

LAS ANGUSTIAS DE N.^{TRA} SEÑORA,

JESUCRISTO DIFUNTO EN BRAZOS DE SU S.^{TA} MADRE.

JÉSUS-CHRIST MORT DANS LES BRAS DE LA SAINTE-VIERGE.

DANIEL CRESPI.

(Alto . 1,74; — ancho . 1,44.)

Es muy exacto aquel dicho de un inteligente citado por Lanzi: «Daniel Crespi es el último milanés, así como en otro sentido es Caton el último romano.» Es Daniel Crespi, en efecto, la postrer lumbrera de aquella grande Academia fundada por Leonardo de Vinci y sustentada por los Procaccinis en sus menos afortunados días; lumbrera á cuya extincion sucede un triste crepúsculo, solo iluminado por alguno que otro genio secundario de esos que no brillan sino en el imperio de las sombras.

En la obra que tenemos á la vista, única que existe de este distinguido pintor en el Real Museo de Madrid, vemos reunidas y como compendiadas todas las grandes cualidades que á la escuela milanésa ennoblecieron desde su nacimiento hasta su decadencia.

La historia de la pintura en Lombardia se halla como figurada en el magestuoso Pó. Semejantes á las impetuosas corrientes que riegan la hermosa tierra de la antigua Galia Cisalpina, las cuales, tomando al paso otras aguas, se juntan casi todas en el espacioso alveo de aquel caudaloso rio, adonde confluyen tambien rios de otros paises; las escuelas lombardas se forman todas por el concurso accidental de maestros naturales y forasteros, y, aunque diversos entre sí en ciertos caracteres, presentan en general como un cuerpo comun de doctrinas y tradiciones. La escuela de Milán no fué por cierto la menos enriquecida por los genios de las otras comarcas, ya lombardas, ya estrangeras. Esta fuerte ciudad, puesta como de avanzada al frente del Tesino para resistir el primer choque del Imperio germánico en sus frecuentes acometidas contra el Pontificado: republicana durante las vicisitudes de aquella secular contienda, oligárquica hasta el fin de la edad media, señorío de los Viscontis bajo el primer renacimiento, ducado de los Sforzas y de la casa de Austria desde el siglo XV al XVII, habia tenido siempre grande importancia y ofrecido alicientes sobrados á los artistas de toda la Italia septentrional para fijar en ella su residencia. Puede decirse que aun repetician los ecos de los Alpes y del Apenino el clamoroso rebato de las *ligas lombardas*, que humeaban todavía los escombros de las poblaciones incendiadas por el terrible Federico Barba-roja, cuando la basílica de San Ambrosio se decoraba con obras de pintura en que campeaba el arte cristiano como la mas fiel expresion del sentimiento y de la idea. Aun afligia la guerra fratricida y estranjera las deliciosas comarcas circunvecinas, cuando el Giotto, Esteban Florentino y Juan de Milán se establecian en la fastuosa corte de Azon, de Mateo y de Galeazo, y con estos insignes maestros comenzaba el arte á entrar en la interpretacion genuina de la naturaleza. Llegaba apenas á su segunda mitad el siglo XV, y ya la casa de Sforza daba empleo en sus magnificas construcciones á aquel eminente Vincencio Foppa, pintor bresciano, que pasa vulgarmente por fundador de la escuela milanésa, y de quien dijo Ambrosio Calepino (1) que por la escelencia de su ingenio podia competir en su arte con la docta antigüedad.

C'est un mot bien vrai que celui de ce connaisseur cité par Lanzi: «Daniel Crespi est le dernier des Milanais dans le même sens que Caton est le dernier des Romains.» Daniel Crespi est en effet le dernier flambeau de cette grande Académie fondée par Léonard de Vinci, et soutenue par les Procaccini dans ses jours de décadence. A l'extinction de ce flambeau vient succéder un triste crépuscule, éclairé seulement par quelques uns de ces rares génies secondaires qui ne brillent qu'au milieu des ombres.

Dans l'œuvre que nous avons sous les yeux, la seule de ce peintre illustre qui existe au Musée Royal de Madrid, nous trouvons réunies et condensées, pour ainsi dire, toutes les grandes qualités qui ennoblirent l'école vénitienne depuis son origine jusqu'à sa décadence.

