de la civilización helénica; acaso en él estén cifrados el sentido antropomórfico de su filosofía, el sensualismo de su poesía y el culto á la Naturaleza de su religión: quizá el estudio amoroso de la propia forma fué para los griegos síntesis suprema, primero instintivamente buscada, luego reflexivamente poseída, de su total concepto del universo y del hombre. No se la señalarían los artistas como propósito deliberado, pero á ella llegaron por ese misterioso encadenamiento de ideas y de circunstancias, mediante las cuales la belleza lograda asume y compendia cuanto rodea á los que la realizan.

Dos corrientes principales contribuyen á elaborar el espíritu helénico: el elemento jónico esencialmente religioso y literario, pues allí religión y poesía se confunden, porque los poetas son los que dan forma á las creencias; y el elemento dórico creador de las fiestas y los juegos.

El primero engendra dioses que pueblan el Olimpo, gobiernan el mar y bajan á la tierra haciéndola teatro de sus amores: el segundo produce atletas y guerreros que, educándose para ser hermosos y valientes, combaten en la batalla ó compiten en la carrera: y lo mismo las celestes divinidades emanadas de los poemas, que los nacidos de mujer, andan por el mundo desnudos, pues unos por merced del numen que los concibiera, otros por virtud de cuidados y ejercicios, todos son hermosos; los dioses tienen la serena majestad de lo imperecedero; los mortales la vigorosa contextura que desarrollan el juego y la palestra; no hay armadura ni ropaje dignos de cubrirlos; las tibias auras de aquella región amada del sol, les hacen todo paño enojoso; habituada la vista al espectáculo del cuerpo, deja éste de ser causa de constante apetito, y sin sucia turba-

ción pueden los ojos contemplarlo; el amor tiene sus horas, y fuera de ellas, hombre y mujer se consideran sin rubor como personificaciones sagradas de la hermosura y de la gracia, ofreciendo ambos á la Divinidad y á la Patria lo mejor que de ellas recibieran, el don de la belleza. Por eso, cuando Alejandro cruza las campiñas de Hircania, atraída por la fama de sus hazañas le sale al encuentro Talestris, reina de las amazonas, diciéndole al mostrarle su cuerpo de estatua viva y sonrosada: «pues tú eres joven, hermoso y fuerte, y yo me reconozco perfecta, te propongo que nos amemos y nos poseamos juntándonos en uno dulcemente para que de nosotros nazca y quede á lo porvenir algo glorioso».

Así razono yo el desnudo griego; la religión y la poesía lo inspiran, el clima lo fomenta, las costumbres lo sancionan y el arte lo inmortaliza.

No están concordes los arqueólogos acerca de cómo se presenta el desnudo en la época primitiva. Suponen unos que las imágenes reputadas por más antiguas de ambos sexos aparecen cubiertas y luego se van lentamente despojando de vestiduras: sostienen otros que desde los tiempos más remotos se labraron desnudas: no falta quien crea que el tipo masculino se muestra desnudo desde un principio, y que el femenino tarda en perder envolturas y renunciar á galas.

Con los restos que se guardan en museos y colecciones existen datos para defender todos los pareceres: de uno y otro sexo se conocen esculturas arcaicas con ropaje y sin él. Lo seguro y esencial á nuestras observaciones es que apenas los griegos comienzan á representar la figura humana comprenden que en ella existe belleza, la estiman como de origen divino, y, lejos de recatarla ó esconderla, la desean, la procuran y se la ofrecen á los dioses. De esta suerte comienza el arte por la mera imitación de lo corporal, consecuencia de una facultad ingénita en el hombre; adquiere luego sentido místico al estimarse lo bello como atributo de la divinidad; y, por fin, desarrollado y depurado el sentimiento de la forma, halla en la desnudez humana su medio adecuado de expresión.

Prescindiendo de las primeras manifestaciones en que el estudio del cuerpo es superficial y rudimentario, los precursores de los grandes maestros comienzan á tratar el desnudo por la figura viril

en pie y en reposo, sujetándose á lo que un arqueólogo ha llamado la ley de la *frontalidad*, con lo cual ha expresado que el plano vertical que puede trazarse en la figura desde la parte superior de la cabeza pasando por el centro de la frente, bajando por la nariz, la columna vertebral y el esternón hasta la entrepierna, divide el cuerpo en dos mitades exactamente simétricas, de modo que caídos los brazos, juntos los pies y cargando por igual sobre ambos el peso, los modelos así trazados están en absoluta inmovilidad. Más tarde, á partir del famoso Efebo de la Acrópolis, primera obra en que se observa mudanza, sólo con adelantar un pie, haciendo, por consiguiente, que el tronco graveite sobre la pierna opuesta, aquella simetría se rompe, altérase la situación de todos los músculos por la diferente postura de cada miembro, y á la rigidez comienza á suceder el movimiento. Desde entonces la estatua pierde poco á poco carácter hierático. A los Apolos de Orchomene, de Ptoos, de Thera y de Tenea, que conservan aspecto arcaico y sabor oriental, suceden el Piombino, que revela mayor soltura, el de Choisseull-Gouffier, donde se acentúa la gracia en el modelado, y el de Olimpia, que presenta vislumbres de elegancia. Así se va llegando, aunque con interrupciones y retrocesos, hasta reunir en un individuo tales rasgos, que el Apolo Sauróctono, á pesar de su delicadeza, puede admitirse como representación perfecta, casi idealizada, de la hermosura varonil.

Aunque con diversas circunstancias, lo mismo sucede en los ejemplares femeninos. Son primero los toscos simulacros de madera á modo de astillas mal labradas, las figuras fajadas, como la *Diana Multimammia* de Efeso, reminiscencia de los ídolos de Oriente: después vienen las doncellas vestidas con el largo *chitón*, cuyos pliegues verticales y duros, como estrías de columna, ocultan los miembros; las *canéforas* con *calyptrias* y *peplos* de lino, tejido en Mytilene, tan sutiles que se ciñen acusando lo que tapan; las figuras que comienzan á mostrar la gallardía del torso, donde los pechos se yerguen como moldes de copas sagradas, ó las líneas de las caderas, que ondulan como curvas de ánfora; y, por último, la desnudez completa. Así aparece en el curso de los siglos la doble serie de las Victorias y las Venus, desde la de Pæonios de Olimpia hasta la de Samotracia; desde la Cipriota hasta la de Gnido, formando

una *theoria*, símbolo de la belleza antes oculta por la superstición ó la ignorancia, más tarde columbrada tras la urdimbre de los velos, y, al fin, poseída por la vista en la libre plenitud de sus encantos, pero serena, limpia, impecable.

El fundamento del desnudo griego es el dominio absoluto de la forma mediante la observación y el sentimiento de la medida: la proporción no se quebranta nunca: la verdad no se modifica sino cuando su representación rigurosa destruye la pureza del contorno ó turba la armonía de las masas. Por ejemplo: al levantar la mujer violentamente un solo brazo el pecho del mismo lado varía de sitio, se deprime, apareciendo fuera de su centro y mayor que el opuesto: cuando se inclina demasiado hacia adelante el abdomen se pliega, y, ensanchándose, afea en todo su dintorno la figura: cuando separa mucho las piernas pierde toda su gracia la línea de las caderas: pues bien; jamás los griegos pintaron ni esculpieron en obras de alto vuelo semejantes deformidades, prefiriendo aminorar las consecuencias del movimiento á presentarlo con perjuicio de la totalidad. Ni aun la expresión de las sensaciones desfigura el rostro; la fisonomía indica que el ánimo lucha sin rendirse; el gesto no degenera en mueca; si la serenidad es atributo de dioses, la entereza es privilegio de hombres; hasta el deleite y el tormento resbalan por el cuerpo sin degradarlo con sacudidas y espasmos; el placer es divino; el dolor estoico; un dulce abandono, una sonrisa en que se pliega la comisura de los labios y languidecen los párpados basta á la voluptuosidad de Dánae poseída por Júpiter; el encaje de las cabezas por la inclinación del cuello sobre los hombros y la elevación de la mirada dan á las Niobes toda la amargura que no sale de sus labios de piedra.

Tales son las divinidades que representan las fuerzas de la Naturaleza y los semidioses y héroes que enseñan á los mortales el uso del fuego, el cultivo de los campos y el amor de la Patria: el alma helénica los disemina y esparce por el mundo ó atrae á sus templos gentes de las más apartadas regiones. Luego aquellas obras admirables que engendrara el genio de las ciudades republicanas, sirven de ornato en los triunfos de los Césares, y Roma esclava trueca en fastuoso lo que Grecia libre había creado sencillamente grande.

Los Emperadores de origen sirio, anulando la influencia helénica,

sueltan sobre el mundo una inundación de supersticiones lúgubres mezcladas de magias, hechicerías y transformaciones; á las deidades amorosas del Olimpo reemplazan el tenebroso Serapis, la obscura Mythra, que exige torpes sacrificios; parece que la inteligencia humana, apartándose de lo racional, se deja absorber por lo teológico; el símbolo transparente es reemplazado por el misterio impenetrable; los filósofos enseñan la austeridad y el desprecio de la dicha; los poetas zahieren á los dioses ó compadecen á los hombres, y una niebla de tristeza, rasgada por relámpagos de sátira, parece envolver la tierra. Entonces, por las costas del mar Egeo, suenan voces fatídicas anunciando á los navegantes que Pan, el gran Pan, ha muerto. Era el dios, con cerdosas patas de bestia, que se lanzaba á la carrera por los bosques tras las hamadryadas y las ninfas para estrecharlas en sus brazos, imagen de la doble naturaleza del hombre sujeto á la animalidad por el instinto y eterno adorador de la hermosura, que huye de sus manos como cosa ideal. Los cóncavos de las rocas marinas repiten: «¡Pan, el gran Pan, ha muerto!» Los oráculos enmudecen, el mirto sagrado se seca en los jardines de Pafos, y allá, en los pedregales de Galilea, surge la creencia nueva, la religión que santifica el dolor, castiga el cuerpo y convierte en valle de lágrimas la tierra. Vencido el politeísmo, el arte muere; la belleza, como Andrómaca, perdido su trono, cae en servidumbre y va entre siervas á la fuente; los siglos medios no le pedirán la alegría triunfante, sino la humilde piedad; mas cuando se inicie la renovación del sentimiento estético, todo lo que hizo Grecia será considerado divino; las estatuas, roídas por el tiempo y mutiladas por la barbarie; los relieves, partidos, y hasta los utensilios domésticos se buscarán á modo de reliquias, y con las migajas y los restos de lo clásico resurgirán de entre la soledad de los campos y la desolación de las ruinas el culto á la forma y el amor á la Naturaleza. Pero el arte, que los había creado, no volverá á ser un sentimiento que, como en Grecia, constituya parte de la vida colectiva. El Renacimiento nos devolverá á los dioses restaurados, solo para la cultura literaria; no tornarán enteros y gloriosos, Apolo á su templo de Delfos, Minerva á la Acrópolis, Afrodita á su ara de Guido, ni Hermes á sus términos en las encrucijadas de los bosques del Atica: no resucitan más que en la mente de los poetas; para deleite de fami-

lias poderosas; salen de la tierra rotos por la reja del arado, que tropezó con ellos en el surco, y como están desnudos, solo los artistas comprenden su hermosura: entonces se refugian en los palacios ó las galerías de los ricos, hasta que en nuestro siglo tienen que venir á formarse en las frías salas de los museos, donde el pueblo los visita sin emoción, de tarde en tarde, avergonzándose de aquella desnudez, ahora no comprendida, que en otro tiempo pareció sagrada.

No es este momento de explicar los caracteres de la estética cristiana ni tengo fuerzas para ello. Debo limitarme á indicar que el sentido espiritualista, informador de la nueva creencia, no podía ser propicio á la exaltación de lo materialmente hermoso. El paganismo, religión de la Naturaleza, considerando la belleza como forma de la divinidad, le prestaba culto y procuraba que el hombre también la poseyese para asemejarse á los dioses. El cristianismo, religión del espíritu, solo reconoció la belleza moral: en los atractivos de la forma humana no vió más que incentivo de pecado, escollo para la salvación del alma, y los siglos siguientes á su triunfo fueron funestos al arte.

