

los de las otras cinco barras. Si, por ejemplo, ABCD es un paralelogramo, se tiene:

$$aa_1 \left(\frac{da}{a} + \frac{da_1}{a_1} \right) + bdb + ede - fdf - j dj = 0,$$

ó también si α , α_1 , β , ε , φ y χ son las tensiones de las barras y S , S_1 , Ω , Ω_1 , ω y ω_1 sus secciones:

$$aa_1 \left(\frac{\alpha}{ES} + \frac{\alpha_1}{ES_1} \right) + \frac{b^2}{E\Omega} \beta + \frac{e^2}{E\Omega_1} \varepsilon - \frac{f^2}{E\omega} \varphi - \frac{j^2}{E\omega_1} \chi = 0;$$

pero β , ε y φ son únicamente función de las fuerzas exteriores, comprendidas las reacciones de los apoyos y de la tensión desconocida de la barra BD; la tensión α es función de las mismas cantidades y además de la tensión de la barra CF, y la α_1 es función de las mismas cantidades, más de la barra AE. Introduciendo las expresiones de estas fuerzas en la relación anterior, se obtendrá una fórmula

$$A + B\chi_0 + C\chi + D\chi_1 = 0, \quad (1)$$

en la que A es una expresión lineal y sin término constante de las fuerzas exteriores conocidas ó desconocidas; B, C y D son coeficientes constantes, y χ_0 , χ , χ_1 las tensiones de las barras CF y AE.

(Se continuará.)

MEMORIA SOBRE EL RENACIMIENTO,

POR

DON TEODOSIO ALONSO PESQUERA

INGENIERO DE CAMINOS, CANALES Y PUERTOS.

PREMIADA EN LOS JUEGOS FLORALES DE VALLADOLID.

(Continuación)

Vió allí los cuadros que llegaban de Italia y los Países Bajos; pero no ejercieron sobre él tanta impresión como los de su compatriota Luís Tristán, bellos por el color y la viveza de su expresión; sin embargo, su maestro favorito fué siempre la *naturaleza*, imitándola con escrupulosidad. tanto en el tono cuanto en la forma de los objetos, dando igual importancia al principal que al más insignificante de los detalles, lo que perjudica algo las obras de esta su primer época, á la cual pertenecen los *Borrachos*. Una vez en Madrid, su tío el canónigo Fonseca le proporciona relaciones para el Conde Duque, quien le presenta en la Corte, que se llena de admi-

ración al ver un *retrato ecuestre*, que hace *del Rey*, en medio de una campaña. Su amigo Rubens le inspira la idea de recorrer la Italia para estudiar sus grandes pintores, teniendo que apresurar su vuelta por la impaciencia de Felipe IV, que le hace fijar su estudio en las mismas galerías de Palacio, para poder visitarle con más frecuencia. Vuelve á Italia segunda vez comisionado por el Rey, que quería establecer en Madrid una Academia de Bellas Artes, y allí recibido con gran atención por todos, excita con un *Retrato del Papa Inocencio X* el entusiasmo del Bernin, Cortone y Salvador Rosa. De regreso con su artístico equipaje, en que figuraban doce cuadros que había hecho pintar á los mejores maestros de Italia, es colmado de bienes y honores, honrándole con su amistad y cariño el Monarca hasta el fin de su vida. Su ejecución es valiente y atrevida, confundiendo todo cuando se mira de cerca; pero causando completa ilusión á medida que uno se aleja, lo que hace decir á un distinguido crítico (1) que Velázquez «inventó una verídica é inusitada manera de pintar, que debe su prestigio, »más que á lo que define y concluye, á lo que con ingenio y sobriedad sólo »insinúa». Conoce como nadie la luz en sus diversas intensidades y todas las reproduce sin trabajo. Nada le asombra ni le detiene al tratar de idealizar su modelo ó de hacer palpar la vida, y á la joven obrera, vuelta de espaldas, en su famoso lienzo *las Hilanderas*, se la siente vivir y respirar. No hacía cuadros religiosos, dedicándose en cambio á los paisajes, en los que, según expresión de Moratín, lograba *pintar el aire*. Tuvo algunos discípulos, contándose entre los mejores su esclavo Juan Pareja (1606 á 1670) y su yerno y ayudante Juan Bautista del Mazo (1615? á 1687), y también imitadores, como Jusepe Leonardo (1616 á 1656), que sostuvieron con gloria el buen nombre del maestro.