Le majestueux courant du Pô semble représenter l'histoire de la peinture dans la Lombardie. Pareilles aux flots impétueux qui arrosent le beau pays de l'ancienne Gaule cisalpine, lesquels, s'enrichissant au passage du tribut que leur portent d'autres courants, inondent le large lit du fleuve, grossi encore par des confluent d'autres pays, les écoles lombardes se forment toutes par le concours accidentel de maîtres nationaux et étrangers, et bien que diverses par certains caractères, elles présentent en général un ensemble commun de doctrines et de traditions. L'école de Milan ne fut certes pas la moins enrichie de toutes par les génies des autres contrées, soit lombardes, soit étrangères. Cette forte cité, placée comme en vedette en face du Tessin pour résister le premier choc de l'empire germanique dans ses fréquentes attaques contre la papauté; républicaine pendant les vicissitudes de cette lutte séculaire; oligarchique jusqu'à la fin du moyen-âge; seigneurie des Visconti sous la première renaissance; duché des Sforza et de la maison d'Autriche depuis le XV^{me} jusqu'au XVII^{me} siècle, elle eut de tous temps une grande importance et avait toujours attiré les artistes de toute l'Italie septentrionale qui accouraient en foule y fixer leur résidence. Les échos des Alpes et de l'Apennin redisaient encore les clameurs des *liges lombardes*, les ruines des villes incendiées par le terrible Frédéric Barberousse fumaient encore, que déjà la basilique de Saint Ambroise s'embellissait de travaux de peinture où l'art chrétien resplendissait comme l'expression la plus fidèle du sentiment et de l'idée. La guerre fratricide et étrangère désolait encore les délicieuses contrées voisines, lorsque le Giotto, Étienne Florentin et Jean de Milan venaient s'établir à la cour si fastueuse d'Azon, de Mathieu et de Galeas: grace à ces maîtres célèbres, l'art commençait à devenir l'interprétation légitime de la nature. Le XV^{me} siècle touchait à peine à sa seconde moitié et déjà la maison de Sforza employait à ses magnifiques constructions cet éminent Vincencio Foppa, peintre de Brescia, qui passe généralement pour être le fondateur de l'école milanésa, et dont Ambroise Calepin (1) dit, que par l'excellence de son génie, il peut soutenir la comparaison dans son art avec la savante antiquité. Ce fut lui qui introduisit dans cette école l'emploi des raccourcis et l'étude de la perspective; il fit en outre des grands progrès dans le dessin d'après nature et dans le variété des ty-

(1) Después de elogiar mucho al Mantegna, añade: «Huic accedunt Joannes Bellinus Venetus, Leonardus Florentinus et Vincentius Brixianus, excellentissimo ingenio homines, ut qui cum omni antiquitate de pictura possint contendere.»

SECCION 1.^a—ESCUELA MILANESA.

(1) Après avoir fait un grand éloge du Mantegna il ajoute: «Huic accedunt Joannes Bellinus Venetus, Leonardus Florentinus et Vincentius Brixianus, excellentissimo ingenio homines, ut qui cum omni antiquitate de pictura possint contendere.»

Este introdujo en aquella escuela el uso de los escorzos y el estudio de la perspectiva, adelantó en el dibujo del desnudo y en la variedad de los tipos, y contribuyó poderosamente á desterrar la antigua manera de colorir y de plegar. Faltaba quien añadiese la conveniente expresión en los semblantes, una plena naturalidad en las actitudes y en los ropajes; luego, quien añadiese á estas dotes los conocimientos de la anatomía y de la perspectiva aérea: por último, quien completase las conquistas hechas por el arte moderno en el mundo material, dando á los asuntos históricos grandiosidad en las formas, buen gusto en la disposición, y á la figura humana el espíritu, la gracia, las pasiones, que son como el soplo de vida que eleva la pintura á la región de la poesía. Y todo esto lo fué gradualmente adquiriendo la escuela de que tratamos, á medida que fueron llegando á la corte de Milán el Bramante, el Vinci y Gaudencio Ferrari. Estaba consumada, al mismo tiempo que en Milán en todos los grandes centros de la actividad intelectual de la moderna Italia, la obra encomendada por la Providencia al arte del siglo XVI, á saber: la fusión de las sublimes y castas inspiraciones del sentimiento católico con la forma perfecta del paganismo. El ideal de lo bello dentro de los límites de nuestra pobre naturaleza quedaba patente á la privilegiada península transalpina, y al mundo todo.