Comienza la devastación á partir de Constantino. Las historias están cuajadas de datos para probarlo. Á Bizancio se llevan las estatuas que había en Roma, agarradas como si fueran criminales vivos; otras son rotas y sus trozos sirven para rellenar baches en los caminos y para hacer cal en los hornos. Durante el reinado de Teodosio y sus sucesores la tempestad arrecia; cuatro edictos contra las imágenes paganas avivan la destrucción; más adelante, desde las Galias, donde Martín de Tours destroza cuanto encuentra al paso, hasta Siria, donde el obispo Marcelo no deja piedra sobre piedra, ciudades enteras arrasan sus templos. La reacción intentada por Juliano no consigue salvar los restos del clasicismo. Los primeros apologistas de la nueva fe condenan la escultura como nefanda idolatría, y en el siglo III Marco Minucio Félix dice que los demonios se esconden en las estatuas; tal arraigo llega á tomar el desprecio de la forma, que la secta de los iconoclastas ensangrienta el imperio; hasta se pone en tela de juicio si pudo Cristo ser corporalmente hermoso; San Crisóstomo, San Agustín, San Gregorio Nysseno, San Gerónimo y San Ambrosio, dicen que sí; pero Tertuliano, San Basilio, San Justino, San Cirilo y San Clemente de Alejandría, dicen

que por humildad quiso ser feo y aun que tomó formas bajas y abyectas.

Victorioso el cristianismo durante la Edad Media, no midió por igual rasero á las tres artes del dibujo. A la arquitectura, que descansa en formas geométricas, fundada en la necesidad y que le era indispensable para fabricar la casa del Señor, hizo objeto de su predilección, engendrando primero el estilo románico y luego el ojival, que es la creación indiscutible y la mayor gloria del arte cristiano; mas la pintura y la escultura, que tienen por principal objeto la representación del cuerpo humano, quedaron supeditadas á meras auxiliares de las dos ideas que iban á dominar el mundo: el amor á Dios y el miedo á la muerte. No hay arte más que en el altar y en la tumba; en el altar la glorificación de lo eterno; en la tumba la humillación de lo humano. Las figuras del hombre y de la mujer no aparecen más que en los sepulcros; las estatuas que para éstos se labran son yacentes ú orantes; las de varón cubiertas por la pesada armadura ó el ropón de grandes pliegues rígidos; las de hembra oculto celosamente todo encanto bajo el amplio brial y las pesadas tocas; en sus rostros de piedra no hay la menor vislumbre de expresión.

El sentimiento, á veces enérgicamente exteriorizado, queda como privilegio propio de las escenas sagradas que decoran frisos, capiteles, archivoltas y tímpanos, con pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento. El asunto favorito de los escultores es el *juicio final*. Diríase que el arte busca instintivamente aquello en que la forma puede recobrar importancia: los grupos de elegidos y condenados suelen estar desnudos; allí la carne comienza á resucitar en el mármol, pero los personajes de la composición carecen de carácter, todas las figuras están tiesas y son desproporcionadas; nada distingue al Supremo Juez de aquellos á quienes premia ó castiga; éstos aparecen rodeados de diablos espantables ó ridículos que los empujan con tridentes hacia el infierno ó los meten con garfios en las calderas, y casi siempre mientras los que suben al cielo son muy pocos, los que se pierden son muchísimos. La pobre carne humana es desgarrada en el arte por el tosco cincel como en la realidad por el punzante cilicio. Grecia representó la muerte por medio de graciosas doncellas cubiertas de transparentes túnicas, á

quienes Caronte lleva en su barca por la Estigia ó que lloran junto á las apacibles aguas del Leteo; la Edad Media concibió aquellas *danzas macabras* entre repugnantes y trágicas donde aparecen despreciadas toda grandeza y poesía, desde la tiara y la corona, en que el poder queda escarnecido, hasta el beso de los que se amaron trocado en mueca dolorosa.

Apenas de cuando en cuando se encuentran algunos ángeles que, aunque de contextura mezquina, ofrecen rasgos delicados; algunas vírgenes donde lo femenino parece ablandar la piedra infundiendo al contorno un asomo de gracia al bulto un destello de elegancia; y entonces no podemos menos de exclamar: «por aquí ha pasado el sopro de Grecia».

No se puede negar que hay en el arte de la Edad Media hondo y poderoso sentimiento, sinceridad, candor; mas es un arte triste y pavoroso que no se inspiró en la dulce placidez de la predicación de Jesús, sino en los tremendos versículos del Apocalipsis: á las poéticas parábolas del Hijo del Hombre prefirió las visiones de Juan Teólogo. Y, sin embargo, á pesar del horror á lo humano que en aquellos siglos se muestra potente hay una manifestación donde la vida estalla con todos los encantos y caracteres de lo real: el empleo de la flora decorativa. Los personajes bíblicos sin dibujo, los santos rígidos, la muchedumbre de gentes esculpidas con despreciativa ignorancia de la forma están encerrados en recuadros, círculos, molduras y frisos de hojarasca y follaje admirablemente labrados: se ve que las manos inhábiles ó desdeñosas de la proporción de los cuerpos y la gracia de los semblantes buscaron con cariño infinito la estructura de las plantas y la delicadeza de las flores. San Luís de Francia arrancó la portada de su libro de horas porque tenía una miniatura donde Adán y Eva estaban desnudos; pero conservó los otros folios con orlas y guirnaldas, de adormideras, azucenas y rosas. Aquí está en clara síntesis el arte de aquellos siglos: abominar el hombre de la Naturaleza, repudiarla y bastar unas hierbezuelas, unos tallos, para que, atraído por su hechizo misterioso, vuelva á unirse con ella en nudo fecundo y creador.

Ni el cuadro de la formación del Renacimiento, por somero que fuese, cabe en estas modestas observaciones ni es necesario á nuestro propósito. Conviene, sin embargo, recordar algo.

En la primera mitad de la Edad Media impera el elemento monástico: la cultura, huyendo de la rudeza feudal, se refugia en la celda: acaso quien representa esto mejor es aquel santo fundador del monasterio de San Gall, donde había frailes arquitectos, escultores, pintores, orfebres, imagineros y tallistas, los cuales no solo construyeron y hermosearon la casa por ellos consagrada al Señor, sino que salían á trabajar en distantes comarcas: mas su labor y sus primores en el templo quedaban; eran para servicio y honra de Dios, no para que las gentes los gozasen. En la segunda mitad de la Edad Media prevalece la organización gremial, comienzan las agrupaciones de trabajadores, el comercio entre Italia y Oriente desarrolla la riqueza, fomenta las industrias suntuarias y propaga el lujo: papas, municipios, señoríos, repúblicas y grandes familias alzan santuarios y palacios: la humanidad, harta de ascetismo aunque sin dejar de ser fanática, se encariña con el placer y la vida.

En este segundo período, como consecuencia de la riqueza, la libertad y los viajes, antes que la afición á las artes viene la renovación literaria. Según observa un crítico moderno, no comienza el Renacimiento á conocer lo antiguo por sus obras artísticas, sino por sus escritos: pintores, escultores y coleccionistas se empapan del gusto griego y romano por influjo de la poesía.

Juan Bellino, uno de los fundadores de la escuela veneciana, va á Constantinopla, y no sabe si el Partenón existe: Squarcione visita el Peloponeso y no para mientes en Atenas: Ticiano, Palladio y Sansovino ven las naves que surcan el Adriático cargadas de despojos griegos y no se preocupan de que les traigan esculturas: el famoso humanista Poggio, que estudió á Petronio y á Lucrecio y que comentó parte de la *Ciropedia*, no vió en Roma más que seis estatuas antiguas: pasan muchos años antes de que Rafael pueda copiar el grupo de las gracias desnudas que fué para él la revelación del arte antiguo (1).

(1) En presentir la grandeza del arte clásico, como en otras muchas cosas, nuestra Patria se adelantó á todos los pueblos de Europa. «Pedro IV de Aragón, accediendo á la petición de los embajadores de Atenas de mandar una modesta guarnición de ballesteros para defensa de su Acrópolis, advierte á su tesorero que tiene por indispensable tal guarnición, «com lo dit castel-

En cambio se había apoderado de Italia ansia de conocer los libros de filósofos, historiadores y poetas. Sus obras son traídas por los fugitivos de Bizancio, como Filelfo y los Lascaris, y traducidas al latín; papas y magnates se deleitan con ellas, las pagan á peso de oro y abren bibliotecas públicas. Nicolás Nicolli se arruina por reunir ochocientos manuscritos griegos, latinos y orientales; Joan Aurispa divulga las poesías de Píndaro y Orfeo, los tratados é historias de Platón, Procopio, Jenofonte y Luciano; Filelfo traduce ó comenta á Homero, Tucídides, Terencio y Tito Livio: la naciente imprenta los propaga; y ocurre entonces que los filósofos y los historiadores entran á ser pasto intelectual de políticos, humanistas y eruditos, siendo los poetas preferidos por los artistas.

Así, desde que Giotto, tomando por modelos á sus ovejas, y Nicolás de Pisa, aprovechando para un sepulcro el bajo-relieve de *la caza de Meleagro*, vuelven los ojos á lo natural y lo clásico, hasta que Miguel Angel pide en pago de su trabajo al prior de una iglesia cadáveres para estudiar anatomía, el movimiento intelectual y artístico se inicia, desarrolla y completa en medio de una atmósfera y con un sentido eminentemente paganos. Entonces las damas se dejan retratar desnudas; Boticelli pinta la *Calunnia*, la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus*: la mitología penetra hasta el claustro; la condesa Juana de Plasencia, abadesa de las benedictinas de San Pablo, hace que Correggio la represente bajo los rasgos de Diana en un carro tirado por gacelas, enlazando en su escudo el báculo símbolo de su dignidad y el creciente de luna, atributo de la diosa. Por último, Rafael asume la significación del Renacimiento, completa la obra de sus predecesores, hermana el sentimiento religioso al amor

»sia la pus richa joya qui'al mon sia e tal que entre tots los Reys de chrestians »eunides lo podrien fer semblant». Lérida, 11 Septiembre 1380. Arch. Cor. Arag., Reg. 1268, fol. 126. El escudriñador catalán que ha publicado este documento—dice Gregorovius—ha sacado de aquel juicio del Rey, y con razón, la consecuencia de que los catalanes de Atenas no eran tan bárbaros ni tan privados de todo sentimiento de la belleza como generalmente se les supone. Véase *La lengua y la cultura catalanas en Grecia en el siglo XIV*, por D. Antonio Rubió y Lluch, en la obra *Homenaje á Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*. Estudios de erudición española, con un prólogo de don Juan Valera. Madrid, Suárez, 1899. Dos tomos, 4.º Tomo II, páginas 109 y 110.

de la forma casi sometién-dolo á ella, y en cierto modo reduce á mera curiosidad arqueológica la virgen hierática de la Edad Media, sin pecho ni caderas, reemplazándola gloriosamente por el tipo de la *madona* honesta y púdica, pero hermosa y madre, en cuyo regazo juega el niño desnudo; y en los frescos de la Farnesina refleja ya sin trabas el paganismo poético con el triunfo de la nereida Galatea que, á modo de Venus marina, sale total y esplendorosamente desnuda de las aguas, sino concebida con aquel carácter sagrado que le infundiera el genio griego con todo el poder semidivino que hace á la hermosura soberana.