Aun puede recordarse con gusto á Carreño (1614 á 1685), contemporáneo de Jusepe, cuyo talento es un compuesto de Velázquez y Murillo, de Rubens y de Van Dyck, que procuró amalgamar el estilo español con ciertas cualidades del flamenco, y á su discípulo Mateo Cerezo (1635 á 1675), de pintura dulce y simpática, alcanzando ya con éstos á Claudio Coello (1630? á 1694), el último gran pintor de la escuela española, como lo fueron los Carracci del Renacimiento italiano. Resumiendo muchas de las cualidades de sus antecesores, se distinguió por los grandes frescos, de que dejó buenas muestras en las iglesias de Toledo, Madrid y Zaragoza, asociándose á Donoso y colaborando también con Acisclo Palomino (1653 á 1726), más conocido como escritor que como artista, en una de las galerías del antiguo Alcázar. Su mejor obra es el cuadro de la *Sagrada Forma en el Escorial*, que le valió aplausos y honores; mas cuando estaba disfrutando

(1). Excmo. Sr. D. Pedro Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos*. Barcelona, 1881, pág. 123.

ración al ver un *retrato ecuestre*, que hace *del Rey*, en medio de una campaña. Su amigo Rubens le inspira la idea de recorrer la Italia para estudiar sus grandes pintores, teniendo que apresurar su vuelta por la impaciencia de Felipe IV, que le hace fijar su estudio en las mismas galerías de Palacio, para poder visitarle con más frecuencia. Vuelve á Italia segunda vez comisionado por el Rey, que quería establecer en Madrid una Academia de Bellas Artes, y allí recibido con gran atención por todos, excita con un *Retrato del Papa Inocencio X* el entusiasmo del Bernin, Cortone y Salvador Rosa. De regreso con su artístico equipaje, en que figuraban doce cuadros que había hecho pintar á los mejores maestros de Italia, es colmado de bienes y honores, honrándole con su amistad y cariño el Monarca hasta el fin de su vida. Su ejecución es valiente y atrevida, confundiéndose todo cuando se mira de cerca; pero causando completa ilusión á medida que uno se aleja, lo que hace decir á un distinguido crítico (1) que Velázquez «inventó una verídica é inusitada manera de pintar, que debe su prestigio, «más que á lo que define y concluye, á lo que con ingenio y sobriedad sólo «insinúa». Conoce como nadie la luz en sus diversas intensidades y todas las reproduce sin trabajo. Nada le asombra ni le detiene al tratar de idealizar su modelo ó de hacer palpitante la vida, y á la joven obrera, vuelta de espaldas, en su famoso lienzo *las Hilanderas*, se la siente vivir y respirar. No hacia cuadros religiosos, dedicándose en cambio á los paisajes, en los que, según expresión de Moratín, lograba *pintar el aire*. Tuvo algunos discípulos, contándose entre los mejores su esclavo Juan Pareja (1606 á 1670) y su yerno y ayudante Juan Bautista del Mazo (1615? á 1687), y también imitadores, como Jusepe Leonardo (1616 á 1656), que sostuvieron con gloria el buen nombre del maestro.

Aun puede recordarse con gusto á Carreño (1614 á 1685), contemporáneo de Jusepe, cuyo talento es un compuesto de Velázquez y Murillo, de Rubens y de Van Dyck, que procuró amalgamar el estilo español con ciertas cualidades del flamenco, y á su discípulo Mateo Cerezo (1635 á 1675), de pintura dulce y simpática, alcanzando ya con éstos á Claudio Coello (1630? á 1694), el último gran pintor de la escuela española, como lo fueron los Carracci del Renacimiento italiano. Resumiendo muchas de las cualidades de sus antecesores, se distinguió por los grandes frescos, de que dejó buenas muestras en las iglesias de Toledo, Madrid y Zaragoza, asociándose á Donoso y colaborando también con Acisclo Palomino (1653 á 1726), más conocido como escritor que como artista, en una de las galerías del antiguo Alcázar. Su mejor obra es el cuadro de la *Sagrada Forma en el Escorial*, que le valió aplausos y honores; mas cuando estaba disfrutando

(1). Excmo. Sr. D. Pedro Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos*. Barcelona, 1884, pág. 123.

de ellos, viene Lucas Giordano, el italiano *Fa presto*, que profesaba la teoría, muy conforme con las positivistas tendencias de nuestro siglo, de «*de-sear el dinero para en la tierra y la gloria para el cielo*», y en diez años hace 200 cuadros para los monumentos públicos y más de 100 para los particulares. Ante tal éxito, Coello dejó los pinceles y murió de pena y celos.