Se concibe que desde la época misma en que el ingenio humano dió este gran paso, unos, fascinados por la belleza física, recayesen en un grosero materialismo; otros, contentos con el arte mágico que habían alcanzado, sacrificasen el penoso y difícil *sacerdocio* al cómodo y halagüeño *oficio*; el vuelo de la idea y del sentimiento á la servil imitación de la forma; la enseñanza al deseo de interesar; la austera verdad quizás á una agradable impostura. Estos últimos eran los naturalistas. Debieron contribuir no poco á estraviar de este modo al genio desde el mismo siglo XVI, el llamado *renacimiento* y el protestantismo. Del mediodía y del norte, de Italia y de Alemania soplaron á un tiempo mismo vientos mortíferos para el árbol del arte cristiano cuando acababa de mostrarse en toda su pompa y lozanía.

La imitación de la naturaleza tiene sus límites, recorridos los cuales, por necesidad cae el arte en el amaneramiento. Al inaugurarse el siglo XVII no había ya género de belleza ó aspecto de la misma que pudiera decirse inexplorado: de modo que era imposible ser imitador de la naturaleza y no serlo de algún célebre maestro. Según las diversas aptitudes, unos sentían mejor el dibujo grandioso y anatómico, y al trazar sus figuras se inspiraban naturalmente del Buonarroti ó del Vinci; otros la nobleza y la gracia, y copiaban á Rafael; otros el color, y seguían seducidos al Tiziano; otros reconocían en sí mismos la facultad de interesar, ya con la fuga y el movimiento, ya con la magestad y la magnificencia, y estos elegían por maestros al Tintoretto y á Pablo Veronés; otros, finalmente, preferían el arte de alucinar con el relieve y el claro-oscuro, la suavidad del empaste, la gracia mimosa, la brillantez de los tonos, é imitaban al Correggio.

Mientras la turba de los imitadores arrastraba al arte á una prematura decadencia, algunos genios superiores iban á perpetuar por cierto tiempo el severo naturalismo del siglo XVI, dándole el atractivo del efecto y de la sorpresa. No hay que molestarse en investigar dónde nació aquella escuela de grandes coloristas (un tanto convencional en Italia y en Flandes) que se estendió por toda Europa triunfando en las inmortales obras de Caravaggio, Ribera, Rubens, Van-Dyck, Velazquez, Murillo, Rembrandt: un instinto común sugirió á estos incomparables émulo de la naturaleza, mejor dicho, de la moderna fotografía, ese modo de conjurar el naufragio de la pintura.

Pudo esto verificarse sin que perdieran los que el nuevo sistema ensayaban las cualidades peculiares de las escuelas en que respectivamente se habían formado. Así lo consiguió Daniel Crespi, sin abandonar las máximas de dibujo y composición del mas aventajado Procaccini (1), por el cual entraron en la escuela milanesa á unirse con las sabias y grandiosas líneas y con la expresión del Vinci y del Gaudencio, la morbidez y brillantez del Correggio, la nobleza y la elevación de Anibal Caracci (2).