A gran parte de Europa se extiende el espíritu de esta renovación artística. En Francia penetra con tal empuje, gracias á la escuela de Fontainebleau, hija de los florentinos, que hasta los monumentos funerarios la muestran. En el sepulcro mandado construir para su madre por los hijos de Jacobo Cœur, la estatua de la noble dama yace desnuda sobre el sarcófago; en el que guarda los restos de Luís XII, las imágenes de éste y de la reina se esculpen desnudas; y en la tumba del canciller de Birague, á quien se acusó de haber influido en Carlos IX para que decretara el degüello de los hugonotes, también la figura de su mujer está desnuda.

Este empeño de perpetuar, aun en los dominios de la muerte, lo personal sin vestimentas ni atavíos, como viene al mundo, expresa perfectamente, á la vez, el espíritu de humildad cristiana ensalzado en la Edad Media y el vigor con que el Renacimiento restaura el culto de la forma; tan fervoroso, tan apasionado, que se impone y propaga á pesar de la flagrante contradicción entre las ideas que dominan entonces y el arte que se desarrolla paralelamente á ellas: porque en el terreno de la especulación triunfa la filosofía platónica inspiradora de los *Diálogos*, de León Hebreo, el *Tratado de la hermosura*, de Maximiliano Calvi, y el *Cortesano*, de Baltasar Castiglione; mas las obras de los artistas tienen su fuente en las de los poetas, donde la gentilidad despliega con riquísima pompa aquel sensualismo que, como cosa humana, pudo tener manifestaciones rudas, groseras y crueles, pero en cuyos poemas palpita el amor á lá Naturaleza. Surge, entonces, la nueva aurora, el *novus ortus* de una claridad alegre que todo lo ilumina y vivifica; sus calientes efluvios ablandan la piedra dando á las imágenes vida;

la pintura pierde su rigidez bizantina; el mosaico se transforma en cuadro; la pobre carne humana acaba de estar envuelta en el sayal y ser atormentada con el silicio; palidecen las lámparas de la Edad Media, y los techos, los muros, las bóvedas de los palacios y las florestas de los jardines, hasta la empuñadura de la espada del caudillo y el mango del espejo en que la mujer se mira, todo se puebla de dioses pintados y esculpidos. Son las viejas divinidades paganas caídas por siempre de la conciencia, pero inmortales para la fantasía, porque en sus pasiones volubles, en sus amores tornadizos, en sus cuerpos hermosos y desnudos simbolizan la eterna fermentación de la vida, el beso sin posesión completa y por lo mismo insaciable que se dan sobre la tierra el hombre y la belleza.

Parecía lógico que al resucitar las divinidades gentiles, de quienes el desnudo es propio, adquirieran en España igual importancia artística que en Italia: debía esperarse que tal como apreciaron su poesía los que vieron la luz en las riberas del Tíber ó del Arno y formaban las escuelas de Roma y de Florencia, la sentirían los nacidos en los olivares andaluces ó en las costas valencianas; y que, pues, por condiciones de la raza é influencias del suelo, poseían análogas ó idénticas aptitudes, debieran engalanar con aquella misma poesía los alcázares de nuestros reyes y las moradas de nuestros magnates. Desgraciadamente sucedieron las cosas de otro modo.

Aquí, durante la reconquista, por las necesidades que impuso la lucha y el carácter que tomó, llegaron á compenetrarse y confundirse de tal suerte los ideales de Patria y Religión, que leyendo las historias cuesta trabajo saber si se iban recobrando villas solo para ensanchar los dominios de la fe, ó si al ir rescatando tierra se iba la fe enseñoreando de ella. Lo indudable es que la exaltación del sentimiento religioso se aprovechó como factor importantísimo, mientras duraron las guerras contra los moros, para que no decayera el entusiasmo; luego de lograda la unidad para mantener y afirmar lo conseguido á tanta costa; resultando siempre que en los consejos reales, en las leyes y aun más en las costumbres, fué fortísimo el poder de la Iglesia.

Pocos años después de iniciada en Italia y en Flandes la renovación artística comienzan á venir de ambas regiones pintores de los

que pueden considerarse como precursores ó primeros propagadores del Renacimiento; nuestros monarcas los reciben en palmas, y les encargan trabajo, lienzos de retablo, altares portátiles, oratorios de campaña, dípticos ó tablas encharneladas según entonces se decía, todo ello de asunto místico. Prevalece luego en Italia la tendencia pagana; van allá nuestros embajadores, caudillos, artistas y poetas, respiran la atmósfera de Venecia, Roma y Florencia; vuelven los grandes capitanes y virreyes trayendo de sus empresas y gobiernos obras de arte con asunto mitológico, y la Iglesia ve, naturalmente con recelo, aquella glorificación poética de ideales contrarios á los suyos. Claro que no podía temer el absurdo de que los españoles de los siglos xv y xvi renunciaran á Cristo por adorar á Júpiter; mas comprendería que no le era favorable el contraste formado por la alegría y la exuberancia de vida que latén en el fondo del politeísmo, con la fe austera y el menosprecio de lo terreno, que miran el mundo como lugar de prueba.

Estalla, por último, la Reforma, que, aun siendo también opuesta al espíritu artístico del Renacimiento, hace extremar á la Iglesia su política, primero de defensa, de absorción después, y entonces, exacerbada la devoción, entronizada la intolerancia, quedan proscritas las manifestaciones plásticas ajenas al fausto de la religión y al esplendor del culto. Todo esto, favorecido por cierta idiosincrasia nacional, que nos hace propensos á escandalizarnos en público de lo que nos deleita en privado, sirvió de base para condenar las inclinaciones del Renacimiento.

Forzoso es confesar, sin embargo, que la Iglesia desde el doble punto de vista de su doctrina y su prosperidad obró con admirable lógica y verdadero instinto de conservación; pues para el ascetismo que preconizaba eran adversarios temibles el amor á la forma y la pompa del arte, que hacen deleitosa la vida. No faltará seguramente quien piense que la Iglesia rechazó el desnudo por atentatorio á la moral, ó, mejor dicho, por obsceno: mas para refutar esta opinión, basta tener presente que si su propósito principal fuera combatir lo que hoy llamamos pornografía, no hubiera sido tan tolerante con ese mismo exceso en la esfera de las letras. Cierro que teólogos y oradores sagrados condenaron los libros de caballerías y toda lectura fundada en amoríos y profanidades; pero

ni se desplegó contra ellos todo el rigor que se pudo, ni la censura eclesiástica dejó de consentir, y en muchos casos autorizar, la publicación de obras verdaderamente escandalosas: composiciones desvergonzadas intercaladas en cancioneros y romanceros, como el *Pleito del Manto*; casos deshonestos, como los incluidos en el *Corbacho*; la larga serie de imitaciones de la admirable *Celestina*, y multitud de novelas del diecisiete, á la cabeza de las cuales deben citarse las de Doña María de Zayas, cuya impresión fué autorizada por el propio Padre maestro Valdivieso, autor del *Romancero espiritual*. Contra este libertinaje literario emplearon, indudablemente, los censores mucho menos rigor que contra el desnudo artístico, el cual fué proscrito, no tanto acaso como adverso á las doctrinas ascéticas, cuanto por evitar la representación agradable y poética de escenas donde figuraban los falsos dioses considerados, según luego veremos, como imágenes y representaciones del demonio. Se lanzó anatema contra el desnudo, no en defensa del pudor, mil veces más ultrajado que ahora en aquellas épocas, sino porque la superstición vió en él un modo de idolatría y un escollo para la pureza de la fe.

Se dirá que en las obras de los poetas de entonces imperaron las ficciones mitológicas á ciencia y paciencia de la Iglesia; pero ésta, y es preciso no olvidarlo, estimó siempre de más fácil acceso al entendimiento, y más peligroso, lo que con la vista se percibe que lo escrito. Además, en aquellos siglos los lectores no eran muchos, los libros circulaban poco, y, en cambio, para dejarse tentar y seducir por el encanto de una fábula pintada ó esculpida, bastaba tener ojos en la cara.

La mitología penetró y adquirió carta de naturaleza en la literatura, principalmente en la lírica, primero, porque los buenos escritores, instruidos en el latín y el griego, leyeron las obras de los autores paganos, dejándose cautivar por su incomparable belleza, y las reprodujeron ó imitaron; segundo, porque como, de una parte, componían lo más ilustrado del país, y de otra el gusto por lo mitológico se extendió considerablemente, no quiso la Iglesia tal vez luchar contra la poesía y la retórica, consideradas como artes liberales, que honraban y enaltecían á quien las cultivaba. Por el contrario, la mitología artística, y naturalmente el desnudo, no tu-

vieron tan franco el camino. En primer lugar, pintores y estatuarios no podían conocerla al igual que los poetas para inspirarse en ella: además, las obras que en sus episodios fundaran solo señores de gran posición y riqueza podían adquirirlas, sustrayéndose al enojo de la Iglesia; y ésta, finalmente, no se veía obligada á guardar igual miramiento que á los poetas á aquellos pobres artistas á quienes hasta se prohibía el ingreso en las órdenes militares. Y no se hable de la decantada protección real que tanto han exagerado la vanidad y la adulación. Pudieron ciertos monarcas mostrar afecto personal á determinados artistas; pero comunmente les consideraban como simples oficiales de manos, y no les abrumaban con dádivas: «¡Qué viejo estás, Morales!»—dijo Felipe II al pintor de los Cristos exangües y las dolorosas escuálidas:—«¡Y qué pobre, señor!»—hubo de contestar él para que S. M. le diera un socorro. No enriqueció á Pantoja ni á Coello el favor de Felipe III; y demostrado está que aquel D. Diego Velázquez, para quien hoy todo parecería poco, no fué honrado como Rubens por la villa de Amberes, ni como Rembrandt por la de Amsterdam; y que no en pintar bien, sino en servir de aposentador á Felipe IV, tuvo que cifrar su orgullo. No faltó razón á Palomino, muchos años más tarde, para decir hablando de la suerte aquí reservada á los artistas: «¡Mengua vergonzosa parece de nuestra nación sacar á la pública palestra del mundo las vidas de nuestros eminentes artífices, de los cuales los más han vivido en suma cortedad; y los que han llegado á la senectud, han declinado al ultraje de la laceria, buscando su último refugio en la piedad de los hospitales, cuando en las vidas de los extranjeros los vemos abundar en riquezas y cuantiosos vínculos, terminando en magníficos sepulcros y honrosos epitafios!»

De los encargos de la clerecía, ó de gentes dominadas por ella, vivían principalmente pintores y escultores: no habían de malquistarse con tan gran poder ni exponerse á su desagrado: acaso muchos soñaran con pintar á la diosa del amor en la umbría de una regalada floresta y tuvieran luego que ponerse á trabajar en un macilento ermitaño de los que esperaban la muerte en la lobreteguera de una espelunca con una escudilla de agua y un mendrugo.

Lo dicho basta para comprender que en los primeros años del Renacimiento, por la general ignorancia, y más adelante por prohi-

bición expresa, solo pudieran tener pinturas profanas los monarcas y los grandes señores á quienes el nacimiento y la fortuna autorizaban para todo.

Se sabe que los cuatrocientos sesenta cuadros que dejó al morir la gran Isabel I eran casi todos de devoción; mas dado el favor que dispensó á algunos artistas, no puede rechazarse en redondo la posibilidad de que tuviera pinturas, no precisamente libres ni arriscadas, pero sí de historias heroicas ó poéticas fábulas paganas, lo mismo que tenía en su biblioteca las obras de Plutarco, Virgilio y Terencio, cancioneros franceses, *Lanzarote del Lago*, las coplas del Arcipreste de Hita y hasta la *Fiammeta*, y las *Novelas* de Boccaccio.

Carlos I poseyó muchísimos cuadros: de su abuela y su madre heredó más de quinientos; de su tía Margarita de Austria más de ciento; los palacios de Gante, Amberes y Bruselas estaban llenos de ellos. En Simancas y Yuste quedaron no pocos á su muerte. Los inventarios que á estas riquezas se refieren dicen que eran de devoción y retratos; mas, como ha hecho observar Don Pedro de Madrazo, ¿dónde irían á parar algunas de aquellas pinturas que al bueno de Jusepe Martínez le parecieron divinas? «á no ser humanas», añadiendo, escandalizado, á renglón seguido: «¡Lástima grande para nuestra religión!»

