

REVISTA DE BELLAS ARTES

É HISTÓRICO-ARQUEOLÓGICA.

Año II.

27 de Octubre.

Núm. 55.

LUIS XII Y LEONARDO DE VINCI.

(Conclusion.)

Luis XI había aprendido á conocer á Leonardo, gracias á un cuadro de este que llegó hasta Blois y por un manuscrito que Carlos VIII trajo de Italia, cosa la más rara de cuantas recogió en el botín de la conquista. Las miniaturas no eran de Leonardo, pero este había facilitado los dibujos con la expresión voluptuosamente divina de sus figuras de vírgenes y de enamoradas. La misma alma que palpitaba en el cuadro se revelaba en las miniaturas. El rey pareció encantado, ninguna otra obra había hablado á su corazón como aquella, y cual si se tratara de la adquisición de una provincia, se propuso que Leonardo de Vinci fuese su pintor. A la sazón preparábase á castigar á la rebelde y bulliciosa ciudad de Génova que se había insurreccionado; escribió á Milan, á Florencia, á Jorge de Amboise y á Pandolfini sobre aquel negocio de Estado, y en verdad que lo era, pues de todas las glorias de Luis XII la conquista de Leonardo no es la menor. La historia de

estas negociaciones aparece por entero en el *Carteggio degli artisti*, que ha conservado esa comunicacion de Pandolfini, donde se presenta Luis XII, segun la oportuna frase de Mr. Rio, «como el apreciador entusiasta de un génio verdaderamente trascendental, y solo conocido á medias en su pátria. Tambien ese escrito, añade, muestra bajo un nuevo aspecto á aquella alma verdaderamente cristiana y real, pidiendo al mágico pincel de su pintor favorito, no esas profanaciones mitológicas tan apetecidas en otras Córtes, sino simplemente cuadros de la Santa Virgen, y si posible era, hasta su propio retrato. El rey no queria perder ni un solo dia. Era preciso que su deseo fuese transmitido sin dilacion á la Señoría de Florencia.»

VI.

Los años que Leonardo de Vinci gozó el protectorado de Luis XII y de Jorge de Amboise fueron uno de los mejores períodos de su vida, pues habia alcanzado toda su libertad de accion y dibujaba y pintaba segun se le ocurria, sin que se le recordase, como sucedió en Florencia, que las horas que trascurrian se las habian pagado anticipadamente.

Si el tumulto y la agitacion de Milan le ahogaban en determinados dias, Leonardo se trasladaba para olvidarse de todo á la *Villa* de Vaprio, al lado de sus amigos Melzi, de aquellos nobles familiarmente hospitalarios, en medio de aquella naturaleza que habia llegado á ser para él mucho más bella y fecunda. Era semejante residencia la época de los hermosos dias, de los paseos saludables, de las conversaciones amenas, de las veladas encantadoras. A la vez que hallaba á los amigos de su corazon, encontraba los de su espíritu, el éxtasis, la meditacion y el estudio, porque el estudio le seguia hasta en el reposo.

Por desgracia, estas fiestas de la naturaleza se veian perturbadas con las persecuciones de la magistratura de

Florenzia, que constantemente le estaba advirtiéndole, no siempre de una manera discreta, la necesidad en que estaba de continuar los trabajos que le tenia encomendados. Necesarias fueron toda la proteccion de Luis XII y toda la amistad de Jorge de Amboise para preservarle de las inconveniencias de los florentinos. Ahora como antes el asunto tomó las proporciones de un negocio de Estado. Las cartas del mariscal de Chaumont á la Señoría, son un nuevo testimonio del carácter de Leonardo de Vinci. Jorge de Amboise escribe que desde que ha visto sus obras le ha amado sin conocerle, pero que tan luego como le ha conocido, le ha hallado más grande aun que su renombre, convirtiéndose así su amistad en una viva admiracion.

Esta época de satisfacciones duró cuatro años, desde 1507 á 1511. La muerte que sorprendió á Jorge de Amboise, llevó tambien á la tumba los más caros ensueños de Leonardo. La guerra volvió á desolar nuevamente su país. El saqueo de Brescia cubrió con un velo de sangre la imagen de la Francia en Milan, y sin gran esfuerzo Maximiliano Esforza recobró el ducado de su padre. Los milaneses mostraron cuando entró el jóven duque el mismo gozo que habian patentizado hacia poco, cuando la entrada del viejo rey. Siempre se saluda á lo porvenir como á un amigo. El mañana tiene las manos llenas de promesas.