Cabia, pues, en este mismo nuevo sistema, cuyo resultado era causar una viva impresión en el sentido por medio de la magia del claro-oscuro y de la perspectiva aérea, cabía, repetimos, toda aquella gran variedad que ante-

pes: il contribuait encore à bannir la vieille manière de colorier et de draper les figures. Restait encore à donner une expression convenable aux visages, une entière naturalité dans les attitudes et dans les draperies; puis il fallait ajouter à ces qualités la connaissance de l'anatomie et de la perspective aérienne: restait enfin à couronner les conquêtes faites par l'art moderne sur le monde matériel, en donnant aux sujets historiques de la grandeur dans les formes, du goût dans l'arrangement, et à la figure humaine l'esprit, la grace, les passions,—ce vrai souffle de vie qui élève la peinture aux régions de la poésie. C'est ce que l'école en question allait gagnant par degrés à mesure qu'arrivaient à la cour de Milan, le Bramante, le Vinci et Gaudenzio Ferrari. L'œuvre commandée par la Providence à l'art du XVI^{me} siècle était accomplie, en même temps qu'à Milan, dans tous les grands centres intellectuels de l'Italie moderne: cette œuvre providentielle, c'était la fusion des sublimes et chastes inspirations du sentiment catholique avec la forme parfaite du paganisme. L'idéal du beau dans les limites de notre pauvre nature devenait patent au pays privilégiés de la péninsule transalpine et au monde entier.

On conçoit que depuis l'époque même où le génie humain fit ce grand pas, les uns, fascinés par la beauté physique tombassent dans un matérialisme grossier, en même temps que les autres, satisfaits de l'art magique qu'ils avaient atteint, sacrifiasent le pénible et difficile *sacerdoce*, au *métier* si commode et si aisé; l'élan de l'idée et du sentiment à l'imitation servile de la forme; l'enseignement au désir d'intéresser; la vérité peut-être austère à une aimable imposture. C'étaient là les naturalistes. Ainsi ce qu'on est convenu d'appeler la *renaissance*, aussi bien que le protestantisme, ne durent pas peu contribuer à égaler le génie dès le XVI^{me} siècle. L'arbre géant de l'art chrétien venait à peine de se développer dans toute sa luxuriant verdure, lorsque des vents mortels pour lui commencèrent à souffler à la fois du midi et du nord, du côté de l'Italie comme du côté de l'Allemagne.

L'imitation de la nature a ses limites: une fois ces limites dépassées, l'art devient nécessairement maniéré. Dès les premières années du XVII^{me} siècle il n'existait plus de genre de beauté, plus d'aspect du beau qu'on pût dire inconnu, de telle sorte qu'il devenait impossible d'imiter la nature et de ne pas imiter quelque maître célèbre. Selon les aptitudes diverses, les uns sentaient mieux le dessin grandiose et anatómico, et en traçant leurs figures, ils s'inspiraient tout naturellement du Buonarroti ou du Vinci; les autres sentaient mieux la noblesse et la grâce et ils copiaient Raphaël; ceux-ci étaient nés coloristes et ils prenaient le Titien pour modèle; ceux-là reconnaissaient en eux mêmes la faculté de intéresser, tantôt par la fougue et le mouvement, tantôt par la majesté et la magnificence, et ils choisissaient pour maîtres le Tintoret ou Paul Véronèse; d'autres enfin préféraient l'art de séduire les yeux par le relief et le clair-obscur, par la suavité de l'empatement, par la grâce mignonne, par l'éclat des tons, et ils imitaient le Corrége.

Tandis que la foule des imitateurs entraînait l'art à une décadence prématurée, quelques génies supérieurs allaient continuer pour un certain temps le naturalisme sévère du XVI^{me} siècle, en lui donnant l'attrait de l'effet et de la surprise. Inutile de se donner la peine de rechercher où prit naissance cette école des grands coloristes (tant soit peu conventionnelle en Italie et chez les Flamands) qu'on vit se répandre par l'Europe entière, triomphante dans les œuvres immortelles du Caravage, de Ribera, de Rubens, de Van-Dyck, de Velazquez, de Murillo et de Rembrandt: un commun instinct suggéra à ces admirables émules de la nature, ou pour mieux dire, de la photographie moderne, cette façon de conjurer le naufrage de la peinture.

Ceci put avoir lieu sans que ceux qui essayaient le nouveau système perdissent les qualités propres aux écoles dans lesquelles ils s'étaient respectivement formés. Ce fut ainsi que Daniel Crespi y réussit sans abandonner les maximes de dessin et de composition du Procaccini, (1) à qui l'école milanaise dut l'avantage d'ajouter aux lignes savantes et grandioses et à l'expression du Vinci et du Gaudence, la *morbidezza* et l'éclat du Corrége, la noblesse et l'élégance d'Anibal Carrache. (2).