A manos de Felipe II fueron por compras y encargos diversos hechos al mismo autor los cuadros *Venus* y *Adonis*, *Diana* y *Calixto*, *Júpiter* y *Antiope*, del Ticiano, y otros de distintos autores con figuras desnudas. Felipe III, que ya tenía en Madrid obras como la *Lucrecia* y *Tarquino* del Ticiano, llegó á juntar solo en el Pardo más de trescientas cincuenta pinturas, entre ellas varias de Rubens, el Veronés y Bassano; y sabido es cuán claramente manifestó su alegría cuando supo que en el incendio de aquel Real Sitio se había salvado la *Antiope* ya citada que heredó de su padre. Con ella es fama que estaban ciertas bodas de *Psiquis* y *Cupido*, de que hacen mención papeles del tiempo, y en las cuales de fijo el alma y el amor no estarían pintados con basquiñas ni calzas.

Adornaban la *Casa de la Ribera*, que tuvo el mismo piadoso rey en Valladolid, ocho lienzos de la *Creación del mundo*, de Ticiano, donde tampoco es probable que aparecieran vestidos Adán y Eva:

y otros siete de *Los cuatro elementos*, *Las cuatro estaciones*, *Marte y Venus*, y *El rapto de Europa*, en los cuales seguramente lo alegórico y fabuloso sería ocasión de desnudos.

Respecto de Felipe IV abundan los datos para afirmar que, aunque llamó *la perla* de su colección á una sacra familia de Rafael, gustaba sobremanera de las diosas y mujeres sin otro atavío que la propia hermosura. Para él copió Rubens el *Adán y Eva* del Ticiano; para él adquirió su embajador Don Alonso de Cárdenas en la subasta de los cuadros de la corona de Inglaterra la soberbia *Venus recreándose con la música*, del Ticiano; y para él trajo Velázquez de Italia la *Venus y Adonis*, del Veronés, y el *Cuadro del Maná*, de Tintoreto, donde las jóvenes madianitas andaban tan ligeras de ropa como si fueran doncellas de Corinto. Solo en el salón que se llamó *de los espejos*, del Alcázar Viejo, reunió *El robo de Helena*, *Judit y Holofernes*, *Píramo y Tisbe*, y *Venus y Adonis*, del Tintoreto; y cuatro entreventanas con *Apolo y Marsias*, *Venus y Adonis*, *Psiquis y Cupido*, y *Mercurio y Argos*, de Velázquez, las cuales ocho obras eran de asunto en que dominaba el desnudo (1).

Tal es el influjo de la belleza que hasta Carlos II le rindió culto poniendo en la *Galería del Cierzo* del dicho Alcázar el cuadro de *Venus, Cupido y Adonis*, de Carracci, conservando del Ticiano la famosa *Venus*, la *Bacanal* y aquella *Ofrenda á la diosa de los amores*, que si por el color es joya veneciana, por el asunto parece la apoteosis de la Fecundidad concebida por artista griego. ¡Quién será capaz de imaginar lo que el pobre hechizado sentiría contemplando en ese lienzo aquel bullicioso enjambre de niños que se agitan como besos hechos carne por obra del amor!

Hubiera sido absurdo que solo en los palacios reales existieran preciosidades de este género, ya se considerasen como prueba de gusto, ya como alarde de riqueza: era natural que también adornaran las casas de aquellos grandes que servían en la corte al Monarca, mandaban sus ejércitos ó le representaban en virreinos y embajadas.

(1) De estas cuatro obras de Velázquez las dos primeras se han perdido; la tercera es, según algunos biógrafos, la misma *Venus del Espejo* de la Colección Morritt; la cuarta se conserva en el Museo del Prado.

Carducho, aunque sin puntualizar los cuadros que las componían, habla de las colecciones del Príncipe de Esquilache, de los Duques de Medina de las Torres, Alcalá y Medinaceli, de los Marqueses de la Torre, Leganés, Villanueva del Fresno, Alcañices, Velada y Almazán, de los Condes de Humanes, Ossorno, Benavente y Lemus, y aun de simples particulares, como Don Gerónimo Muñoz, Don Gaspar de Bracamonte, Don Francisco de Quevedo y cierto Don Juan de Espina, que poseía libros con dibujos de Leonardo de Vinci. No es temeridad admitir que algunas de las personas citadas tuvieran, además de retratos y pinturas religiosas, asuntos profanos y fabulosos. Conviene, sin embargo, observar que entre todos los lienzos mencionados—exceptuando los cuatro de Velázquez que trató lo mitológico, no con el sensualismo pagano á la italiana, sino con valiente criterio naturalista—no hay uno solo atribuído á pintor español. Las divinidades del Olimpo, reunidas por los reyes de la Casa de Austria, fueron evocadas por artistas italianos y flamencos; á los nuestros les estuvo vedado inspirarse en nada ajeno al ideal cristiano. Quien lo dude recuerde que no ha prosperado aquí ninguna manifestación artística que en algún modo no se halle ligada al esplendor del culto.

Sinceramente declaro que en las obras de los grandes místicos, á quienes hay que recurrir siempre para conocer el espíritu nacional, durante los siglos xvi y xvii, en Fray Luís de Granada y de León, en Malon de Chaide, en Márquez, en Roa, en Rivadeneyra, Santa Teresa y otros muchos, no he tropezado con capítulo ni párrafo donde resplandezca el menor asomo de amor á las artes del dibujo; mas tampoco con señal de hostilidad. Lo único que se suele encontrar en ellos es alguna que otra referencia al culto de las imágenes ó á milagros operados por su mediación. Y siempre me ha maravillado, sin acertar á explicarme la causa, cómo aquellos mismos prosistas y poetas que, ya por ingénita espontaneidad, ya por reflexiva labor, sintieron y realizaron tan admirablemente la belleza escrita, pudieron permanecer ajenos á la belleza plástica, en la cual, á su modo, y pienso que sin apartarse de la más severa ortodoxia, debieron hallar motivo de alabanza y gratitud al Creador. En algunos de ellos es incomprensible esta contradicción. No choca, por ejemplo, en el sombrío Pedro de Rivadeneyra, ni en el

enérgico Martín de Roa, esa falta de sentido artístico; pero sí en el dulcísimo Granada, que hasta los animales y las plantas describe con ternura, y más aún en el incomparable Fray Luís de León, uno de los pocos poetas españoles de aquel tiempo en quienes tuvo imperio la Naturaleza y cuya alma privilegiada supo percibir, desde la caricia de la madre tierra en los efluvios del *huerto florecido*, hasta la visión adivinadora de los misterios siderales en *la noche serena*.

Entre los grandes escritores religiosos, acaso solo se librara de esta indiferencia hacia las artes del dibujo Fray José de Sigüenza que, al narrar la fundación del Escorial y describir las obras allí reunidas, «se explaya—según aquí mismo ha dicho Menéndez y Pelayo—con verdadera delectación, y no como quien trata cosa episódica, en juicios y comparaciones de arquitectos, escultores y pintores, y logra muchas veces traducir con elegantes palabras la impresión óptica».

Lo que en los místicos de primera línea puede calificarse, no diré de incapacidad para apreciar las artes del dibujo, pero sí de silencioso desvío hacia ellas, fué trocado en aversión franca por los autores de menos mérito y cultura. Los que famosos en su tiempo no merecieron pasar á la posteridad, declararon guerra al desnudo. Las composiciones pintadas ó esculpidas donde éste podía emplearse representando fábulas, fueron por ellos consideradas como representaciones del diablo; en toda figura no cubierta de pies á cabeza viéron excitación al pecado, y en los dioses ya inofensivos ídolos execrables.

Además de los grandes místicos que prescindían de las artes del dibujo y de los autores de bajo vuelo que las rechazaban por no entenderlas, existía en aquellos siglos otra clase importantísima de escritores devotos, que sin poseer en lo literario el sentido de lo bello que inmortalizó á los primeros fueron tan fanáticos como los segundos. Componían este elemento, intermedio entre lo que pudiéramos llamar aristocracia intelectual y vulgo de la Iglesia, multitud de maestros, definidores, predicadores y cruditos que por las posiciones que ocupaban ejercían gran influencia en las costumbres, y los cuales reprobaban toda manifestación profana en estatuas y cuadros.

Larga sería la lista de citas con que pudiéramos probarlo sacándolas de libros de piedad, sermonarios, vidas de santos y manuales de confesores; mas causaría fatiga la repetición de los mismos argumentos. Los más de los que acerca de esto escribieron se amoldaron al criterio del famoso jesuíta Possevino, el cual, aunque italiano, fué de los hombres más dañinos que para el arte han existido. Sostenía que los filósofos gentiles habían ya condenado el desnudo, cuando en realidad se limitaron á rechazar los excesos de que es susceptible; y fundaba su opinión primero en considerarlo como ocasión segura de pecado, y segundo en calificar de deshonesto y lascivo toda figura no cubierta. Este criterio seguido por nuestros teólogos, y no solapada y jesuíticamente, sino desplegado con la más franca energía, se refleja en un rarísimo libro que se titula de este modo: *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas. Con licencia, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1632 (I).*

No repetiré aquí dónde los amantes del arte se congregan, todo lo que dicen los autores de esos dictámenes, limitándome á tomar algunas de sus frases para que se conozcan sus errores.

Fray Juan de Santo Tomás, catedrático de Vísperas, de Alcalá, sostiene que es pecado mortal tener estas pinturas: «Y no solo no se excusa el tenerlas por causa de la excelencia y arte de la pintura, sino que esto mismo es lo que más suele agravar y ser causa de

(I) A esta obra, de la cual no existe ejemplar en ninguna biblioteca pública de Madrid, incluyendo la de Palacio, ni en la del Escorial, hace referencia Carducho diciendo que es de un *clarísimo lusitano (Diálogos: primera edición: Madrid 1633, fol. 122)*. La cita Don Domingo García Peres en su *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (Madrid 1890), atribuyéndosela á Don Francisco de Braganza. Debo la copia manuscrita que he manejado, á mi amigo el ilustre escritor sevillano Don Francisco Rodríguez Marín, y existe el original impreso en la biblioteca del Duque de T'Serclaes.

mayor ruina». Fray Pedro de Tapia, catedrático de Prima, de Alcalá, dice: «Cuanto mayor fuere el primor del arte, tanto más eficaz será la ocasión». Los jesuitas González de Mendoza, Gaspar Hurtado, Agustín de Castro, Hernando de Mendoza y Luís de Torres, declaran que «no hay persona que ponga los ojos en semejantes pinturas sin necesidad, ó por liviandad, ó por curiosidad, en quien no se formen torpes representaciones prácticamente y aun se exciten indecentes acometimientos de la carne; y que hasta los herejes han hallado por instrumentos del infierno para introducir sus herejías las blanduras que indudablemente causan estos retratos del diablo». Fray Angel Manrique, catedrático de Vísperas de Teología, en Salamanca, dice: «Lo mucho que regularmente se ofende á Dios con ocasiones de las pinturas torpes y lascivas, se puede colegir de lo que el demonio siente que se borren»; agrega, «que entre los milagros de San Euthychio, constantinopolitano, fué uno célebre haber curado la mano de un pintor, cancerada por obra del diablo, en venganza de que había borrado una historia de Venus deshonesta»; y termina alabando á «una muy gran señora de estos reinos que, no estando sobrada ni faltándole deudas que pagar, con todo eso, por consejo de hombres muy graves y doctos de la Corte, hizo quemar de muy pocos meses á esta parte más de treinta mil reales de pinturas lascivas...»