¿De qué modo apreció Leonardo esta mutacion escénica? ¿Aceptola como un acto dramático más, en la comedia humana que representan los príncipes jugando á los soldados y á los imperios? Es indudable que sintió con mayor amargura la muerte ó la espatriacion de sus amigos, que no su título de pintor del rey de Francia y su bien pagada pension, pero á pesar de todo no abandonó á Milan, ya sea que fuese retenido por las súplicas del hijo de Ludovico el Moro, sea que un recuerdo de amistad y de compasion hacía el padre que moria á la sazón prisionero en Loches, le mantuviera cerca de Maximiliano Esforza. Lo que no admite duda es que el mismo que pintó á la madre

y al padre, pintó al hijo, al hijo que fué transformándose en hombre, en príncipe y casi en héroe.

También ahora volvemos á preguntarnos: ¿Con qué ojos miraría Leonardo los arcos de triunfo que dibujó para Luis XII y que fueron levantados nuevamente para festejar á Maximiliano Esforza? No ocupó este mucho tiempo un trono que se venía abajo por su propio peso, reconstruido como estaba sobre ruinas.

Trivulcio y La Tremouille entraron victoriosos en Milan, sin que les fuera dado traer consigo la paz. La guerra estuvo constantemente á las puertas de la ciudad, los vencedores de ayer se convertían en los vencidos de hoy, hasta que el 7 de Agosto de 1514, se firmó la paz en Lóndres, en los momentos en que el ejército de Luis XII se pronunciaba en retirada.

En esta ocasión Leonardo de Vinci siguió este ejemplo. Creyó que la Francia había hecho su último esfuerzo, pues no presentía la represalia de Marignan, y dirigiéndose á sus amigos y discípulos jóvenes les manifestó que solo Roma podía consolarles de las pérdidas esperimentadas. Fué aquello una especie de emigración. Hubiérase dicho que se representaba un cuadro bíblico, contemplándose á aquel patriarca de la pintura, arrastrando tras de sí su escuela, como el Maestro arrastraba á sus discípulos. Sobre la primera página del volumen B de sus «Memorias» escribió estas frases: *Partii da Milano per Roma addi 24 de settembre con Giovanni, Francesco Melzi, Salai, Lorenzo et Funfoja*. Ni una palabra más para demostrar sus sentimientos, como si temiera el confesarse vencido en esta nueva batalla de su vida. Cada vez que se sentía herido, levantaba su noble y altiva cabeza, mostrando la sonrisa del gladiador, y volvía al combate repitiendo las palabras del filósofo de la antigüedad «lá ola pasa y todo lo arrastra.»

En esa existencia múltiple todo es vago, profundo, extraño y misterioso para el historiador; el abismo de las hipótesis se abre á cada paso, y es que se necesita pintar

más que la vida del cuerpo la del alma. Así es que en ese viaje mientras los piés adelantan, el pensamiento, sin duda, atraviesa las revueltas del pasado, los sombríos horizontes de lo porvenir, que dora en algunos puntos la esperanza, del mismo modo que en los ocasos se vé al sol acariciar con sus inflamados rayos las crestas de las nubes.

¿Qué obras deja en Milan? Los retratos de los Trivulcios y el de Jorge de Amboise; dos de Maximiliano Esforza, el de Morone, el de un canciller, el San Juan de la galería del Louvre, la Herodiada, la Virgen colosal de Vaprio, y puede que otros retratos. ¡Pero cuántos días no habia empleado en los trabajos hidráulicos de la Martezana, y en la construccion de los diques de San Cristóbal, sin hablar de las horas gastadas en la escuela, de sus estudios de arquitectura, astronomia y matemáticas! Creia Leonardo haber perdido el dia cuando no habia encendido una nueva luz para la inteligencia humana, ó cuando no habia entrado en comunicacion íntima con la naturaleza.

