

ASUNTO MISTICO.

OFRENDA DE SANTA BRIGIDA A JESUS NIÑO.

OFFRENDE DE S.^{TE} BRIGITTE À L'ENFANT JÉSUS.

GIORGIONE.

(Alto, 0,86;— ancho, 1,30.)

Llegó una época, y fué el tránsito del siglo XV al XVI, en que la naturaleza física, objeto constante del estudio del hombre, rendida á su tenaz explorador, quiso manifestarle descubiertas sus bellezas y recompensar su actividad incansable haciéndole poseedor de muchas verdades que los siglos anteriores solo habian presentado vagamente. Descubrió la tierra su espléndida redondez á Colon balanceándose majestuosa sobre su eje con el contrapeso de sus vastos continentes; y como si se descorriese de repente el velo de discretas y saludables convenciones que habia estado cubriendo la naturaleza entera, aparecieron á nueva luz todas las cosas creadas y muchas de sus leyes, y lo mismo el hombre científico que el literato y que el artista, entrevieron el giro y, por decirlo así, el hemisferio opuesto, el *mundo nuevo* de sus respectivas exploraciones. No parecia sino que el descubrimiento de un nuevo continente en el globo terráqueo era la señal tácitamente pactada para que entrase el hombre en la plena posesion de la naturaleza. Desde aquel instante empezó á considerar la belleza cual nunca la habia considerado, y creyó que el arte de las edades pasadas habia sido un mero símbolo, un crepúsculo del arte prometido á las edades modernas. Si acertó al creerlo así, ó si pecó de presuncion, es cosa todavía no fallada.

En esa época, pues, período de fecundidad y de descubrimientos para la mente humana, en que el genio parecia indignarse de los obstáculos que frenaban su vuelo y en que el amor de la independencia y la pasión hacía todo lo nuevo eran la gran palanca que conmovia al mundo y lo levantaba de su antiguo asiento; mientras los maestros romanos y florentinos daban nuevo impulso al arte de la pintura perfeccionando el dibujo, la expresión, la belleza, la composición y la *caracterización*, los venecianos le añadian el prestigio y el encanto del colorido, que es la primera impresión armónica con que habla al alma la pintura: la bella vestidura que dá la luz á la bella forma.

Entonces apareció en la escena del arte, nacido de la ilustre familia Barbarella de Castelfranco en el Estado veneciano, el llamado Giorgione, autor de la bellísima tabla cuya copia tiene el lector á la vista, y de quien dice el caballero Ridolfi: «Hizo un mágico compuesto de naturaleza y arte é inventó un modo de colorir tan bello, que no sé si calificarlo de nueva naturaleza producida por el arte, ó de nuevo arte ideado por la naturaleza misma para emular con el arte de los hombres (1).»

Di natura arte par che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti,

puede en verdad decirse de la nueva manera introducida por el Giorgione, reproduciendo la feliz expresión del Tasso.

Si me fuera dado, oh lector, conducirte al delicioso *Salon de la reina Isabel* del Real Museo, donde, merced á una feliz casualidad ó á una bien calculada disposicion, luce esta incomparable joya del primer colorista grande

Il vint une époque,—ce fut la transition du XV^{me} au XVI^{me} siècle,—où la nature physique, objet constant des études de l'homme, soumise à son opiniâtre explorateur, consentit en fin à lui révéler ses beautés sans voile et à récompenser son infatigable activité, en le rendant possesseur de bien de vérités que les siècles précédents n'avaient fait que pressentir vaguement. La terre découvrit à Colon sa splendide rondeur, se balançant pleine de majesté sur son axe avec le contrepoids de ses vastes continents. Comme si le voile des discrètes et salutaires conventions dont la nature entière avait été couverte jusqu'alors se fût déchiré tout-à-coup, on vit apparaître au grand jour toutes les choses créées et un grand nombre de ses lois. L'homme de science, aussi bien que le poète et que l'artiste commencèrent à entrevoir le but et pour ainsi dire l'hémisphère opposé, le *nouveau monde* de leurs recherches respectives. On eût dit que la découverte d'un nouveau continent sur le globe terrestre était le signal tacitement convenu pour faire entrer l'homme dans la pleine et entière possession de la nature. Dès lors il commença à considérer la beauté comme jamais il ne l'avait considérée; il crut dès lors que l'art des âges révolues n'avait été qu'un pur symbole, un crépuscule de l'art promis aux âges modernes. Était-ce vrai? Fut-ce un excès de présomption? La question est encore à résoudre.