En prueba de imparcialidad, consignemos junto á estas insensateces, que entre los veintiséis dictámenes que forman el libro hay dos que revelan algo así como un tímido y loable asomo de sentido artístico; los de Fray Félix de Guzmán, catedrático de Vísperas en la Universidad de Salamanca, y Fray José de la Cerda, lector de Teología en Salamanca. Condenó el primero las pinturas verdaderamente lascivas, diciendo que se deben retirar «debajo de pecado mortal»; y añade con criterio superior al de sus compañeros: «no las que por el primor del arte descubren las perfecciones del cuerpo, aunque sean en lo más vergonzoso dél, que quien de esas se inquietare será sujeto muy rendido á pasiones...» Fray José de la Cerda opinó que «pinturas desnudas ha usado la Iglesia en los mártires é historias antiguas donde, ó la hermosura nos mueve á alabanza del Criador, ó los tormentos á la imitación del sufrimiento; de suerte que, *secundum se*; dar al pincel miembros

desnudos en donde se esfuerce la valentía del arte, no lo tengo por pecado; pero cuando se pinta la misma torpeza, de cuya representación más se incite el apetito que se admire el entendimiento, juzgo que es pecado mortal».

De la misma época, y á juzgar por su contenido escrito en respuesta á la misma consulta, existe otro dictamen del famoso poeta y predicador, Fray Hortensio Paravicino, que tanto contribuyó al triunfo del culteranismo. Las ideas que expresa aquel propagandista de mal gusto son cifra y compendio de la falta de sentido estético en que descansaba el odio á las artes. Refiriéndose á lo que las estimaran los grandes autores clásicos, comienza diciendo francamente que «cuanto más las hubiere venerado la antigüedad son más capaces de nuestra acusación». Se adhiere luego al parecer de los que habían afirmado ser pecado mortal y escándalo de la religión tener pinturas lascivas en parte pública, y acaso aludiendo á los que le parecieron tibios en censurarlas, para que vayan cobrando ánimo los que quieren destrozar cuadros y estatuas, agrega lo siguiente: «Confieso que me arrastra menos que á otros la lástima estudiosa de que se hayan de quemar tantos milagros y tales de arte, como en muchos lienzos se ven, si ya hay (como hay), quien se duela más en un grave incendio de ver arder los adornos de una casa que al dueño de ella».

Sin duda, antojándosele poco predicar la destrucción de la belleza pintada arremete contra la viva, diciendo: «La mujer más hermosa es el basilisco más cierto, y la mejor pintada, el veneno más eficaz que se prepara contra la vista y aun el más fácil, porque no cuesta leer sino mirar solo...; y querría atreverme á decir que es mayor riesgo el de la belleza pintada, porque á una mujer hermosa ninguna virtud le fiará los ojos despacio, y en la pintura hace el descuido la tentación». En párrafos distintos declara luego: «El sexo que huyera á un peligro viviente se crece al pintado, y en la apacibilidad forzosa y recatada que hermocean cuatro tintas viles dejan, no la capa, sino el alma presa á muchos Joscês». Después, extendiendo su censura á las estatuas, exclama en un raptó de entusiasmo: «¡Oh, que será acabar con cuantos insignes vestigios de la antigüedad queden!» Se consuela de no haber visto el templo de Salomón con lo que hay en el Escorial, y en el más retorcido

lenguaje expone su creencia de que las pinturas torpes son persecución disimulada de Satanás contra las imágenes y acaso ambición diabólica de ser adorado en ellas hasta dentro de la iglesia. Así se expresaba el predicador de un rey, ensalzado como protector de las artes, sin que valga suponer que sería uno de tantos, y que acaso no le apreciara, pues indudablemente no estimaría en poco su criterio cuando le encargó la oración fúnebre de Felipe III.

No precisamente porque tuviera tales defensores, sino porque era la más conforme á la ignorancia enseñoreada del país, triunfo esta tendencia funesta para las artes: ni podía suceder otra cosa cuando se encargaba la reforma de la artillería á una junta de teólogos y declaraba otra que no convenía construir un canal porque ya la Providencia lo hubiera hecho, si quisiera, sin ayuda de los hombres. Forzoso es convenir en que los dictámenes mencionados y la opinión de Paravicino eran la consecuencia lógica de cuanto en materia de belleza artística habían sostenido escritores como Possevino, Tomás Sánchez, Fray Juan de Dueñas, Fray Bernardino de Bustos, Francisco Arias y otros muchos.

Sobre estas bases de desconsoladora ignorancia y de piedad mal entendida lanzó la Inquisición en un expurgatorio la siguiente ordenanza, «Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas mandamos: que ninguna persona sea osada á meter en estos reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas ú otras de esculturas lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles ó aposentos comunes de las casas. Y asimismo *se prohíbe á los pintores que las pinten, y á los demás artifices, que las tallen ni hagan, so pena de excomunión mayor late sententia, canonica monitione præmisa*, y de quinientos ducados por tercias partes, para gastos del Santo Oficio, Jueces y denunciador, y un año de destierro á los pintores y personas particulares que las entraren en estos reynos ó contravinieren en algo á lo referido.»

Pero hubo algo más funesto para el arte que este triunfo de los teólogos; y fué que los escritores de bellas artes, que al mismo tiempo eran pintores, unos influidos por el número y autoridad de los fanáticos, otros siéndolo ellos también, porque aún se exime el

hombre más difícilmente de los errores de su tiempo que de las pestilencias del aire, proclamaron todos la doctrina de la Edad Media que consideraba la pintura y escultura como meras auxiliares de la fe y el desnudo como vestigio de paganismo. No incurrieron en tal error los tratadistas del dieciséis. Ni Francisco de Holanda, admirador de Miguel Angel, ni Don Felipe de Guevara, panegirista de lo antiguo, ni Pablo de Céspedes, amamantado en el más puro clasicismo, involucraron cosas ni confundieron ideas que tienen distinta esfera y vida independiente. Eran sinceramente religiosos, no fanáticos; á sus ojos era la belleza obra de Dios, que debía emplearse en su loor, pero que no podía volverse contra Él.

Por el contrario, los escritores profesionales del siglo xvii se sometieron al criterio expresado por el Concilio de Trento, el cual declaró que «la pintura tiene por fin á Dios». «Nosotros, pintores, había dicho Buffalmacco, no hacemos sino santos para que los hombres con desesperación del demonio sean llevados á la virtud y la piedad». El cardenal Paleoto afirmó que «la pintura es un género de oblación y sacrificio y constantemente mira y tiene por objeto á Dios». Estas fueron, interpretadas con mayor ó menor intransigencia, las bases sobre que escribieron Butrón, Carducho, Pacheco, Jusepe Martínez, Lucio Espinosa y aun Gaspar Gutiérrez de los Ríos, defensor del trabajo, cuyas ideas en cierto modo casi son más propias de nuestro tiempo que del suyo. Hasta los hombres ilustres que dieron dictamen en el famoso *Memorial Informativo* del pleito sostenido por los pintores con la Hacienda para no pagar alcabala, y entre los cuales se contaban Lope de Vega, León Pinelo, Jáuregui y el maestro Valdivieso, declaran y alegan estar la pintura consagrada al culto, ser estímulo de la devoción y causadora de prodigios para bien de las almas (1). Y nada más entretenido y ameno que ver cómo se esfuerzan en reunir datos y aguzar el entendimiento para probar el origen divino de las artes. Dicen que el primer escultor fué Dios, porque hizo al hombre de

(1) *Memorial Informativo por los pintores en el pleyto que tratan con el Señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda sobre la exempcion del Arte de la pintura.* Madrid, Juan Gonzalez, 1629, 4.º

barro; que San Lucas retrató á María Santísima; que del arco iris proceden los colores; que el Señor declaró á Santa Teresa cuán gratas le eran las imágenes, y que á Santa Juana de la Cruz aún hizo mayor merced perfeccionando cierta escultura de la Virgen para aumentar la devoción de sus monjas.

Antes y después de que así pensaran los eruditos y los artistas, las obras de devoción propagaban é imponían estas ideas, no solo llevándolas á sus últimas consecuencias, sino incurriendo en exageraciones, acatadas las cuales no hay arte posible, y narrando milagros estupendos donde se castiga á quien pinta, esculpe, compra ó guarda composiciones profanas ó deshonestas; y harto sabemos que lo deshonesto y lo profano son lo pagano y lo desnudo.

Uno de esos autores, por cierto admirable prosista, olvidado injustamente pero de los más fanáticos y faltos de sentido artístico, afirma muy serio que la introducción pestilencial y venenosa de la pintura deshonesta en estos reinos fué traza del demonio para vengarse de que España hubiese destruído los ídolos donde era adorado en las Indias (1). Y no se suponga que tan peregrina idea es única en su clase, porque la literatura de entonces está llena de análogos supersticiones. Cuando hombres como Pacheco y Carducho incurrían en ellas, de poco podía servir que cien años antes Juan Valverde hubiese reproducido las láminas que para la *Anatomía* de Vesalio dibujó Juan Esteban Calcar, tan hermosas que fueron atribuídas á Ticiano. Inútil fué que Juan de Arfe estudiase el cuerpo fijando líneas de proporción análogas á las de Durero, y estéril también la obra de Crisóstomo Martínez, costeada por Valencia, pero escrita en francés y publicada en París: así que la rarísima cartilla de García Hidalgo y los conocidos estudios de Ribera y Gaspar Becerra, son los únicos restos por donde poder colegir cómo pudieron estudiar el desnudo aquellos grandes pintores del diecisiete, respecto de los cuales hay derecho á decir que si tan grandes cosas hicieron sujetos á tan intolerante disciplina, mucho más alto pudiera volar su inspiración si gozaran la libertad en que

(1) Fray José de Jesús María. *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*. Alcalá 1601: folio.

se desarrollaron las facultades de italianos y flamencos. La pintura no produjo más que cuadros devotos: asuntos de los libros sagrados: del Viejo Testamento, unos cuantos episodios de la historia del pueblo hebreo; del Nuevo, el drama del Calvario; y luego efemérides de las órdenes religiosas, apostolados y escenas de las vidas de los santos. En lo que se refiere á la escultura, hombres de tanto mérito como Alonso Cano, Salzillo y Juan de Juni, no pudieron hacer más que tallas de altar y pasos de procesión; obras en su inmensa mayoría admirables, reveladoras de una potencia de observación y de sentimiento que raya en lo grandioso, pero que se muestra y brilla en una sola manifestación. Necio y abominable sería dolerse de que el Arte expresara todo lo poético que puede inspirar la fe; pero es lamentable que no expresara también otros ideales del alma y otras fases de la vida. Se pintaba y se esculpía exclusivamente para el templo donde faltaba luz, para el claustro donde debía imperar lo austero. Por eso el desnudo de nuestra pintura y escultura en el siglo xvii, es desnudo de mártires. San Andrés, descuartizado; San Bartolomé, desollado; San Lorenzo, abrasado; San Esteban, apedreado; y, si cabe, mayor crueldad para las débiles mujeres: Santa Catalina, llena de llagas; Santa Lucía, vacías las cuencas de los ojos; Santa Águeda, desgarrados con garfios los pechos; y de ambas Eulalias, una crucificada y otra destrozada en el potro; hasta la infancia contribuye al dolor universal con Santos Justo y Pastor y con el degüello de los Inocentes.

Y junto á los que mueren entre tormentos, los que viven entre privaciones; al lado de los mártires, los anacoretas; á unos hiera la crueldad ajena, á otros la propia voluntad; cuerpos donde á chorros brota la sangre, y cuerpos donde no circula; ó enrojecidos por el suplicio ó demacrados por la abstinencia; nunca el color de la salud, jamás la explosión de la risa ni el esplendor de la vida que pudiera ser grata ofrenda de amor á quien se deleitó en crearla. No tiene el arte de aquel siglo más oasis de ternura, más rayo de luz, que la Sacra Familia: solo allí hay paz y alegría.