Luis XII, durante su viaje de conquistador por Italia, habia llevado un pintor de Paris, su primer pintor, es decir, su pintor de cámara. Llamábase Juan Pereal, y era conocido con el sobrenombre de segundo Zeuxis ó segundo Apeles. Quería el rey que le representase sobre lienzo ó tabla, lo que el cronista Juan de Oton ó el poeta Juan Marot describian en prosa y en verso. Trinidad de Juanes, entretenimiento sábio para los intermedios de la guerra, no para las luces de la historia. «Juan de Paris satisfacía por su grande industria á la curiosidad de su oficio.» Con la verdad ingénua de aquella época reproducía «las ciudades, castillos de la conquista y el asiento de ellos, la volubilidad de los rios, las desigualdades de los montes, las llanuras del territorio, el órden y desórden de las batallas, el horror de los moribundos en el sangriento trance, la miseria de los mutilados nadando entre la muerte y la vida, el susto de los que huyen, el ardor, la impetuosidad y la exaltacion é hilaridad de los que triunfan.»

Cuando Luis XII regresó á Francia con los dibujos de Vinci no se atendió mas que á las obras de Juan Pereal; el pintor historiógrafo hizo que no se deplorase el que el ilustre pintor de la *Cena* no hubiese vuelto á pisar el suelo francés.

Murió Luis XII. Leonardo indica su fallecimiento en sus manuscritos sin añadir ni una frase de sentimiento. Los hombres pasan delante de él como si fueran actores. Solo el teatro le preocupa; solo le llama la atención seriamente, esa naturaleza que nunca muere y que se reproduce constantemente á sí propia, y la cual es su amor y su dueño, la imagen visible de lo invisible.

V.

Mientras que la imprenta comenzaba á descifrar el caos de la antigüedad en unos países, y en otros elevaba una torre de Babel construida con obras de todos los pueblos para la confusión de las lenguas, mientras que se imprimían las Biblias de la Grecia, Homero y Platon, y el cardenal Cisneros daba á luz la biblia poliglota para hacer olvidar su auto de fé contra centenares de manuscritos preciosos que encerraban los tesoros históricos del Oriente, y que Erasmo, otro hijo del amor como Vinci, merodeaba como la abeja de la antigüedad en aquella *Adagia* de la que Bude decía: «es el almacén de Minerva, todos recurren á ella, como á los hojas de la Sibila,» mientras que los iniciados recorrían la tierra sagrada, donde aun existía el aliento del arte, para encontrar en ella los dioses y diosas de la escultura griega, y se creía ver en ese crepúsculo de un hermoso día la aurora de otro nuevo, sin que se dudase de que la noche de la Edad media iba á separar para siempre esos dos mundos, esas dos claridades; Leonardo de Vinci desdeñaba la antorcha sepulcral del pasado. Representante del arte moderno, hombre de su tiempo, artista precursor caminaba hacia adelante, sin

separar su vista de lo porvenir, entregado por completo á la naturaleza viviente, á esa esfinje eterna cuyos secretos arrancaba con el escalpelo de la ciencia, sino es que con las seducciones del amor.

La historia moderna, que sueña con grandes figuras, les dá horizontes luminosos que nunca recorrieron; hé aquí por qué se ha encontrado cuanto se ha querido en el *Infierno* de Dante, como en el *Fausto* de Goethe; hé aquí por qué esas dos figuras poéticas, mitad sombra, mitad luz, despiden hoy mayores resplandores que las de Homero, Shakespeare y Hugo, que no obstante rayan á mucha más altura que ellas. Del mismo modo al presente se pretende elevar la figura de Miguel Angel Buonaroti, el envidioso y colérico florentino, por encima de las sagradas cabezas de Leonardo de Vinci y de Rafael Sanzio. Por nuestra parte admiramos el génio varonil, el sublime estoicismo del célebre republicano de Florencia, pero no sacrificamos á su gloria sus dos ilustres contemporáneos. Débese juzgar al obrero por su obra, por la obra maestra al artista. Cuando examinamos el *Juicio final* y la *Escuela de Atenas* y el *Cenáculo*, no nos preguntamos cuál de los tres fué mejor ciudadano. Existe una pátria que está sobre las demás, la del corazon; es la pátria de los espíritus depurados, la nacion universal de lo bello y del bien.