Tratemos ahora, ya que hemos hecho conocimiento con sus hombres, de analizar cuáles son los caracteres que distinguen á la pintura y la escultura española. Una cosa sorprende desde luego al estudiar tan brillante período. A semejanza de lo que ya observamos en la arquitectura, no se ve en ellas el más pequeño rasgo de la imitación del antiguo, que tanta parte tuvo en el Renacimiento italiano. Y no ciertamente porque, como pretende un conocido crítico (1), las colonias griegas y fenicias no hicieran con nosotros otro papel que el de mercaderes ávidos de enriquecerse ó el de colonos activos é industriosos; y los griegos, que en Sicilia implantaron una civilización tan culta, no quisieran traer una sola estatua á este pueblo bárbaro; así como, porque las falanjes de Anibal y las cohortes de Emilio Escipión sólo importasen con ellas el hierro y el fuego, sin que España pudiese conocer de la antigüedad más que sus mercancías y sus soldados; si el escritor citado puede tener razón en cuanto dice respecto á civilizaciones anteriores á la romana, no así por lo que á ésta se refiere, ni era lógico suponerlo, pues un país que había dado á Roma Emperadores, no había de ser tratado por ésta con soberano desdén. El P. Flórez, Ycart, Finestres, Ponz, Caveda y otros, mencionan detalladamente las antigüedades romanas, y además de las grandes vías, puentes, acueductos y otras obras de defensa y utilidad, vemos las descripciones que hacen de las termas, anfiteatros, palacios, templos y arcos de triunfo que se veían en Mérida, Tarragona, Sagunto, Itálica, Etica y otras cien ciudades, que claramente demuestran haber llegado las artes en nuestro suelo, desde los tiempos de Augusto, á un esplendor y grandeza tan sólo comparables á los de la misma Roma. Pero la célebre ley de Constantino, mandando destruir en todo el imperio ídolos, templos, estatuas y cuanto pudiera recordar el antiguo culto, mandato reproducido por Teodosio y Honorio, y obedecido hasta el punto que éste se creyó en el caso de añadir: «*Si qua etiam in templis fanisque consistunt*» si algo queda todavía; la dominación ruda é inculta de los Godos y demás pueblos del Norte, y por último, la incesante lucha de ocho siglos sostenida con los Árabes, á quienes el Korán prohibía la reproducción en sus monumentos de la forma humana y aun cualquier otro indicio de la vida animal, explican suficientemente que en el siglo XVI

(1) Charles Blanc.

no quedase ni memoria de estatua romana ó griega, aunque las hubiese habido muy buenas, como se deduce de algunas que posteriormente se han encontrado entre las ruinas de las ciudades citadas. Y esto que de la escultura hablamos, se aplica con razón mayor á la pintura, género de suyo más perecedero, y que los griegos y romanos cultivaron menos, y aun esto sólo como ornamentación. Es, pues, un hecho, que la pintura y la escultura no tenían nada de lo antiguo que imitar en nuestra Patria, siquiera esta digresión nos diga que no ha sido el motivo el que supone el competente autor citado.

No teniendo, por lo tanto, ejemplos que seguir, y con fuerzas é independencia bastantes para crear, se inspiró nuestro arte en la atmósfera que entonces se respiraba, y resultó, cual era de esperar, reflejo fiel de la época y de las tendencias que á ésta animaban. Fortalecido su espíritu religioso en la larga lucha sostenida con los moros, y siendo para España una necesidad política de primer orden la *unidad*, á tanto precio conquistada, no podía encontrarla en este tiempo, como acertadamente observa Charles Blanc (1), más que en dos fuerzas: el *catolicismo* y la *monarquía*. De aquí el sueño, casi realizado, de monarquía universal por Carlos V; por esto las encarnizadas luchas que sostuvimos con los sectarios de Lutero y la preponderancia y prestigio inmenso que en nuestro país rodeó al clero y á los hijos de San Ignacio de Loyola. Fué, pues, mística nuestra pintura y escultura, y siguiendo las tradiciones de la Edad Media, se pusieron éstas exclusivamente al servicio de la Religión. Más católicos nosotros que Roma misma, si allí, no ya los príncipes, sino los Cardenales y aun los Papas, pedían ó toleraban á los artistas italianos cuadros de mitología ó desnudeces paganas, aquí aborrecíamos la carne, símbolo del pecado; la Inquisición comisionaba á Pacheco «para velar por el *mantenimiento de la ortodoxia y de la decencia de las pinturas sagradas*», y nuestros reyes encargaban cuadros religiosos para adornar sus palacios, pintando Roelas para el de Aranjuez *Moisés hiriendo la peña*; Pareja, para el mismo punto, *San Juan Evangelista y Nuestra Señora de Guadalupe*; Bartolomé Carducci su *Cena* y el famoso *Descendimiento* para el palacio del Retiro, y otros muchos que podríamos citar (2). En Italia imperaba la belleza de la