El instinto naturalista de la raza, que fué nuestra áncora de salvación en materia de Arte, conservó el respeto á la verdad en lo estrictamente anatómico; de este respeto y de aquel instinto nació la facultad genuina y peculiarmente española de representar

lo acerbo, lo terrible, con magnífica grandeza. Nuestro arte siente el dolor, lo acepta, lo glorifica: está como Job, lleno de tribulaciones, pero con el pensamiento en el cielo; el espíritu, el alma se salva y triunfa; la forma corporal queda vencida y despreciada porque pudo pecar.

Poseído el numen del artista, y casi me atreveré á decir que agotado por un solo ideal, no le quedaron bríos para empresas tenidas por humildes. De 517 cuadros españoles que hay en el Museo de Madrid, 224 son de religión y piedad: para todos los demás géneros quedan 393, en su mayoría retratos de personas reales. Pero no busquéis manifestaciones de la vida civil ni episodios para el estudio de las costumbres: no está allí la historia de nuestras milicias, ni el temple de nuestro estado llano: y sin embargo, teníamos derecho á cuadros como el *Banquete de los arcabuceros*, de Franz Hals, y *Los pañeros*, de Rembrandt. Campañas de Italia, glorias dichosas ó desdichadas de Flandes, exceptuada la rendición de Breda, y hegemonía de Europa, navegaciones heroicas y grandezas del Nuevo Mundo, se quedaron sin la consagración que merecían en el lienzo y en el mármol.

Ni al retrato ni al paisaje se dió la importancia debida; el primero fué privilegio de monarcas, magnates y altos dignatarios de la Iglesia; el segundo, fondo para composiciones piadosas. De nuestros grandes escritores apenas hay efigies; las severas llanuras castellanas, los paraísos andaluces, las huertas levantinas, no hablaron al alma del artista; las páginas y escenas de nuestra rica literatura, Garcilaso, Lope, Calderón, Tirso, Mendoza, no inspiraron un cuadro; hasta el siglo xviii no se pintó á *Don Quijote*.

Es inútil buscar la representación plácida, natural y amorosa del desnudo: el que aparece en las glorias, por temor á la sensualidad, es austero; el de los martirios, para despertar compasión, es horrendo; el de los anacoretas, por falta de pulcritud, repulsivo. El más humano, luminoso y alegre de nuestros grandes artistas místicos, el que dejó á la Virgen toda la frescura y el encanto de la juventud femenina, no pintó desnudos más que cuerpos de angelitos é inocentes niños: la poética delicadeza, la suave morbidez que puso en ellos, deja columbrar cómo hubiera hecho diosas. Solo Velázquez pintó á Venus. Para encontrar otra beldad sin velos hay que espe-

rar á Goya; es decir, al que siendo el más español de todos los pintores, el más castizo, rompe con la tradición, y en vez de pintar únicamente santos, pinta también hombres que se batan y mujeres que aman.

Quiero acabar pidiéndoos perdón para mis juicios, si en ellos viéreis extravío.

He pretendido mostrar que nuestro Arte, engendrador de maravillas, expresión del genio de la raza, no llegó á su total y completo desarrollo, porque la misma influencia que, según una frase célebre, despoblaba á España de hombres para poblar el cielo de santos, limitando su esfera de acción, le quitó libertad y le mermó soberanía. El espíritu venció á la forma, eterna Magdalena, que para acercarse al cielo tiene que renunciar á la hermosura y las galas. Error funesto; porque amar y admirar la forma, deleitarse pura y mentalmente en ella, dejando que su hechizo tome por los sentidos el camino del alma, es adorar al Dios que la creó, ó sumarse en éxtasis sagrado á la madre Naturaleza.

Vosotros, á quienes dió saber el estudio de la venerable antigüedad y tolerancia el espíritu de nuestro siglo, tenéis por misión propagar ese culto. Vosotros sois los que debéis arrancar al burgués hipocresía para que goce libertad el artista: y redimir al pobre de la ignorancia para que acaso en día no lejano, cuando hartado de razón se lance á la conquista del pan, no vea en el arte solo el lujo de los que le oprimieron, y lo aborrezca y lo destruya, sino que lo respete y lo ame, porque es la ocupación más noble del espíritu y el mejor consuelo en las tristezas de la vida. Y hacedles comprender á todos que la forma humana en el lienzo y en la piedra es tan sagrada como en su propia carne: y que hay tres grandes fuerzas en la tierra que solo quedan victoriosas cuando combaten desnudas: la verdad, la espada y la belleza.

HE DICHO.

OBRAS PRINCIPALES

DEL EXCMO. SEÑOR

D. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO

MARQUÉS DE VALMAR

Juicio crítico de Quintana.—Discurso de recepción en la Real Academia Española.—Madrid, Tejado, 1858.

Elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas, Director de la Real Academia Española.—Discurso necrológico literario leído en Junta pública, celebrada para honrar su memoria.—Madrid, M. Rivadeneyra, 1866. En 4.º

Sentido moral del teatro.—Discurso leído en la Real Academia Española en la Junta inaugural de 1868.—Madrid, M. Rivadeneyra. En 4.º

Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII.—Publicado en la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra.—Tomo LXI. Madrid, 1869.

El idealismo y el realismo en las Artes.—Discurso de recepción leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando.—Madrid, M. Rivadeneyra, 1872. En 4.º

La mujer de Guipúzcoa.—(Mujeres españolas y portuguesas.—Tomo I.) Madrid, Guijarro, 1872. Folio mayor.

Fraternidad de los idiomas de Portugal y de Castilla.—Sesión de la Real Academia Española á que asistió S. M. el Emperador del Brasil.—Madrid, M. Rivadeneyra, 1873. En 4.º

Biografía y juicio crítico de D. Antonio Gil y Zárate.—(Autores dramáticos contemporáneos.—Tomo II. Madrid, Fortanet, 1881-82. Dos tomos, en 4.º mayor.)

Estudio crítico de las obras de D. José Zorrilla.—Discurso de contestación al mismo con ocasión de su entrada en la Real Academia Española.—Madrid, 1885. En 4.º

Introducción á las «Cantigas de Santa María» de Alfonso el Sabio.—Edición de la Real Academia Española.—Madrid, 1889.

Estudios de historia y de crítica literaria.—(Los hijos vengadores en la literatura dramática.—Étude sur le «Cancionero de Baena».—Sentido moral del teatro.—La leyenda de Virginia en el teatro.)—Colección de escritores castellanos. Madrid, 1900. En 8.º

CONTESTACIÓN

DEL SEÑOR

D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

SEÑORES ACADÉMICOS:

Señalada honra mía es levantarme en esta solemnidad para dar en vuestro nombre la bienvenida á nuestro nuevo compañero Don Jacinto Octavio Picón, al cual condujeron hasta las puertas de la Academia merecimientos noblemente ganados en el ejercicio de la crítica de las Artes del dibujo.

Es el Arte, bien lo sabéis, poderoso medio educador, acaso el más eficaz, por lo mismo que atrae desde luego al espíritu, lo sugiere y eleva á un mundo superior, en el que las ideas no se borran porque encarnan en formas inmutables cuyo espectáculo nos dignifica con la emoción estética. En el Arte está fijada y como cristalizada la vida entera, lo pasado y lo presente, las creencias y las esperanzas, los dolores y las alegrías de la humanidad; no hay, pues, libro más elocuente para el hombre ni resumen más hermoso de la existencia; y por esto mismo, señalar á la masa social las producciones artísticas, desentrañando lo que significan, quitando sus méritos, excitando, en fin, á estimarlas cual merecen, es obra altamente generosa y laudable; pero mucho más en España, donde nuestra cultura en ese respecto está considerada como patrimonio de espíritus á los cuales, por lo divorciados que vivimos de las realidades tristes de la vida, beneficio que de cierto debemos á la dicha que nos proporciona el Arte, estamos en opinión de privilegiados ó extraviados; ó de otro modo, la cultura artística no alcanza todavía, en la generalidad de las personas, el nivel necesario para abrir una era de más favorable ambiente á las manifestaciones de la belleza.

Inducido á ese modo de apostolado de ella, por espontáneas inclinaciones de su espíritu, el Sr. Picón ha dedicado los mejores años de su vida y mucha parte de su actividad al culto del Arte y á su propagación, y lo ha hecho por medio de libros y con patriótica constancia en la ardua labor de dar cuenta al público en periódicos y revistas nacionales y extranjeras del proceso del Arte contemporáneo, habiendo tenido que recoger sus impresiones en el mismo campo de producción y de lucha, sin haberle sido dable, por consiguiente, pedir al tiempo y á la distancia suficiente tregua para meditar el juicio; crítica erizada por cierto de dificultades y peligros, pero necesaria, cual la demandan menesteres y apremios de la vida moderna, y de segura virtualidad para encauzar ó formar la pública opinión en materia tan especial y atractiva como es el Arte.

A esa propaganda, que de por sí es un mérito, debe añadirse en el caso del Sr. Picón, y para honra suya, que la crítica no brotó de su pluma como azote y estorbo de aptitudes que solo en el ejercicio del Arte mismo pueden probarse, desarrollarse ó anularse; no la ejerció cual sacerdocio que se escuda en el dogmatismo para lanzar el anatema; no trató de formar ó demoler reputaciones, lo que hubiera sido siempre pretencioso ó menguado empeño; no se dirigió en especial á los artistas más que para estimularles y animarles á superiores empresas ó para aplaudir sus aciertos; se dirigió en general al público por ser el verdaderamente necesitado.

También debe decirse que brilla siempre en sus escritos como cualidad preciosa, rara hoy, una independencia de criterio que por ser éste amplio, claro y levantado, como de quien se inspira en los nobles ideales de la vida, hace aquéllos grandemente estimables y poderoso imán que atrae al amor del Arte. Es este amor para quienes por dicha nos sentimos tocados de él, como dorado reflejo de luz misteriosa que alegra y embellece la existencia, haciéndola más amable, más fácil, más grande, por donde nos persuadimos de lo beneficioso que es inspirársele á nuestros semejantes. Y esa luz es, además, para nuestro nuevo compañero, fuente de inspiración, pues artista él también en el campo de la literatura, ha producido esos cuadros de la vida que el escritor traza con el ingenio y pinta con la palabra, copiándolos del natural, y el Sr. Picón lo ha hecho

dando muestras de un buen gusto, con tan preciso sentimiento de lo humano, dando un valor plástico á sus personajes, que se adivina en las páginas de sus novelas al devoto admirador de las Bellas Artes

Observador sagaz el Sr. Picón del medio en que el Arte se produce y de lo que en su desarrollo influye el medio social, constituye tendencia constante de su crítica censurar todo espíritu opresor de la libertad artística; y dando, cual no podía menos, por este camino en los ejemplos elocuentes que nos ofrece la historia, escribió su primer libro *Apuntes para la Historia de la Caricatura*, tema curioso que le abrió campo para repasar, reflejadas en una de las manifestaciones del Arte que más directamente se relacionan con las realidades y hasta las miserias de la vida, las eternas luchas de la tiranía con la libertad, de la intransigencia con la tolerancia. En forma más concreta y elevada, de mayor interés también, porque se trata de antecedentes de nuestra historia contemporánea, insistió en el mismo inagotable tema, al escribir el libro que con ocasión todavía reciente del tercer centenario del natalicio del incomparable autor de *Las Meninas*, publicó con el título de *Vida y obras de D. Diego Velázquez*, considerando el pobre ambiente en que realizó aquel genio tan grandes creaciones. Ese libro es por cierto el más completo de vulgarización que acerca de tan gran maestro y con tal motivo vieron la luz pública en España.

El mismo amor profesado á la libertad y al Arte por el Sr. Picón, en quien se funden en un solo sentimiento, le ha inspirado el hermoso discurso que acabáis de oír acerca del desnudo y su escasez en el Arte español, asunto por demás interesante, y á mi juicio de grandísima oportunidad.