La historia moderna no se ha contentado con ver en Miguel Angel un pensador que trasmitia su alma al mármol, que la manifestaba en sus frescos, un escultor y un pintor de génio, á la vez pagano y cristiano. Además ha visto por los ojos de M. Michelet «un hombre que no es ni lo uno ni lo otro, sino un creyente de la religion de las Sibilas y del profeta Elías, de los salvajes devoradores de langostas del Antiguo Testamento. Su gloria y su corona única (nada ha habido semejante ni antes ni despues) consiste en haber puesto en el arte una cosa eminentemente nueva, la sed y la aspiracion del derecho. ¡Ah! Qué mérito tan grande haciéndose llamar el defensor de la Italia, no por haber fortificado lss muros de Florencia en su

último día, sino por haber, en los días infinitos que siguieron y seguirán, hecho patente en el alma italiana, martirizada como un alma sin derecho, la triunfante idea del derecho que el mundo no percibía aun.»

A pesar de tanta elocuencia no me siento convencido, Veo en Miguel Angel un ciudadano de la república de las artes, que se indigna de encontrarse con rivales, que quiere sobrepujarles por la grandeza y la fuerza, lo que le arrastra á lo colosal. Como todos los espíritus de raza, tiene caprichos de príncipe; ama á Roma cuando está en Florencia, á Florencia cuando está en Roma. Ante lo bello que ha soñado y determinado en el mármol, se siente defectuoso, y sufre y llora su inferioridad en su inmortalidad. El eco del *Misereere* de Savonarola acaba de hallar eco en su corazón, pero no cree perdida la causa de la Italia, pues el arte la transfigura haciéndola mas bella con los Médicis que con los republicanos y los emperadores. No vayais á ver en esta figura de misántropo, de solitario, de cenobita, un precursor de los derechos del hombre; cuando no mira su mármol no mira lo porvenir, sino la imagen de una mujer á la que dedica sus sonetos.

Hé aquí á Miguel Angel en su verdadero cuadro y en su verdadera luz. Bajo este punto de vista imparcial, no opone un violento contraste á la figura impecable de Leonardo de Vinci, á la risueña de Rafael, á la del que aconseja que se huyan las tormentas y á la del que se rie de ellas en el empavesado bajel de la Fornarina.

Después de haber condenado el historiador del «Renacimiento» á Rafael, dice de Leonardo de Vinci que apetecía la insensibilidad, pero que imprimía á sus figuras—el San Juan, el Baco y la Joconda,—la sonrisa nerviosa y enfermiza del espíritu italiano. ¡Pura vision de un talento que quiere que la política invada el arte y la poesía, que el accidente de un día turbe esas grandes inteligencias que no son de este mundo mas que para recordar en él los fulgores de los campos elíseos! El valor verdadero, cuando

se maneja el cincel, no estriba en cantar el *De profundis* de Savonarola, ó de armarse por la tiranía de los Borghias, contra la de los Esforza; por Cárlos V ó Francisco I; sino pintar y esculpir estóicamente, aun en los momentos en que la guerra y la revolucion llaman á las puertas del taller. En una palabra, el valor consiste en morir, pero en morir sobre su obra como Juan Gujon (1).

ARSENIO HOUSSAYE.

LA ARQUITECTURA POLICROMA.

(Continuacion.)

Debía yo á los dignos profesores de la Escuela Superior de Arquitectura (2) las primeras nociones de la *policrómata*, habiéndome ejercitado bajo su direccion en la copia de algunos miembros arquitectónicos pintados de colores, tales como tejas, acroteras, coronamientos de templos, entablamentos, etc. Excitada de nuevo mi curiosidad con la contemplacion de aquellas inestimables reliquias del arte griego, decidíme á completar en las mismas ruinas de Selinunta, Agrigento y Segesta el inicia-

(1) Estamos muy distantes de pensar como este ilustrado escritor, en muchas de las apreciaciones que comprende este estudio. Tocante á la última afirmacion creemos que el artista antes que pintor ó escultor es hombre y ciudadano, y por esta doble circunstancia tiene deberes de cuyo cumplimiento no puede dispensarle la profesion que ejerce. De admitirse la teoría de M. Houssaye, tendríamos que el literato solo debería ocuparse de sus libros, el poeta de sus versos, el anticuario de sus antiguallas, el químico de sus manipulaciones y cada cual de aquello á que más inmediatamente está dedicado. El arte no puede tener un privilegio especial sobre las otras manifestaciones de la inteligencia; y si esto es así, el artista, como el erudito, como el sábio, no debe prescindir de que son miembros de la familia humana, y como tales se encuentran obligados á contribuir cada uno en su escala, á que aquella se emancipe de la tiranía del error, de la ignorancia y de lo arbitrario que sobre ella impera.