Donc à cette époque, période de fécondité et de découvertes pour l'esprit humain, pendant laquelle le génie semblait s'indigner des obstacles qui entravaient son essor, et où l'amour de l'indépendance et la passion pour toutes les nouveautés étaient devenus le grand levier qui remuait le monde et le soulevait de son antique assiette; tandis que les maîtres romains et florentins imprimaient à l'art de la peinture une impulsion nouvelle en perfectionnant le dessin, l'expression, la beauté, la composition et la *caractérisation*, les vénitiens y ajoutaient le prestige et le charme du coloris, cette première impression harmonique par laquelle la peinture parle à l'âme, ce beau vêtement dont la lumière revêt les belles formes.

Ce fut alors qu'apparut sur la scène l'art, issu de l'illustre famille Barbarella de Castelfranco, dans l'État de Venise, le nommé Giorgione, l'auteur du délicieux tableau dont nous mettons aujourd'hui une copie sous les yeux du lecteur. Voyons ce que dit de ce peintre le chevalier Ridolfi: «Il fit un composé magique de nature et d'art; il inventa une manière de colorier si belle, que je ne sais si je dois la qualifier du nom de nouvelle nature produite par l'art, ou d'art nouveau imaginé par la nature elle-même à fin de rivaliser avec l'art des hommes (1).»

Di natura arte par che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti,

voilà certes ce qu'on peut dire de la nouvelle manière introduite par le Giorgione, selon l'heureuse expression du Tasse.

S'il m'était donné, oh lecteur! de vous conduire au superbe *Salon de la Reine Isabelle* du Musée Royal où, grâces à un heureux hasard, ou plutôt à un arrangement bien calculé brille ce joyau sans pareil du premier grand coloriste vénitien à

(1) *Vite degli illustri pittori veneti etc. dal Cavalier Carlo Ridolfi.*

(1) *Vite degli illustri pittori veneti etc. dal Cavalier Carlo Ridolfi.*

que tuvo Venecia al lado de una de las mas brillantes producciones de su maestro Juan Bellino (1), te persuadirias de que nada exageró el noble biógrafo citado al añadir á aquel elogio, que el discípulo superó notablemente al maestro y «entró en cierto modo en los secretos de la naturaleza misma, la cual «forma las humanas carnes mezclando las propiedades de los diversos elementos. Acertó el Giorgione á armonizar con suma dulzura las sombras y las luces, y haciendo sonrosear delicadamente aquellas partes del cuerpo donde «mas abunda la sangre y reside el movimiento, introdujo la mas agradable y «plácida manera hasta entonces vista, por lo cual con justicia debe ser llamado el pintor mas ingenioso de los tiempos modernos.» Grande alabanza, pero bien merecida por cierto, pues la presente tabla nos ofrece un irrefragable testimonio de que en el colorir de las carnes no fué vencido el jóven pintor de Castelfranco ni aun por el mismo Tiziano; y si de los desnudos pasamos á observar los demás objetos á que dió realidad su mágico pincel, veremos confirmado el dicho de Diderot, de que «para el que llegó á sentir el colorido de la carne, todo lo demás es nada (2).»

Si ahora se me pregunta por qué medios llegaron los maestros venecianos á formarse tan insignes coloristas, diré que la respuesta pertenece á la biografía de cada uno; por ahora séame lícito ceñirme á breves indicaciones generales.