Porque pesa tanto sobre nosotros la tradición, por razones de varia índole, las cuales no he de examinar ahora, que á pesar de ser el desnudo lo que constituye desde antiguo la nota capital y característica de la enseñanza académica, como que el desnudo puede considerarse la piedra de toque del artista que aspira á conquistar la pureza de la línea y la morbidez de la forma, las dos cualidades en que fueron maestros los griegos sobre los artistas de todos los tiempos; á pesar de que en nuestro Museo hay muestras admirables que imitar del imperio con que resurge á favor del Renacimiento

el desnudo en la Pintura y se mantiene á través de los siglos; y á pesar, en fin, de que en el Arte contemporáneo extranjero constituye un género especial, cultivado con verdadera pasión, es lo cierto que en nuestras Exposiciones el desnudo apenas si se ve representado, y aun las pocas obras en que lo está parece que andan como avergonzadas por los lugares menos visibles del Palacio de las Bellas Artes, lo que á los ojos de ciertas gentes no puede ser más natural.

No he de caer yo en el injusto rigorismo de pensar que nuestros artistas rehuyen el tratar motivos tan difíciles, prefiriendo al modelo desnudo el vestido, donde los partidos de pliegues y los contrastes de color pueden más fácilmente darles el éxito. No; es que en aquellos certámenes artísticos como en tantas otras manifestaciones del Arte en España, en las cuales el público es árbitro, se practica la costumbre de *hablarle en honesto para darle gusto*. Es la ignorancia, en suma, fomentada por preocupaciones que mejor que rancias debemos llamar medioevales y extraviada por una idea completamente falsa del pudor, la causa de esa deficiencia de nuestro Arte, y de la cual, por consiguiente, no son culpables los artistas, sino el público mismo. Hay en esto extrañas preocupaciones. Se tolera más fácilmente el desnudo en la Escultura que en la Pintura, cual si la nivea blancura del yeso ó del mármol ó el obscuro tono del bronce alejaran toda idea sensual que en el color palpita. La figura del niño desnudo, no importa que sea de uno ú otro sexo, se aplaude siempre, porque es la inocencia; llega á admitirse el desnudo varonil, acaso por la idea preconcebida de que el hombre representa la fuerza; pero lo que no se tolera es la mujer desnuda, que es el amor; dándose repetida ó constantemente el absurdo caso de que los visitantes á las Exposiciones y Museos lleven sin dificultad sus hijas y esposas á contemplar en esculturas y cuadros mocetones desnudos más ó menos mitológicos, y les priven como de cosa nefanda de la contemplación de Eva. Es decir, que no las dejan mirarse al espejo. Se rehuye la contemplación de la verdad.

Esto me trae á la memoria un recuerdo que me permitiréis os refiera. Asistía yo á un concierto vocal é instrumental que se celebraba en el Ateneo. Estaba al lado mío, por dicha, una persona ilustre que por su gran competencia en el Arte musical es lástima

no llegara á ocupar un puesto en esta Academia. Me refiero á don Gabriel Rodríguez. Después de algunas piezas puramente instrumentales, cantaron otra, y la cantó por cierto una mujer.—Esta pieza me ha impresionado más que las otras, dije á D. Gabriel—y él me contestó sencillamente:—Es que no hay instrumento superior á la voz humana.

Pues esto mismo sucede en el Arte plástico: no hay tema en él superior á la verdad misma, que es el desnudo; y por eso, por los fueros del Arte, por su seriedad y su prestigio, debemos combatir esas preocupaciones del público, vosotros los artistas, cultivando el género que se tiene por nefando; nosotros, los que escribimos de estas cosas, censurando tan extraños y rutinarios escrúpulos.

Cuando contempláis un cuadro en el cual, entre varias figuras vestidas hay una desnuda, ésta se lleva desde luego vuestra atención, porque un sentimiento perfectamente explicable os dice que aquella es lo verdadero y el vestido lo accidental. Mostrad á un sujeto que además de no comulgar en la fe cristiana ignore nuestra tradición religiosa, mostradle, repito, una crucifixión, y tened por cierto que aunque le apene y le conmueva la figura de la Dolorosa, con el cuerpo recatado por la túnica y el rostro velado por el manto, le parecerá tal imagen una forma transitoria de la vida y le impresionará mucho más el Crucificado desnudo, no solamente por su dolor sublime, sino porque muestra la forma humana de soberana belleza. No he de deciros, por contraste, si al mostrar á un católico, de los que más estimen aquella virtud de que hacen voto las personas que se consagran á la vida religiosa, un cuadro, que pudiera muy bien ser aquel que en el Museo Nacional tenemos de Tintoretto, representando el episodio ejemplar de José y la mujer de Putifar, de ser el contemplador persona de sano juicio y estimador del Arte, sentirá acaso, mal de su grado, pero por legítimas sugerencias de la Naturaleza que Dios hizo hermosa para recreo del hombre, que le interesan más que el vestido mancebo las impúdicas bellezas de la mujer que á éste brinda su amor.

Y pongo de propósito estos ejemplos, porque solo un mal entendido escrúpulo de espíritus timoratos ineducados en la sana contemplación del Arte ha podido dar visos de conflicto de las conciencias á esto de la representación del desnudo, confundiendo

lastimosamente las equívocas conveniencias sociales con la libertad necesaria que por oposición impera en el mundo ideal del Arte, donde solamente se realizan ante nuestros ojos mortales las grandes aspiraciones del alma humana y hasta la visión de lo que más ansían los sentidos.

Así lo comprendieron los griegos, con aquella intuición maravillosa para expresar por medio de símbolos los ideales de su raza privilegiada que es la nuestra también.

Antes que ellos los egipcios, cuya imaginación no volaba tan alto y cuya existencia se deslizaba sin ideales, por lo menos á la manera que los griegos y nosotros los entendemos, trataron el desnudo, ya lo ha dicho el Sr. Picón. Representaron los dioses como los hombres, desnudos del torso y de las extremidades, vestidos desde la cintura hasta las ingles, con el ceñido lienzo que llamaban *schen-ti*; pero la mujer, diosa, reina ó sacerdotisa como aquella *Tui*, preciosa talla de la dinastía xx, que posee el Louvre y que puede darse como tipo artístico de la Venus egipcia, aparece con vestidura transparente de fina gasa, el *byssus* de Egipto, que permite ver por entero sus encantos, aquellas formas largas, suaves y esbeltas que constituían por lo visto el prototipo de la belleza en dicho país. Los artistas egipcios no hicieron en todo esto más que copiar lo que entre ellos era costumbre. Las reinas como las sacerdotisas tebanas ó «reclusas de Ammón», al que honraban con las prácticas secretas del amor, solo vestían transparentes gasas en el misterio del santuario ó en la libertad del harén, sin que falten figuras de mujeres completamente desnudas, como las dos hijas del rey Khuniatonu en una curiosa pintura del palacio de Tell el-Amarna (1), y las esbeltas nadadoras talladas en objetos de tocador. En suma, desnudas ó velada con tules su desnudez, así lucían verdaderamente su belleza las mujeres en Egipto, y así prefirió y convino en representarlas el Arte, sin que el pudor que pudiera estorbar tales costumbres en lo vivo estorbase el inmortalizarlo en lo figurado.

Los asirios realistas y vigorosamente expresivos cuando repre-

(1) La han publicado: Petrie, *Tell el-Amarna*, pl. 1, n.º 12; y Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, tomo II, pág. 333.

sentan animales, sobre todo aquellos leones heridos de muerte por las flechas del rey de Assur, convencionales, fríos é inexpressivos cuando representan hombres, aunque los pongan en lucha con las bestias feroces, no sintieron el amor, pues no representaron la mujer. La única vez que aparece en los relieves históricos es en la personificación de la reina esposa de Assurbanipal en el banquete, pero en tal modo cubierta de pies á cabeza, que apenas se diferencia de los hombres; por lo cual á mí me hace aquel relieve la impresión de que dicho soberano era tan infeliz que, muellemente recostado en su lecho, bajo el emparrado, como le vemos, no se recreaba con las gracias de su compañera, sino que prefería regalar-se con el vino de su copa, que tiene en la mano.

Los griegos, amantes de la vida, que embellecen con gusto exquisito, adoradores de la Naturaleza que en su imaginación engrandecen y subliman con la más alta expresión poética, poseídos de un delicado sentimiento estético que les redime de toda concupiscencia en lo que al Arte atañe, hacen del desnudo tema predilecto, y diríase que el más noble á que puede consagrarse el artista.

¿Qué es el arte dorio en la Escultura sino aquel que tiene por prototipo de belleza el desnudo varonil, fuerte y vigoroso, que se manifiesta primeramente en esos llamados Apolos, arcaicas figuras de marcada rigidez egipcia, pero en las que ya no hay *schenti* que impida gozar de la forma pura en toda su integridad y severa sencillez de líneas, y después en las estatuas de los atletas vencedores de los juegos olímpicos, las cuales constituyeron el tema predilecto de la escuela argiva, consagrado por el gran Polycleto que sobre él fijó el canon de proporciones del cuerpo humano? ¿Qué es el Arte jónico sino aquella expresión amorosa que se manifiesta primero en las estatuas policromadas de mujer, cuyas formas elegantes velan vestidos sutiles de finos pliegues, obras delicadas que embellecieron la Acrópolis de Atenas antes de la devastación persa, y al fin, con el inmortal Praxiteles muestra sin velos los encantos incomparables de Venus, eterna sonrisa de la naturaleza? Esas dos fórmulas, el desnudo varonil, que expresa la fuerza y el desnudo femenino, que es la gracia misma, encierran toda la significación del Arte griego, y puede decirse que del arte europeo, cuyas leyes fijaron los griegos atentos al sentimiento tan exacto como preciso que tenían

de lo creado. Su intuición clarísima les hizo ver bien pronto, desde los días micenianos en que representaban los domadores de toros de las copas de Vaño y de las pinturas de Tirinto, que al hombre, que debía expresar aquella condición animosa de su raza, era forzoso representarle desnudo. Desnudos representaron siempre á los héroes mitológicos que simbolizan las fuerzas de la naturaleza, pues hubiera empequeñecido la integridad de su expresión varonil el menor paño que hubiese ocultado sus formas; y por lo mismo, desnudos representaron á los atletas, que eran héroes en la tierra. El tipo atlético llena la página más gloriosa del Arte griego, pues es el predominante en la estatuaria del siglo v anterior á nuestra Era. Fué consecuencia natural de la educación que en el gimnasio se daba á los jóvenes y del auge alcanzado por los famosos juegos que periódicamente atraían á Olimpia gentes de toda la Grecia, para ver cómo luchaban desnudos en la carrera, el salto, el disco, el tiro de jabalina, ó el pugilato, los mejores campeones de la nación helénica, que al congregarse para verlos renovaba sus glorias por que sabía que éstas eran en gran parte debidas al vigor de la raza mantenido desde la juventud por tales ejercicios. Había, pues, en éstos un elemento estético que ponían de manifiesto los luchadores con su desnudez, que era tanto como dar arrogante muestra de su fuerza, y hablando estéticamente, su belleza.

Por eso en Argos, en el estudio del escultor Ageladas, se enseñaba el estudio del Arte por el tipo atlético, y esta fué la enseñanza que de aquel maestro recibieron juntos Myrón y Fidias, atenienses, y Polycleto, argivo, que nos legaron por fruto de ella Myrón el famoso discóbolo, Fidias el Ilisos del Partenón, que es el más admirable de los desnudos, y Polycleto sus atletas, de uno de los cuales, el *Diadumenos*, tenemos por cierto en nuestro Museo del Prado excelente copia antigua marmórea, según ha indicado el profesor francés M. Pierre Paris (1).

De aquel tiempo apenas hallaréis un desnudo de mujer. La amazona de Polycleto, medio cubierta por la túnica corta, es un tipo

(1) *Le Diadumène de Madrid*, par Pierre Paris; *Monuments et Mémoires* (Fondation Piot), tomo iv, Paris, 1897.

un tanto ambiguo por lo que tiene de varonil. Fidias no osó representar desnudas á las diosas; pero en vez de ocultar sus bellezas bajo el pesado *peplos* dórico que por tanto tiempo revistió á Minerva, dejólas adivinar á través de las ropas ligeras que al acariciar la carne se rizan sobre ella en menudos pliegues como las espumas del mar, pues tal recuerdo evocan lo que ante los ojos del artista que hizo aquellas deidades de los incomparables frontones y del que hiciera las Victorias de la sandalia, de la coronación del trofeo y del toro, debieron ser paños mojados puestos sobre el modelo desnudo.