Nota de la R.

(2) Fueron estos el malogrado D. Antonio Zabaleta y D. Aníbal Alvarez, cuyos nombres pronuncio siempre con el mayor respeto. Debí tambien útiles advertencias al distinguido arquitecto D. Domingo de la Fuente, á quien como al citado Zabaleta, lloran las artes españolas.

do estudio, dirigiéndome, no sin temor y veneracion, á aquellos consagrados lugares. Trece meses ocupé, señores académicos, luchando con no escasas fatigas y penalidades, en medir, diseñar y examinar con extrema proligidad todos los templos, teatros, tumbas, sepulcros y construcciones, que aun se ofrecen por ventura en aquellas despedazadas ruinas. Ambicionaba conocer fundamentalmente el sistema empleado por los artistas helénicos en la construccion y decoracion de sus monumentos, inclusa en la última la *pintura policrómata*, y todo desvelo, todo sacrificio me parecia insignificante, con tal que contribuyese al logro de esta idea.

Formada ya, cual fruto de aquellos trabajos, una opinion, en mi concepto aceptable, asaltóme el pensamiento de restaurar uno de aquellos templos por mí estudiados, y la magnificencia y celebridad del de *Hércules en Agrigento* me decidieron á darle preferencia. Animábase además la posibilidad de la empresa: á los restos existentes de dicho templo, á los estimados fragmentos del mismo, que atesora el Museo de Palermo, podia yo unir los que en repetidas excavaciones, á mi costa practicadas, se habian descubierto. Abrigué al fin el convencimiento de que poseia las nociones y datos necesarios para emprender dicha restauración con la esperanza del acierto, y llevéla en efecto á cabo con mayor fortuna que imaginaba.

Mis trabajos sobre el *Templo de Hércules* abrazaron igualmente todas las cuestiones de construccion y ornamentacion, que demandaba estudio semejante. Entre ellas figuró necesariamente la que se referia á la *pintura policrómata*, punto á que consagré largas tareas, ya procurando apoderarme del procedimiento artístico é industrial al efecto empleado, ya aspirando á determinar las causas que movieron á los griegos á revestir de colores sus más celebradas construcciones.

Distintas y aun contradictorias habian sido en verdad las hipótesis hasta entonces sustentadas, respecto de las razones que los impulsaron á adoptar aquel sistema. Era para los que hicieron en Grecia tal estudio, necesidad absoluta de la construccion, dada la imposibilidad de distinguirse los detalles en edificios de mármol blanco, cuyo brillo hiere por extremo la vista recientemente labrado, é impide por tanto la contemplacion de la belleza. Atribuíanlo los que en Sicilia observaron los monumentos, al uso en los mismos de una piedra calcárea, con-

coide y porosa, susceptible de fácil descomposicion y necesitada por tanto de duradero revoco. Unos y otros, tomando por base el material de construccion y ateniéndose simplemente al efecto externo, olvidáronse de la razon estética; y perdiendo de vista la significacion é importancia de los colores, no alcanzaron á discernir su valor simbólico.

No me atreveré yo á afirmar por cierto que en todos los monumentos helénicos logre igual representacion la *pintura policrómata*; pero es indudable que la mayor parte de los templos de Grecia y de Sicilia ofrecen en este sentido extremado interés á los intérpretes de la teogonía hesiódica, y más seguro todavía que entre la advocacion especial del templo, sus formas generales y su ornamentacion pictórica, existe estrecha relacion y perfecta armonía, constituyendo así la más alta unidad de la creacion artística.