Precisados los grandes pintores venecianos de los siglos XV y XVI á hacer uso frecuente de los colores puros en los frescos al aire libre con que era en aquella época costumbre ornar las fachadas de las casas y palacios (3), y á calcular el efecto de la luz y del ambiente interpuesto mejor que los que pintaban encerrados en sus estudios, se acostumbraron á hallar la armonía sin sacrificar la brillantez de los tonos; y además, no pudiendo detenerse demasiado en el empaste, que á menudo solo conduce á ensuciar las tintas, aprendieron el modo de fijar desde luego con exactitud los colores en su valor respectivo, dejándoles, digámoslo así, la flor y el esmalte de su virginidad. Todos los célebres coloristas de aquel pais, el Giorgione, Tiziano, Palma, Tintoretto, descubren en sus tablas las prácticas adquiridas en los frescos, que fueron como la educacion pública de su genio, pues en los mismos cuadros que ejecutaron para los interiores, al óleo y con la libertad necesaria para empastar, mezclar y disfundir las tintas, prefirieron á la fusion y al modelado prolijo y detenido la conservacion de los tonos puros y no trabajados, y suplieron al efecto de las distancias y de las sombras por medio de veladuras que aumentan la transparencia y la armonía. Otra de las dotes características, adquirida por los venecianos en el manejo de los colores al fresco, fué la sobriedad de las tintas en las encarnaciones, y la riqueza y prodigalidad de las mismas en las lujosas vestiduras y arreos de aquel tiempo. Las imprimaciones claras y aun enteramente blancas de sus tablas, tan favorables para dar brillantez á las luces y vaga profundidad á las sombras usando colores de poco cuerpo, fueron por último otra circunstancia propicia al buen colorido que distingue á la escuela que nos ocupa.

No es extraño que los que tanto se cebaron en el culto de la belleza exterior y física descuidaran hasta cierto punto la belleza moral. Nada hay que pedir al cuadro presente del Giorgione como concepcion, como composicion, como imitacion de la bella naturaleza; pero bajo el punto de vista principal para un cuadro religioso, cual es el de la *caracterizacion* de los personajes, nada bueno nos ofrece.

En una estancia cualquiera, sin mas adorno ni aparato que un ámplio cortinaje verde, que asoma por derecha é izquierda recogiendo muy oportuna-

côté de l'une des plus belles productions de son maître Jean Bellino, (1) vous comprendriez que le noble biographe plus haut cité n'exagéra certainement pas lorsqu'il ajouta à cet éloge, que le disciple surpassa de beaucoup son maître et «qu'il «entra en quelque façon dans les secrets de la nature elle même, laquelle forme «les chairs humaines en mélangeant les propriétés des éléments divers. Le Giorgione réussit à harmonier avec une grande suavité les ombres et les lumières, et «en rougissant délicatement ces parties du corps où le sang abonde le plus et où «réside le mouvement, il introduisit la plus douce et la plus agréable manière qu'on «eût jamais vue jusqu'alors, par laquelle il doit être proclamé à juste titre le plus «ingénieux peintre des temps modernes.» Éloge magnifique, mais certes bien mérité, puisque le tableau que nous avons sous les yeux nous offre un témoignage irrécusable de ce que, dans l'art de colorier les chairs, le jeune peintre de Castelfranco ne fut jamais surpassé, même par le Titien. Si du nu nous passons à observer les autres objets auxquels son magique pinceau vint donner la réalité, nous y verrons confirmé le mot de Diderot: «Celui qui est arrivé à sentir la chair est déjà parvenu très loin. Le reste n'est rien en comparaison (2).»

Si on me demande maintenant par quels moyens les maîtres vénitiens devinrent de si grands coloristes, je dirai que la réponse appartient à la biographie de chacun d'eux: pour le moment, qu'il me soit permis de me borner à quelques légères indications générales.

Forcés de faire un usage fréquent des couleurs pures dans les fresques en plein air dont on décorait souvent alors les façades des maisons et des palais (3) et à calculer l'effet de la lumière et de l'air ambiant mieux que ceux qui travaillaient enfermés dans leurs ateliers, les grands peintres vénitiens du XV.^{me} et du XVI.^{me} siècle s'habituèrent à trouver l'harmonie sans sacrifier l'éclat des tons; puis, ne pouvant pas trop s'arrêter à modeler les figures, ce qui souvent ne conduisit qu'à salir les teintes, ils apprirent nécessairement la manière de fixer de prime-abord avec précision les couleurs selon leur valeur respective, leur laissant, pour ainsi dire, la fleur et l'émail de leur virginité. Tous les coloristes célèbres de ce pays, le Giorgione, le Titien, Palma, le Tintoret, découvrent dans leurs œuvres les pratiques acquises dans les fresques. Ce fut l'éducation publique de leur génie: même dans les tableaux qu'ils firent pour être placés dans l'intérieur des appartements, à l'huile et ayant tout leur loisir pour bien empâter, mêler et fondre les teintes, ils préférèrent à la fusion et au modelé prolixe la conservation des tons purs et non estompés, et ils suppléèrent à l'effet des distances et des ombres au moyen de glacis destinés à augmenter la transparence et l'harmonie. Autre qualité caractéristique acquise par les vénitiens dans le maniement des couleurs à fresque, ce fut encore la sobriété des teintes dans les carnations, et la richesse et la prodigalité de ces mêmes teintes dans les riches costumes et les parures splendides de l'époque. Les imprimures claires et même tout-à-fait blanches de leurs toiles, si favorables pour donner de l'éclat aux lumières et une vague profondeur aux ombres au moyen de couleurs diaphanes, furent enfin une autre circonstance propice au bon coloris qui distingue cette école.