Ce même système nouveau, dont le résultat était de faire une vive impression sur les sens par la magie du clair-obscur et de la perspective aérienne, comportait donc toute cette grande variété qu'on avait trouvé antérieurement dans la manière

(1) Julio Cesar Procaccini.

(2) La tradición vulgar, sin mas fundamento en nuestro concepto que el gratuito empeño á que hemos aludido, de derivar de una sola y única fuente el mágico claro-oscuro de los grandes coloristas del siglo XVII, supone á Daniel Crespi discípulo del Vermiglió, que á su vez pasa por alumno de algún flamenco. Esta tradición se destruye con datos históricos: el Vermiglió, según la fecha de su gran cuadro de la Samaritana, que se conserva en Alejandría della Paglia (1675), debió nacer del año 1610 al 1620, y ser de consiguiente 20 ó 30 años mas joven que Crespi, el cual murió de 40 años no cumplidos en la peste de Milán de 1630.

(1) Jules César Procaccini.

(2) La tradición vulgar, sans autre appui selon nous que la tendance que nous avons signalée à faire découler d'une source unique le clair-obscur magique des grands maîtres du XVII^{me} siècle, suppose Daniel Crespi élève du Vermiglió, lequel à son tour passe pour avoir été le disciple de quelque flamand. Cette tradition est détruite par des données historiques: le Vermiglió, d'après la date de son grand tableau de la Samaritaine qu'on voit à Alexandrie de la Paille (1675), dut naître vers l'année 1610 ou 1620; il dut par conséquent être plus jeune de 20 ou 30 ans que le Crespi, lequel mourut à l'âge de 40 ans à peine, pendant la peste de Milan, en 1630.

riormente se había advertido en el modo de interpretar la naturaleza, como efecto de las diversas disposiciones del talento y de las circunstancias especiales de cada escuela antigua; y esta sola observación explica porqué se diferencian tanto entre sí en el siglo XVII el naturalismo de los lombardos, boloñeses y florentinos, y el naturalismo de los napolitanos: el naturalismo italiano en general, el naturalismo flamenco y holandés, y el peculiar de nuestra España.

En el ligero bosquejo que hemos trazado de la formación de la escuela de Milán, hemos descubierto las dotes generales del pintor que nos ocupa: naturalismo noble y bien escogido, dibujo grandioso, disposición de figuras acertada, colorido vigoroso, fuerza de claro-oscuro, expresión grande y no escasa elevación religiosa en la idea. Tiene además sus dotes particulares, como todos los genios de primer orden, dimanadas de su modo de ser privativo, y entre estas debemos señalar el juicio con que supo hacer uso de los escorzos y de los movimientos, huyendo la grandiosidad un tanto amanerada y la afectada gracia de su maestro el Cerani. Pespícaz en el conocimiento y fácil en la ejecución, tomó lo bueno de los grandes maestros desechando los defectos: mucho adoptó de los Caraccis en la distribución de los colores, pero los superó quizás en el arte de retratar en los semblantes los afectos del ánimo y de mostrar la hermosura y santidad del alma en el rostro de las imágenes.

Artista eminentemente religioso, solo empleó sus pinceles Daniel Crespi en servicio de la fé y del culto: así son tan devotas, ingenuas y persuasivas, las figuras de sus frescos y de sus lienzos. En testimonio de esta verdad pudiéramos citar todas las obras reconocidas como suyas, entre las cuales no hay una sola que le denuncie como infiel á la verdadera y santa misión del artista cristiano. Pero ya que no nos sea dado conducir al lector á la célebre Cartuja y á las iglesias de Milán, donde tanto brilla este hermoso lumínar de la pintura lombarda, el único destello suyo que existe en el Real Museo de Madrid bastará á patentizar la naturaleza del foco de que procede.