Dada esta superior consideracion, comprobada por mí así en la restauracion del *Templo de Hércules en Agrigento*, ya referida, como en otras construcciones análogas de Selinunta y de Segesta, parece hasta la evidencia demostrado, que no á la naturaleza de los materiales, sino á una ley más alta de la religion y del arte, debió el ser pintada la arquitectura de los griegos, proviniendo sin duda de aquí la semejanza de medios empleados para lograr este propósito. Porque debe repararse que, ya nos dirijamos al Atica con Bracebrigge, Dufoury, Dodwell y otros señalados arqueólogos, ya nos atengamos á las dos Sicilias, utilizando nuestras propias observaciones, en todas partes hallamos el mismo sistema general, dadas las accidentales diferencias exigidas por la localidad y por las condiciones características de los materiales.

A tres pueden reducirse en efecto los procedimientos constantemente empleados en la aplicacion de los colores á los monumentos helénicos, conforme á la índole ya indicada de las construcciones. Cuando eran estas de piedra calcárea y porosa, cubríanse, hasta formar una superficie apta para recibir la pintura, de un estuco blanco ó de color de paja: cuando se componian de piedra cuyo grano era más fino, disponíase el estuco, siempre de los indicados colores, en capas muy delgadas, bien que suficientes en todo caso para producir el mismo efecto; y cuando eran, por último, las fábricas arquitectónicas de mármoles blancos, tan abundantes en Grecia, aplicábase la pintura

inmediatamente sobre ellos, dada ya en la labra de la preparacion conveniente.

Dispuestos en tal manera los miembros arquitectónicos, á que debia aplicarse la pintura, cúpleme observar que brillaba esta sobre todo en las partes más nobles del monumento. Columnas, capiteles, frisos y entablamentos, frontones, remates, y aun cubiertas se sometian á aquel linaje de ornamentacion, constituyendo é veces diferentes zonas, ya verticales, ya horizontales, por medio del tono especial que á cada parte correspondia. Era en efecto el tono local de columnas y muros habitualmente dorado claro: resplandecian siempre las metopas por un fondo rojo harto subido; destacaban los triglifos por el vino azul que llenaba su superficie, y enriquecia, finalmente, las molduras de entablamiento y caronacion, extremada variedad de colores, subordinándose á esta disposicion general de los miembros principales los tonos menores, por decirlo así, de todo el edificio. No de otra suerte aspiran los artistas helénicos á dar riqueza y magnificencia á sus creaciones arquitectónicas, llevándoles el sentimiento de la belleza, que en alto grado poseian, á armonizar en grandioso y sorprendente conjunto tan variados elementos.

Mucho se ha discurrido para determinar la forma en que los colores que tan maravilloso efecto producian, eran impuestos en la construccion arquitectónica. Casi todos los arqueólogos convienen sin embargo en que esta aplicacion se hizo casi siempre *al fresco*; esto es, cuando el revoco, sobre que la pintura asentaba, permanecia aun húmedo. Dado este primer supuesto, á todas luces admisible, y teniendo en cuenta las huellas que revelan sobre el estuco el contorno de los objetos, no pareció aventurado añadir que fué aquel trazado con la punta de un estilo ó buril por la mano hábil del artista; hipótesis generalmente recibida, si bien no tan decisiva y segura que no consienta racionales observaciones. Porque admitido el hecho constante de haber pintado sus monumentos desde la antigüedad más remota los artistas helénicos; reconocidos los caracteres generales de la *ornamentacion policrómata*, que se subordinaba habitualmente á tipos en cierta manera consagrados por la religion y por el gusto, y considerando, por último, que aun despues de la decadencia del grande arte griego, prosigue empleándose en las construcciones debidas á aquel pueblo la ornamentacion referida, natural y lógico parece que aquella no interrumpida tradi-

cion artístico-religiosa, se valiese de medios fáciles y sencillos para perpetuarse con fidelidad y en pró de la belleza. Mis repetidas observaciones sobre los monumentos de ambas Sicilias me han inclinado en efecto á creer que el contorno de los objetos que constituyen la decoracion de colores, si pudo alguna vez ser debido á la mano inteligente del artista, fué las más resultado de la aplicacion de cómodas y exactas plantillas, cuya posesion y uso eran trasmitidos de unas en otras generaciones.