Ce n'est pas étonnant que ceux qui sacrifièrent tant au culte de la beauté extérieure et physique, négligeassent jusqu'à un certain point la beauté morale. Rien ne manque au présent tableau de Giorgione comme conception, comme composition, comme imitation de la belle nature; mais sous le point de vue principal pour un tableau religieux, c'est-à-dire pour la caractérisation des personnages, il ne nous offre rien de bon.

Dans une chambre quelconque, sans autre ornement ni décoration qu'une large draperie verte à droite et à gauche, ramassant fort heureusement la lumière vers le

(1) Esta obra de Bellino es la tabla que representa á Jesucristo entregando las llaves á S. Pedro, asistiendo al apóstol las tres virtudes, Fé, Esperanza y Caridad. Hállase á la izquierda del cuadro de Giorgione, y es tal su brillantez, que llama desde luego la atencion del que entra en el salon donde está colocada, como si toda la luz de aquel recinto se reconcentrase en ella á despecho de las mas notables producciones de los demás coloristas; pero por la demasiada entereza de sus colores produce cierta disonancia, al paso que la tabla de Giorgione es la expresion de la mas perfecta armonía.

(2) *Essai sur la peinture.*

(3) Debió ser Venecia hasta fines del siglo XVII una de las ciudades mas encantadoras para el aficionado á las bellas artes. Apenas puede citarse uno de sus grandes pintores que no dejase obras admirables en la decoracion exterior de sus casas y palacios. El pintor y escritor Luigi Scaramuccia, bajo el nombre de Girupeno, finge en el año 1674 un viaje en busca de las lindezas de los pinceles italianos, sirviéndole de guia el genio de Rafael, y girando por Venecia pasa una ligera y picante revista á los principales edificios que ostentaban producciones de los grandes artistas que fueron, mencionando al llegar al puente de Rialto el célebre *Fondaco de' Tedeschi*, todo cubierto de obras maestras por dentro y fuera, en que compitieron el Giorgione y Tiziano, ejecutando aquel la parte que cae al canal y éste la que mirá la tierra. (Véase esta obra, publicada en Pavía con el título de *Le finezze de' pennelli italiani, etc.*)

El Ridolfi nombra muchos edificios decorados por Giorgione de esta tan gentil manera, siendo los mas notables su propia casa en *Campo di San Silvestro*, la casa Soranza, la casa Grimana, y otras particulares, que no conservan hoy ni reliquias de aquellas bellezas tan deleznables y tan dignas de que se hubiera anticipado algunos siglos el invento, hoy reciente, de la *Stereocromia*.

(1) Cette œuvre de Bellino est le tableau qui représente Jésus-Christ remettant les clefs à Saint Pierre, entouré des trois vertus théologiques la Foi, l'Espérance et la Charité. Il est placé à gauche du tableau du Giorgione: son éclat est tel qu'il attire de suite l'attention du visiteur, comme si tout le jour du salon y fût concentré en dépit des plus belles productions des autres coloristes; mais par l'excessive dureté de ses couleurs il produit une certaine dissonance, tandis que le tableau du Giorgione est le modèle de l'harmonie la plus parfaite.