Representa este cuadro una de las más dolorosas é interesantes escenas que pueden ofrecerse á la consideración del hombre de corazón: el Calvario devolviendo á la Madre, muerto en un afrentoso patíbulo y entre indecibles tormentos, aquel mismo Hijo, amoroso é inocente, que la había colmado de gozo al nacer en Bethlehem. Para los cristianos es todavía más desgarrador y tremendo este drama, porque el santo grupo de Jesús y su Madre, Hombre-Dios él y Madre-Virgen ella, constituida en gerarquía aparte, superior á todas las criaturas nacidas (1), es el hermoso lazo de la reconciliación de Dios con el hombre, lazo que para continuar esta reconciliación se destroza y ensangrienta dando Jesús la vida por la misma humanidad deicida. Para apreciar debidamente esta composición es necesario en cierto modo entrar en la explicación mística de su asunto. Vemos á María, con un esfuerzo que á primera vista parece imposible en su actual estado, incorporar el cadáver de su divino Hijo, disponiéndose como á levantar en peso aquellos descaecidos y preciosos miembros que va á ungir por su propia mano. ¿Cómo es posible tanta entereza en medio del gran suplicio que está pesando sobre María? ¿No es este un defecto de composición imperdonable por la falta de filosofía que supone? Examinemos:

Ciertamente es muy grande el suplicio que está sufriendo esa santa Madre: tan grande, que por él merecerá el glorioso título de Reina de los mártires; tan grande en fin, que al entendimiento humano no es dado concebirlo. Sufre los dolores del pecado, los de la naturaleza, los de la gracia, y los dolores divinos. Sufre aquel mismo dolor que redujo á la agonía á Jesús en el huerto de las Olivas haciéndole sudar sangre, y por eso Jeremías lamentando proféticamente su angustia, no halla la medida de su dolor y compara su contrición al mar (2). Sufre dolores naturales incomparables porque es muger, porque es madre, porque presencia la muerte de su hijo único, porque paga con usura al pie de la cruz los dolores de parto de que se vió exenta al darle á luz sin detrimento de su virginal pureza (3), porque le ve espirar con muerte cruel y afrentosa. Sufre además los dolores de la gracia, en cuya comparación nada son los de la naturaleza; martirio singularísimo en que la víctima es la Madre de Dios, el sacerdote que sacrifica el amor divino, el ara la cruz, y la brasa que la consume el fuego del cielo. En virtud de este martirio, el corazón de la Madre es el espejo fiel de los tormentos y pasión del Hijo. Sufre finalmente María los dolores divinos, es decir, aquel mismo dolor que el Padre, si fuera capaz de padecer, hubiera sentido en la muerte de su Unigénito

(1) María, dice Gerson, constituye por sí sola una gerarquía aparte, inferior á Dios, superior á todo lo que no es Dios.

(2) *Cui comparabo te, virgo filia Sion? Magna est sicut mare contritio tua.* IHEREM. II.

(3) Lo dice San Bernardo. *Nunc solvis, Virgo, cum usurá dolorem quem in partu non habuisti, nunc millies replicatum Filio moriente passa fuisti.*

d'interpréter la nature, comme l'effet des dispositions diverses du talent et des circonstances spéciales de chaque ancienne école. Cette observation suffit elle seule à expliquer pourquoi le naturalisme des lombards, des bolognais et des florentins, au XVII^{me} siècle, est si différent du naturalisme des napolitains; pourquoi encore sont si différents entre eux le naturalisme italien en général, le naturalisme flamand et hollandais et le naturalisme espagnol.

Dans la légère esquisse que nous avons tracée de la formation de l'école de Milan, nous avons indiqué les qualités générales du peintre qui nous occupe, savoir, naturalisme noble et bien choisi, dessin grandiose, heureuse disposition des figures, coloris vigoureux, force du clair-obscur, de la grandeur dans l'expression, de l'élevation religieuse dans l'idée. Il possède en outre ses qualités particulières, de même que tous les génies du premier ordre, qualités découlant de sa manière d'être à lui, parmi lesquelles nous devons signaler la sagesse dont il témoigne dans l'emploi des raccourcis et des mouvements, sans tomber dans la grandiosité tant soit peu maniérée ni dans la grâce outrée de son maître le Cerani. Clairvoyant et doué d'une grande facilité d'exécution, il emprunta à ses modèles ce qu'ils avaient de bon et parvint à se préserver de leurs défauts: il adopta bien des choses des Carraches dans la distribution des teintes, mais peut-être les surpassa-t-il dans l'art de représenter sur les visages les affections et les sentiments et de montrer dans les images la beauté intérieure et la sainteté de l'âme.