Quisiera, señores Académicos, disponer de espacio suficiente para exponeros aquí otras menudas observaciones, que respecto del procedimiento técnico de la *decoracion policrómata* he recogido en mis estudios sobre los monumentos griegos. La Escuela Superior de Arquitectura posee en su selecta coleccion de objetos de arte algunos fragmentos traídos por mí á España, y pertenecientes todos al *Templo de Hércules en Agrigento*. Consisten en una *arcotera*, una *gota*, de la cornisa, un trozo de *columna*, otro de un *triglifso*, otro de un *capitel*, varios del *estucado* del pórtico y otros detalles no menos curiosos é interesantes. Su examen confirma de una manera concluyente, no sólo el sistema general sobre la aplicacion de los colores á la arquitectura helénica, sino tambien los procedimientos indicados respecto de la ejecucion de aquella peregrina pintura, ofreciéndonos datos suficientes para rectificar, en la forma que dejo manifestado, algunas opiniones de los más doctos arqueólogos.

Como habreis sin duda advertido, al tratar de la *arquitectura policrómata entre los griegos*, he considerado aquella pintura única y exclusivamente como decoracion arquitectónica. Ni pudiera haber procedido de otro modo para dar la conveniente unidad á este desaliño discurso. La presencia de la pintura histórica en los muros de las construcciones griegas no me era desconocida: sabia, por testimonio de muy entendidos arqueólogos y por mis propios estudios, que el uso de las representaciones míticas y heróicas fué general en templos y pórticos, bastando para comprobarlo el recuerdo de los de Aténas, Olimpia y Delfos, donde apuraron Polygnoto, Euphanor y Micon todo su ingenio, para exponer á la admiracion del pueblo las inmortales hazañas de los héroes y semidioses. No desconocia que Protógenes y Olbiades habian ennoblecido las *curias* con las imágenes de los más respetados legisladores; y me era por último familiar la noción histórica de que teatros, odeones, gimnásios, propy-

leos, palacios, casas y sepulcros eran con frecuencia más estimados por la fama de sus pinturas murales, que por la riqueza de los mármoles que los decoraban.

Pero si debe ser considerada como natural complemento de la arquitectura y de la estatuaria policrómata, pide de suyo la pintura mural muy especial consideracion, como que alcanza en la historia del arte, bajo muy diferentes relaciones, alta significacion y no menos importancia. Ni se olvide, señores, que aun presupuesta la analogia del asunto, limité desde luego mi intento á la *aplicacion de los colores á la arquitectura griega*, y que seria en mí pueril intemperancia el traspasar fuera de sazón estos racionales linderos.

Acabo de exponer á vuestra ilustrada consideracion, reseñadas ya las controversias sobre el descubrimiento de la ornamentacion *policrómata*, las observaciones, que sobre el procedimiento técnico de su aplicacion me han sugerido el exámen de los arqueólogos y el estudio práctico de los monumentos sicilianos. Lícito conceptúo el fijar ahora la vista, si bien por breves momentos, en el uso que puede hacerse de aquella singular pintura en los tiempos modernos, y para ello espero, confiado en vuestra probada benevolencia, que no me negareis la atencion que hasta ahora me habeis concedido.

III.

Meditando sobre el carácter de la arquitectura de nuestros dias, no es difícil reconocer que, merced al movimiento histórico de los espíritus no há muchos años iniciado, carece el arte de un pensamiento capital que lo fecunde, dirigiendo á una sola meta los unánimes esfuerzos de sus cultivadores. Prendados estos al propio tiempo de todas las bellezas que revelan los monumentos de las pasadas edades, no disimulan el anhelo de poseerlas y reproducirlas, y mientras, en virtud de sus fuerzas creadoras, aspiran al ambicionado galardón de la originalidad, parecen renunciar por aquel sendero á sus más legítimos y sazónados frutos. Presentida de todos y generalmente confesada la necesidad de una rehabilitacion histórica, que eslabone en la vida del arte lo pasado y lo presente, dominan todavía la vaci-

lacion y la duda á las más claras inteligencias; y en el múltiple deseo que las agita, falta, como última pero inevitable consecuencia, un tipo universal, que vivificando en todas partes la inspiracion y el gusto, infunda adecuado y propio carácter á las producciones arquitectónicas.