(1) *Histoire des peintres de toutes les écoles*, París.

(2) Esta tendencia de la pintura española se manifestó tiempo antes, conservándose aun algo después del período que estudiamos. Los 460 cuadros que componían la colección de Isabel la Católica y los 36 pertenecientes á su infortunada hija Doña Juana la Loca, eran todos de asuntos devotos, á excepción de algunos retratos, como puede verse en los inventarios de dichas colecciones, existentes en el Archivo de Simancas, de los cuales da un extracto también D. Pedro Madrazo en la curiosa obra citada *Viaje artístico de tres siglos*, páginas 11 á 18. Y posteriormente, reinando ya Felipe V (1735 á 1738), el abate Juvara decora el salón principal del palacio de San Ildefonso con cuatro cuadros pintados por Pablo Pannini, de Parma, y dos por el Lucatelli, unos y otros representando sucesos de la vida de Jesucristo.—Obra mencionada, página 197.

forma, y contando con ésta, eran recibidas con aplauso y entusiasmo en los Museos de Florencia y Roma las más impúdicas esculturas y los lienzos más escandalosos; en España, por el contrario, no se reconocía otra fealdad que la del pecado, ni más deformidad que la del alma, y Murillo, en su *Santa Isabel de Hungría*, poetiza la lepra y la miseria, cuidando también de ocultar siempre entre nubes el pie de sus inmortales Vírgenes, para que nunca el más leve pensamiento profano pueda manchar la pureza de sus inmortales *Concepciones*; y Zurbarán, en su *Monje en oración*, teniendo una calavera en sus descarnadas manos, permite comprender cómo una dulce esperanza da fuerza para soportar las más rigurosas penitencias; y Ribera hace á la multitud de Nápoles gritar de admiración y espanto cuando ve entre los dientes del verdugo el cuchillo que éste emplea en su sangrienta tarea, mientras que *San Bartolomé*, tranquilo y sonriente, desea la dicha que le aguarda en premio de su horrendo martirio, ó ya nos presenta aterrado en el desierto á *San Jerónimo*, oyendo siempre la fatal trompeta del tremendo juicio, que tan sosegadamente esperar podía, después de su austera y penitente vida; y Vicente Carduccio, en sus 56 cuadros de la *Cartuja del Paular*, nos hace gustar la dulzura apacible del claustro; y Mateo Cerezo nos presenta las lágrimas y el dolor de sus arrepentidas *Magdalenas*; y, por último, Valdés Leal, en su célebre cuadro *Los dos cadáveres roídos por los gusanos de la tumba*, que mereció de Murillo el singular elogio de «que no podía mirarse sin taparse la nariz», nos muestra lo deleznable y frágil de las grandezas humanas; y estos y otros cien y cien ejemplos que pudiéramos recordar, prueban que la pintura española, si bien realista en la forma, por cuanto describe con la más exacta y espantosa fidelidad los suplicios de los mártires y las miserias de la humanidad, es á la vez la más idealista, porque tiende á elevar nuestro espíritu hacia Dios y acercarle á la fuente del verdadero bien, confirmando realizarse en nuestra Patria lo que prescribe Pacheco en su obra (1): «*que el arte del pintor debe entregarse al servicio de la Iglesia, y tal vez ha hecho y hace mayores efectos en la conversión de las almas que la misma predicación.*»

(Se continuará.)

(1) *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649.

MADRID: 1886.

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE GREGORIO JUSTE

Calle de Pizarro, número 15, bajo.