Artiste éminemment religieux, Daniel Crespi ne mit jamais ses pinceaux qu'au service de la foi et du culte; aussi les figures de ses fresques et de ses toiles son toutes ou ne peu plus dévotes, ni plus ingénues, ni plus persuasives. A l'appui de cette vérité nous pourrions citer toutes les œuvres reconnues comme étant bien à lui; parmi ces œuvres pas une seule ne le dénonce comme infidèle à la véritable et sainte mission de l'artiste chrétien. Mais puisqu'il ne nous est pas donné de conduire le lecteur à la célèbre chartreuse ni aux églises de Milan, où brille dans tout son éclat ce flambeau de la peinture lombarde, le seul de ses rayons qu'on voit au Musée Royal de Madrid nous suffira à constater la nature du foyer dont il part.

Ce tableau représente l'une des scènes les plus douloureuses et les plus intéressantes qu'il soit possible d'offrir en spectacle à un homme de cœur;—le Calvaire rendant à la Mère, mort sur un honteux gibet, au milieu d'affreux tourments, ce même Fils innocent et amoureux qui l'avait comblé de joie lors de sa naissance à Bethléem. Pour les chrétiens, ce drame est encore plus terrible et plus déchirant, parce que le saint groupe de Jésus et sa Mère, de l'Homme-Dieu et de la Mère-Vierge, constituée en hiérarchie à part, supérieure à toutes les créatures nées sur la terre, (1) c'est le beau lien de la réconciliation de Dieu avec l'homme, lien qui se brise et s'ensanglante à fin de continuer cette réconciliation alors que Jésus donne sa vie pour l'humanité deicida. Pour apprécier dûment cette composition, il faut en quelque sorte entrer dans l'explication mystique de son sujet. Marie, par un effort qu'à la première vue on dirait impossible dans son état actuel, soulève le corps de son divin Fils: on dirait qu'elle s'apprête à enlever ces restes précieux, lourds et tombants, qu'elle va oindre de ses propres mains. D'où lui vient cette force au milieu du supplice qu'elle endure? N'est-ce pas là un défaut de composition impardonnable par le manque de philosophie qu'il suppose? Examinons:

Certes, le supplice qu'endure cette Sainte Mère est bien grand; tellement grand qu'elle méritera, à cause de lui, le titre glorieux de Reine des martyrs; tellement grand enfin, que l'intelligence humaine ne saurait le concevoir. Elle endure à la fois les souffrances du péché, celles de la nature, celles de la grâce, et les douleurs divines. Elle souffre cette même douleur qui réduisit Jésus à l'agonie dans le jardin des Oliviers et lui fit suer le sang: c'est pourquoi Jérémie, dans l'une de ses lamentations prophétiques, ne trouve pas la mesure de sa douleur et compare sa contrition à la mer (2). Elle souffre des douleurs naturelles incomparables, parce qu'elle est femme, parcequ'elle est mère, parcequ'elle assiste à la mort de son fils unique, parce qu'elle paye à l'excès au pied de la croix les souffrances de l'enfantement dont elle fut exempte en le mettant au monde sans dommage de sa pureté virginal (3): parce qu'elle le voit mourir d'une mort cruelle et ignominieuse. Elle souffre encore les douleurs de la grâce, en comparaison desquelles les douleurs de la nature ne sont rien; martyre inouï dont la victime est une mère de Dieu, dont le sacrificeur est l'amour divin, dont l'autel est la croix, dont la flamme destinée à consumer la victime est le feu du ciel. Par la vertu de ce martyre, le cœur de la Mère devient le miroir fidèle des tourments et de la passion du Fils. Enfin, Marie souffre les douleurs divines, c'est-à-dire, les mêmes douleurs que le Père aurait

(1) Marie, dit Gerson, constitue à elle seule une hiérarchie à part, inférieure à Dieu, mais supérieure à tout ce qui n'est pas Dieu.