En medio de esta incertidumbre, que corresponde en las esferas artísticas al vario y contradictorio movimiento de las letras y de la filosofía, y cuando los ensayos se multiplican sin tregua, buscando en las épocas más florecientes del arte motivos y ejemplos que adoptar, ya respecto del fin útil, ya respecto del fin estético, no podia parecer maravilla el que los artistas eruditos volbiesen la vista á la *arquitectura policrómata*, para reconocer si habia en ella algunos elementos realmente adaptables á las construcciones modernas. Tras doctas disquisiciones, honrosas en extremo para la arqueología monumental, se ha concluido por los más discretos que sobre ser la pintura, aplicada á la construccion, un embellecimiento propiamente artístico, ofrecia la inestimable ventaja de ser un medio eficaz de conservacion para los edificios.

Pero ¿hasta qué punto debe reinar esta decoracion en las obras de nuestros dias? Cuando, animados de espíritu filosófico, meditamos en las grandes modificaciones y aun en las trasformaciones casi totales que ha producido, tanto en la construccion, como en la decoracion arquitectónica, la aplicacion sucesiva de los materiales, no es difícil deducir que, aun independientemente de la religion y de las costumbres, puede el arte recibir nuevos cambios, que reconozcan análogo origen. La piedra, el ladrillo, el estuco, el tapial, el yeso, el vidrio y la madera, elementos de construccion fueron todos que, alterando en multiplicados conceptos las formas artísticas, comunicaron á las obras monumentales especial fisonomía, hasta constituir en la historia del arte diversas y muy calificadas manifestaciones. Domina en la edad que alcanzamos, y ha producido ya portentosas construcciones, la aplicacion del hierro. ¿Quién podrá dudar de que, generalizándose este elemento de construccion, experimenten un cambio radical, acaso más completo que otro alguno de los que hasta ahora registra la historia, las formas arquitectónicas?—Y dado este racional supuesto ¿quién podrá fijar, en uno ú otro sentido, la extension que habrá de recibir en las nuevas fábricas la *decoracion pictórica*?

A la verdad si, como todo parece persuadirlo, adquiere el hierro cierta preferencia sobre los demás materiales de construccion, habrán de cambiar en consecuencia, así las dimensiones totales del edificio en tal forma erigido, como las proporciones de sus miembros decorativos: crecerán, sin duda, los vanos y entrepaños; desaparecerán los muros de sustentacion; se alterarán los módulos de columnas y pilastras, para dar mayor elevacion á los cuerpos arquitectónicos, y, en una palabra, todo obedecerá al movimiento general, cobrando los edificios nuevo y desusado aspecto.—La naturaleza misma del material hará en tal caso inevitable el uso de los colores; y cualquiera que sea la bandera bajo que el artista se haya filiado, se someterá indefectiblemente á aquella ley comun como necesidad suprema del arte.

Pero ¿podrá acaso operarse tan peregrina trasformacion en todas las esferas en que este logra su desenvolvimiento?—Yo creo, señores, que si no es dable rechazar la hipótesis que acabo de exponeros, admitida la aplicacion del hierro en la forma indicada, tampoco es dudoso que no alcanzará el referido predominio, fuera de ciertas construcciones civiles, perpetuándose en todas las religiosas el uso de los materiales hasta ahora empleados. Ni la majestuosa severidad de la idea católica, ni las prescripciones especiales del culto podrán, en mi concepto, consentir que en los templos cristianos impere la aplicacion del hierro, por más que no sea prudente el desecharlo del todo en determinadas partes de aquellas construcciones. No es por cierto de esperar, por lo que respecta á la Iglesia, que rompiendo toda tradicion, abandone en un solo dia los tipos de belleza há largos siglos adoptados, ni parece por igual concepto racional que proscriba, como habria de suceder, triunfando la aplicacion del hierro, la significacion simbólica que entrañan en su concepcion total y en su distribucion armónica las santas moradas del Dios Unico.

Y la prueba más eficaz de esta observacion que yo pudiera presentaros, la ofrecen hoy las naciones más civilizadas de Europa.—Francia, Alemania é Inglaterra restauran con solícito afán é inusitada magnificencia los templos de la edad media; pero al propio tiempo que aseguran para la posteridad estas maravillas del arte, levantan numerosas construcciones religiosas.

(Se continuará.)