(2) *Essai sur la peinture.*

(3) Venise dut être jusqu'à la fin du XVII.^{me} siècle l'une des villes les plus séduisantes pour l'amateur des beaux arts. A peine peut-on citer un de ses grands peintres qui n'y laissât des travaux admirables dans la décoration extérieure de ses maisons et de ses palais. Le peintre et écrivain Luigi Scaramuccia, sous le nom de Girupeno, imagina en 1674 un voyage à la recherche des chefs-d'œuvre des pinceaux italiens, guidé par le génie de Raphaël. En faisant le tour de Venise il passe en revue, d'une manière piquante et légère, les principaux édifices où s'élevaient des productions des grands artistes morts. Arrivé au pont de Rialto, il mentionne le célèbre *Fondaco de' Tedeschi*, tout couvert de chefs-d'œuvre au dedans et au dehors où rivalisèrent le Giorgione et le Titien, le premier ayant fait la partie qui donne sur le canal et le second celle qui regarde la terre (Voyez cet ouvrage publié à Pavie sous le titre de *Le finezze de' pennelli italiani, etc.*)

Le Ridolfi désigne plusieurs édifices décorés par le Giorgione de cette charmante manière: les plus remarquables sont sa propre maison au *Campo di San Silvestro*, la maison Soranza, la maison Grimana, et autres maisons particulières où l'on ne voit plus les moindres reliques de ces beautés si passagères et si dignes de ce que la découverte de la *Stereocromie*, aujourd'hui toute récente, se fût produite quelques siècles plutôt en leur honneur.

mente la luz hácia el centro de la escena, aparecen en hermoso grupo, cuya significacion mística disculpa todo anacronismo, Ulfo ó Wolfango, príncipe de Nericia, y su esposa Santa Brígida, de la sangre real de Suecia, ofreciendo al niño Dios en el regazo de su purísima Madre el homenaje de su amor y de su adoracion respetuosa. La accion está circunscrita al momento de tomar el divino infante una flor del canastillo que Santa Brígida le presenta, volviendo el rostro risueño á la Virgen María. Pero ni ésta le mira, ni la Santa ni su esposo parecen estar atentos á la accion representada. Todos tienen la mirada vaga y distraida y revelan con sobrada ingenuidad su calidad, no de santos, sino de modelos naturales y sencillos de un pintor sencillo y naturalmente ageno á las condiciones del arte religioso. Ni aquel guerrero es el piadoso Ulfo del siglo XIV, que nació príncipe, vivió como peregrino y asceta y murió como santo; ni es aquella matrona la sublime en virtudes, Santa Brígida, modelo de penitencia y de mortificacion, dechado de austeridades; ni es por fin aquel niño el Dios velado bajo las formas infantiles que tan admirablemente comprendieron Rafael en su *Madonna de San Sisto* y Murillo en su *Divino Pastor*.

Preseindiendo de la expresion de los semblantes, los accesorios concurren tambien en reglas de buena estética á caracterizar convenientemente los personajes; pero al pintor prendado de la esplendidez de los colores no le convenia esta vez atenerse á la verdad histórica, porque cuando Ulfo y Brígida llegaron á ser santos no usaban ya las galas propias de su elevada estirpe. Son, pues, sus trages los de la época del pintor, vistosos sobremanera, favorables por la riqueza de las estofas y por su amplitud al efecto artístico de los grandes pliegues y de las hermosas lacas. Tiene la Virgen vestido de raso carmesí, todo pintado á veladuras sobre fondo blanco, brillando como un verdadero esmalte; un manto azul le ciñe descuidadamente el talle; un velo blanco cubre la parte posterior de su cabeza y baja por el hombro izquierdo sobre el pecho, tocado con una libertad y transparencia que envidiarían Tiziano y el Veronés. De su bella y noble cabeza, levemente inclinada á la derecha, solo diremos que la dignidad y la dulzura no pudieran haber elegido santuario mas adecuado. Pero tiene mas de madre hermosa que de Virgen-Madre. Menos castidad todavía, belleza mucho mas picante, permítasenos esta expresion, se advierte en la Santa Brígida, la cual, con el hermoso cabello de oro tendido, cubierta con una desceñida vestidura color de lila de manga perdida y forrada de joyante seda que imita al tisú de oro, descubriendo el fino lienzo de la ropa interior y el muelle y torneado brazo, y acompañando finalmente á estos alicientes profanos un imperceptible guiño de ojos no nada devoto, que habla mas á los sentidos que al alma, recuerda involuntariamente, y con perjuicio quizás de la buena fama agena, que el pobre Giorgione vivía en su casa preso en redes de amor asaz mundano, y que pudo muy bien ser aquella amada, cuya infidelidad le condujo á prematura muerte, el modelo predilecto de sus creaciones.