(2) *Cui comparabo te, virgo filia Sion? magna est sicut Mare contritio tua.* IHEREM. II.

(3) Saint Bernard. *Nunc solvis, Virgo, cum usurá dolorem quem in partu non habuisti, nunc millies replicatum Filio moriente passa fuisti.*

Hijo (1). Y todos estos dolores juntos debieron estar muy presentes al alma del piadoso artista que ejecutó este cuadro, si hemos de juzgar por la expresión admirable que acertó á dar al noble y bello semblante de la atribulada Madre; pues á despecho de la muerte, que parece ya teñirle con su cárdena sombra, aun se refleja en sus ojos una vida milagrosamente sostenida por el Eterno para continuar por el amor el sacrificio que el Hijo ha consumado con su muerte.

Ya está resuelta la dificultad: el que dió á la Madre fuerzas sobrenaturales para sobrellevar todo aquel mar de dolores, de los cuales una pequeña parte hubiera bastado para atribular á todo el linaje humano (2), ese mismo la comunicó la energía física necesaria para el cumplimiento de los últimos y sagrados deberes cuyos preliminares vemos en el cuadro de Crespí.

Es este cuadro uno de los más simpáticos de la escuela milanesa. La figura de Cristo difunto respira un naturalismo noble y grandioso. En cuanto al color, es imposible contemplar este lienzo sin recordar las más bellas producciones de Van-Dyck. Hasta el ángel que llora en el fondo la muerte del Redentor parece escapado del caballete del ilustre flamenco.

Figura esta obra en el catálogo del Real Museo, bajo el núm. 762.

ressenties à la mort de son Fils unique, s'il eût été sujet à la souffrance (1). Et toutes ces douleurs à la fois durent être bien présentes à l'esprit du pieux artiste qui fit ce tableau, à en juger par l'expression admirable qu'il réussit à donner au noble et beau visage de la Sainte Mère, puisqu'en dépit de la mort dont l'ombre livide plane déjà sur lui, l'on voit se refléter encore dans ses yeux une vie miraculeusement soutenue par l'Eternel à fin de continuer par l'amour le sacrifice que le Fils a consommé par sa mort.

La question est donc résolue: celui là même qui donna à la Mère des forces surnaturelles pour supporter toute cette mer de douleurs, dont une parcelle eût suffi à accabler tout le genre humain (2), lui donna encore l'énergie physique nécessaire à l'accomplissement des derniers et saints devoirs dont nous voyons les préludes dans le tableau de Crespí.

Ce tableau est l'un des plus sympathiques de l'école milanaise. La figure du Christ mort est empreinte d'un naturalisme noble et grandiose. Quant à la couleur, il est impossible de contempler cette toile sans se rappeler les plus belles œuvres de Van-Dyck. Jusqu'à l'ange qui pleure au fond la mort du Redempteur semble échappé au pinceau de l'illustre flamand.

Ce tableau est porté sur le catalogue du Musée Royal au num. 762.

(1) María además padeció, según los teólogos, los dolores *divinos*, en su Hijo y por su Hijo. *Caro Christi, caro Marie.*

(2) Dice San Bernardino que solos los dolores del pecado fueron tan grandes en el corazón de María, que si se hubieran repartido entre todas las criaturas vivientes, á ninguna le hubiera sido posible soportar su porción, y todas hubieran caído muertas en aquel mismo instante.

(1) Marie souffrit en outre, d'après les théologiens, les douleurs *divines*, dans son Fils et pour son Fils. *Caro Christi, caro Marie.*

(2) Saint Bernardin dit que les douleurs du péché furent à elles seules tellement intenses dans le cœur de Marie, que si on les eût partagées entre toutes les créatures vivantes, pas une n'aurait pu supporter sa part: toutes seraient tombées mortes au même instant.

REAL MUSEO DE MADRID.



DANIEL CRÉSPI pintó.

Litog^a de J.J. MARTINEZ. Editor. Desengañó 10 Madrid.

SOULANGE TESSIER litog^a.

JESUCRISTO DIFUNTO.

Cop G-002-005 (6)