Cierto que es punto de discusión entre los arqueólogos en qué período del Arte griego comenzó á tratarse el tema del desnudo femenino. Pero es lo cierto que en el arcaísmo constituye excepción, y como tal considera M. André Joubin (1) la estatua conocida con el nombre de *Venus del Esquilino*, por haber sido este lugar el de su hallazgo, considerando que su Arte corresponde al período que precede á Fidias. Esta nueva clasificación es por cierto más aceptable que la que atribuye esta obra á Paxiteles, uno de los escultores griegos establecidos en Roma hacia la época de Augusto y fieles todavía á la corriente del Arte alejandrino. Pero lo que ninguna de las autoridades que hasta hoy se ocuparon de esta estatua ha puesto en duda es que no representa á la diosa del amor, sino á una muchacha, una doncella en el primer encanto de la pubertad, que acaba de desnudarse para entrar en el baño y todavía no se ha descalzado las sandalias, ó bien que, de representar alguna heroína legendaria, es Atalanta, amazona arcadiana que hirió al jabalí de Calydon (2).

Vestida no más de un velo sutil que si acaso descubría el seno, representó Alcamenes, el discípulo predilecto de Fidias, la *Venus de los jardines*, tan celebrada por Pausanias, y de la cual se cree copia la *Venus genitrix*, del Louvre.

Pero es evidente que aunque en el siglo v se tratara el desnudo femenino, éste no fué el tema predominante de la escultura griega

(1) *La Sculpture grecque entre les guerres mediques et l'epoque de Pericles*, Paris, 1901; pág. 172 y fig. 63.

(2) Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, II, páginas 684 á 686.

hasta el siglo iv, antes de nuestra era. Ni pudo ser antes, porque este tema, que recibió nueva savia y poderoso atractivo del culto prestado á Venus, necesitaba para fructificar en sazón el ambiente de libertad y hasta de sensualismo de la sociedad griega de la época, que había perdido ó modificado la austeridad y el espíritu religioso en que están concebidas las obras de Fidias.

El Arte, fiel á su misión histórica de reflejar el espíritu de la sociedad de que nace, produjo en aquel siglo iv, además de héroes y dioses desnudos, pero de una desnudez más gallarda que vigorosa, aunque todavía nos asombre la robusta elegancia del efebo ateniense tal como le sublimó Praxiteles en el incomparable Hermes de Olimpia, produjo, decimos, las imágenes más acabadas que se concibieron de la Belleza misma, de la incomparable Venus, tan verdadera; tan real, que bien pueden señalarse como la última palabra. Dejando á un lado las varias y contradictorias hipótesis con que ha tratado de esclarecerse la filiación de algunas estatuas de la diosa, y por consiguiente las fases de su iconografía, atengámonos como supuesto más verosímil al de que la famosa *Venus de Milo* pertenece á la escuela de Scopas, y tendremos, después de la citada Venus de Alcámenes, el primer paso dado por el Arte en descubrir siquiera en parte los encantos de la Belleza deificada. Pero quien tuvo la audacia de descubrirlos por completo fué el ateniense Praxiteles. Sabido es que este insigne maestro, á quien se debe la nueva fórmula del Arte griego en el siglo iv, pues creó el Arte gracioso, esculpió dos estatuas de Venus, una medio vestida, esto es, del tipo de la de Milo, y otra completamente desnuda (1), y que las gentes de Cos escogieron para su santuario la primera, y las de Cnido para el suyo la segunda, con la que por cierto hicieron su suerte, pues no hubo en el mundo antiguo persona de gusto artístico que no fuese á admirar aquella incomparable Afrodita, de propósito colocada en un santuario que permitía verla de frente y de espaldas, por que ningún detalle perdiera el contemplador (2). Aquella tan adorada imagen de Afrodita, que solo conocemos por las copias, entre las cua-

(1) Plinio, *Naturalis Historia*, xxxvi, 20.

(2) Luciano, *Amores*, 11 á 15.

les la mejor es sin duda la *Venus vaticana*, adquirió tal celebridad por su belleza que trocó el culto en idolatría, produciendo apasionados extravíos como el de un joven que, émulo de Pígmalión, llegó á estrecharla en sus brazos. Tan acabado hallaron los antiguos este trasunto de la diosa del Amor, que un epigrama de la antología griega nos cuenta cómo la misma reina de Pafos vino atravesando las ondas á Cnido, y al contemplar su propia imagen, exclamó: «¿Dónde me has visto desnuda, Praxiteles?» (1).

Pero, si dejando las fantasías de los poetas sobre la fábula hemos de creer las anécdotas históricas que refieren los escritores antiguos, por ellos sabremos que á quien vió Praxiteles no fué á la diosa, sino á la mujer que vivía para el amor; vió á Friné, la famosa cortesana, que por lo pagada que vivía de su belleza tuvo la arrogancia de mostrarla en la playa de Eleusis ante el concurso reunido para las grandes fiestas de Neptuno, cuando despojada de su vestido, suelta la cabellera, avanzó hacia el mar para bañarse, dejando que besara sus carnes el sol con sus abrasadores rayos caniculares. Espectáculo hermoso debió ser aquel para un pueblo educado en el culto á lo bello. Aquel hecho que hoy nos parecería contrario á las ordenanzas municipales, fué tan beneficioso para el Arte, que inspiró, se dice, al pintor Apeles su *Venus anadyomena* y á Praxiteles la *Venus de Cnido*; y aún se cree que, preso el artista en las redes amorosas de la cortesana, ella misma le sirvió de modelo para su famosa estatua.

De todas suertes, del natural fué hecha la imagen que ostentaba las gracias de la mujer, acusadas por medio de suaves curvas, las inmortales líneas de belleza.

No es este oportuno momento para hablar de lo que con más ó menos razón se llama la decadencia del Arte griego; pero sí de decir que después de haber creado y aun apurado con la pasión natural de aquellos temperamentos artísticos los dos tipos de belleza, el desnudo varonil y el desnudo femenino, no podía ofrecer verdadero interés ningún otro tema. Por eso el Arte de la época de Alejandro y la corriente que de él se deriva es un Arte ligero, que nos seduce

(1) *Anthología Planudea*, iv, 160, Platonis.

por la libertad de la forma, pero que nos satisface poco por lo superficiales que hallamos las ideas que constituyen su fondo. Al modificar esas nuevas corrientes del gusto, aquellos tipos de la gran época, se convirtió el tema del desnudo varonil en un tema anatómico, del que bastará citar un ejemplo, el *Laoconte*, y se acentuó hasta la molición el desnudo femenino en las bacantes como aquellas con túnicas de tul, que aparecen en unos relieves del Museo del Prado.

No proclamaba ya el desnudo la belleza de la juventud, sino que reflejaba la lucha de la vida. Y esta nueva idea, ó si se quiere, esta conversión de ellas hacia las cosas efímeras en un mundo como el pagano, que por tanto tiempo había vivido en la contemplación estática de la dicha olímpica de los inmortales, tenía forzosamente que conducir al extravío y al olvido de la verdad artística absoluta.

Así sucedió; y como el hilo de la tradición del Arte no pudo perderse, en los Cristos de la Edad Media, persiste el tema anatómico, comenzado en el *Laoconte*, y en las imágenes de Eva, velando con las manos su pudor, aún se advierte el recuerdo de las *Venus* de Cnido.

¿Qué hizo después el Renacimiento sino volver al decoro del Arte esos dos tipos de belleza? El tema anatómico, tal como acertó á contemplarle Miguel Angel en el torso del *Belvedere*, es el que desarrolló con poderoso genio el gran maestro florentino en sus estatuas y en sus frescos. El tema praxiteliano de la *Venus* desnuda es al que dan nueva vida en sus lienzos el florentino Boticelli y los venecianos Giorgione y el Ticiano. Pero el color, prestando nuevo encanto á la representación de la carne con la transparencia, la frescura y el acento de la vida, que no le es dable expresar con tanta intensidad y verdad tanta á la escultura, hizo del viejo tema griego un tema completamente nuevo, en el que triunfaron primeramente los italianos con absoluta corrección, y triunfó más tarde Rubens con aquella manera exuberante y espléndida con que expresa el gran colorista la mujer, que en sus lienzos es la sonrisa más rica en dulces promesas que pudo mostrar la humana Naturaleza.

Pero en la Edad moderna se levantó contra el Arte del desnudo, como oportunamente ha dicho el Sr. Picón, una protesta irreflexiva unas veces, mal intencionada otras, apasionada siempre y siempre

mantenida por sujetos tan pobres de espíritu que fueron insensibles á las emociones del Arté.

Tres hechos significativos hay que hacer notar á mi juicio en esta cuestión. Es el primero, que dicha protesta, nacida en Italia y entre las personas devotas, contra el abuso evidente del desnudo en composiciones de asunto religioso, no halló eco en quienes podían reprimirlo hasta que, como justamente ha observado M. Müntz (1), las agitaciones religiosas del siglo xvi hicieron á la Iglesia cambiar de actitud con el Renacimiento, creyendo ver en esa corriente del gusto, hasta entonces su aliada, una fuente de extravío de las conciencias, recelo que, como no podía menos de suceder, arraigó hondamente entre los ignorantes y pacatos. De pacato pecó ciertamente el *Aretino* cuando en 1545 escribía á Miguel Angel una carta (2) reprochándole que en un lugar como la *Capilla Sixtina*, á la que llama «el templo más grande de Dios», donde se reunían los príncipes de la Iglesia y el vicario de Cristo para adorarle, hubiese representado los ángeles y los santos «unos sin honestidad terrestre alguna, otros privados de todo ornato celeste». Miguel Angel, al oír esto una vez más, debió decir: «No me han entendido.» Pues de cierto que se reía de tan pueriles reparos él, que al pintar aquel fresco portentoso había tenido la visión del tremendo día postrero de la Naturaleza humana, en el cual ésta se manifiesta en su forma pristina, pura y vigorosa, sin paño ni bagatela que recuerde lo transitorio de que se despoja para siempre. ¡Reprochaban al coloso del Arte justamente el haber visto el asunto desde un punto de vista más elevado que el del vulgo! ¡Ni le agradecían que les enseñase á ver tan alto!

El segundo hecho particular es que ese mal entendido pudor de los escrupulosos apenas ha conseguido borrar una obra de Arte de verdadero mérito. Ni el mismo Papa Paulo IV se atrevió en el gran fresco de la Sixtina á otra cosa que velar ligeramente la desnudez de las soberbias figuras con que Miguel Angel representó allí el *Juicio final*. Llenas están hasta en España las bóvedas de muchas

(1) *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, III, pág. 40.

(2) Esta carta fué publicada por Gaye y la reproduce Müntz en su *Histoire*, III, pág. 42.

iglesias de figuras desnudas, á pesar de aquellas protestas. ¿Por qué? Porque el Arte se ha impuesto por sí mismo; porque al cabo en toda polémica el triunfo es de la verdad, y ya he dicho que en el Arte el desnudo es la verdad superior á todas.

El tercer hecho, en fin, digno de notarse es que España se distinguió siempre en aquella intransigencia, y aun hoy, mientras en otros países el tema en cuestión está ya olvidado, como pleito en que la opinión pública dictó su fallo favorable al Arte, en España todavía repercute la hostilidad sistemática de los días inquisitoriales; y no hay que esperar consigamos el triunfo más que por la virtualidad del Arte mismo, pues él es quien tiene que convencer al público de que pintar ó esculpir un desnudo es llegar á la más pura expresión de la forma.

HE DICHO.