Este cuadro, de medias figuras, ha pertenecido al Real Monasterio del Escorial, y lleva hoy en el Real Museo de Madrid el núm. 792.

centre de la scène, se montrent dans un beau groupe dont la signification mystique justifie tout anachronisme, Ulf ou Wolfgang, prince de Néricie et son épouse Sainte Brigitte, du sang royal de Suède: ils offrent à l'enfant-Dieu, assis sur les genoux de sa très-Sainte Mère, l'hommage de leur amour et de leur respectueuse adoration. L'action est bornée au moment où l'enfant divin prend une fleur de la corbeille que lui présente Sainte Brigitte, en tournant vers la Vierge Marie son visage riant. Malheureusement celle-ci ne le regarde pas: ni la Sainte ni son époux ne semblent pas non plus attentifs à l'action représentée: tous ont le regard vague et distrait; chacun témoigne par trop naïvement de sa vraie qualité, non d'un saint, mais bien d'un simple modèle posant devant un peintre parfaitement étranger aux conditions de l'art religieux. Ce guerrier n'est pas plus le pieux Ulf du XIV siècle qui naquit Prince, vécut comme un pèlerin et un ascète et mourut comme un saint, que cette matrone n'est la sublime Sainte Brigitte, modèle de pénitence et de mortification, de vertus et d'austérités: cet enfant n'est certes pas non plus le Dieu voilé sous les formes enfantines, si admirablement comprises par Raphaël dans *La Madone de Saint Sixte*, et par Murillo dans son *Divin Pasteur*.

D'après les règles de l'esthétique, les accessoires doivent concourir à caractériser d'une manière convenable les personnages d'un tableau sans qu'il soit nécessaire de s'en rapporter uniquement à l'expression des visages. Mais il ne convenait pas au peintre amoureux de l'éclat des couleurs de s'en tenir cette fois à la vérité historique, par la raison qu'une fois Ulf et Brigitte devenus Saints, ils ne portaient plus les riches atours de leur rang élevé. Leurs costumes sont donc ceux de l'époque où vivait le peintre, splendides au plus haut point, très favorables par la richesse des étoffes et par leur ampleur à l'effet artistique des larges draperies et des belles lacques. La Vierge porte une robe de satin cramoisi, glacé sur fond blanc; c'est pour l'éclat un véritable émail. Un manteau d'azur lui ceint négligemment la taille, un voile blanc cache le derrière de sa tête et tombe par l'épaule gauche sur la poitrine: tout cela est touché avec une liberté et une transparence qui feraient envie au Titien et au Veronés. De sa belle et noble tête légèrement penchée à droite, nous ne dirons qu'une chose, c'est que la dignité et la douceur n'auraient pu trouver un plus digne sanctuaire; mais on y voit plutôt une mère très belle qu'une Vierge-mère. Moins de chasteté encore, une beauté beaucoup plus piquante, qu'on nous passe le mot, sont le partage de la Sainte Brigitte. Avec sa belle chevelure d'or tombant sur ses épaules, avec sa robe dégraillée couleur lilas à manches flottantes, doublées d'une soie épaisse comme du brocard; découvrant le fin tissu de son linge intérieur et la mollesse voluptueuse de son bras potelé; ajoutant en fin à ces attraits tout profanes un certain clignement d'yeux nullement dévot, bien plus fait pour parler aux sens qu'à l'ame, elle rappelle involontairement, peut-être à tort, que le pauvre Giorgione vivait chez lui prisonnier dans les liens d'un amour assez mondain, et qu'il serait bien possible que cette maîtresse, dont l'infidélité l'entraîna à une mort prématurée, fût encore le modèle chéri de ses créations.

Ce tableau, à figures de mi-corps, a appartenu au Monastère de l'Escorial. Il porte aujourd'hui au Musée royal de Madrid le num. 792.



GIORGIONE pintor

Litografía de J. J. MARTINEZ, Editor. Deseñada en Madrid

V. LOUTREL litógrafo

ASUNTO MÍSTICO.

