

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

LAS PIEDRAS

DE

VENECIA

GUÍA ESTÉTICA DE VENECIA Y DE VERONA

POR

JOHN RUSKIN

---

Precio: SEIS pesetas.

---

MADRID

LA ESPAÑA MODERNA

LÓPEZ HOYOS, 6



# LIBROS PUBLICADOS POR "LA ESPAÑA MODERNA,"

que se hallan de venta en su Administración,

calle López Hoyos, 6, Madrid.

- Aguanno.—La génesis y la evolución del Derecho civil, dos tomos, 15 ptas.—La reforma integral de la legislación civil (segunda parte de La génesis), 4 ptas.
- Aloofurado.—Cartas amoratorias, 3 pesetas.
- Amlé. Diario íntimo, 9 pesetas.
- Anónimo.—¿Académicas?, 1 peseta.—Currita Alborno, 1 peseta.
- Antoine.—Curso de economía social, 2 tomos, 16 pesetas.
- Araujo Sánchez.—Goya, 3 pesetas.
- Arenal. El derecho de gracia, 3 pesetas.—El visitador del preso, 3 pesetas.—El delito colectivo, 1,50 pesetas.
- Arnó.—Servidumbres rústicas y urbanas, 7 pts.
- Arnold.—La crítica en la actualidad, 3 pesetas.
- Asensio.—Vida de Fernán Caballero, 1 peseta.—Pinzón, 3 pesetas.
- Asser.—Derecho internacional privado, 6 ptas
- Bagshot.—La Constitución inglesa, 7 pesetas.—Leyes científicas del desarrollo de las naciones, 4 pesetas.
- Baldwin.—Elementos de Psicología, 8 pesetas.
- Balzac. Eugenia Grandet, 3 pesetas.—Papá Goriot, 3 pesetas.—Ursula Mirouet, 3 pesetas.—César Birotteau, 3 pesetas.—La quiebra de César Birotteau, 3 pesetas.
- Barbey d'Aurevilly.—El cabecill, 3 pesetas.—El dandismo, 3 pesetas.—Venganza de una mujer, 3 pesetas.—Las diabólicas, 3 pesetas.—Una historia sin nombre, 3 pesetas.—La hechizada, 3 pesetas.
- Barthelemy-Saint-Hilaire.—Buda y su religión, 7 pesetas.
- Baudelaire.—Los paraísos artificiales, 3 pesetas.
- Beccor de Bengoa.—Vida de Trueba, 1 peseta.
- Bergeret.—Vida de Mouton (Mérinos), 1 peseta.
- Boccardo.—Historia del comercio, de la industria y de la economía política, 10 pesetas.
- Bolsler.—Cicerón y sus amigos: estudio de la sociedad romana en tiempo de César, 8 pesetas.—La oposición bajo los Césares, 7 ptas.
- Bouchot.—Historia de la Literatura antigua, 6 pesetas.
- Bourget.—Vida de Taine, 50 céntimos.
- Bréal.—Ensayo de semántica, 5 pesetas.
- Brédif.—La elocuencia política en Grecia, 7 ps.
- Bret Harle.—Bloqueados por la nieve, 2 pesetas
- Brook Adams.—La ley de la civilización y de la decadencia de los pueblos, 7 pesetas.
- Bryce.—La República Norteamericana, tomos I y II, 13 pesetas.
- Buzo. La educación, 12 pesetas.
- Burgess.—Ciencia política y Derecho constitucional comparado, dos tomos, 14 pesetas.
- Buylla, Neumann, Kleinwachter, Narse, Wagner, Mithof y Lexis.—Economía, 12 pesetas.
- Cambrenero.—Las Cortes de la Revolución, 4 pts.
- Campe.—Historia de América, dos tomos, 6 pts.
- Campanor.—Vida de Cánovas, 1 peseta —Ternezas y flores; Ayes del alma; Fábulas, 3 pesetas.—Doloras y humoradas, 3 pesetas.
- Carlyle.—La Revolución francesa, 3 tomos, 24 pesetas.—Pasado y presente, 7 pesetas.
- Carnevals.—La cuestión de la pena de muerte, 3 pesetas.
- Caro.—Filosofía de Goethe, 6 ptas.—El pesimismo en el siglo XIX, 3 ptas.—El suicidio y la civilización, 3 ptas.—Costumbres literarias, 3 ptas.—El derecho y la fuerza, 3 ptas.
- Castro.—El libro de los galicismos, 3 pesetas.
- Champoosmune.—La sucesión abintestado en Derecho internacional privado, 10 pesetas.
- Chassay.—Los leberes de la mujer en la familia, 3 ptas.
- Cherbullez.—Miss Rovel, 3 pesetas.—La tema de Juan Tozudo, 3 pesetas.—Amores frágiles, 3 pesetas.—Paula Meré, 3 pesetas.—Meta Holdenis, 3 pesetas.
- Colombey.—Historia anecdótica del duelo, 6 pts.
- Collins.—Resumen de la filosofía de Herbert Spencer, 2 tomos, 15 pesetas.
- Comte.—Principios de filosofía positiva 2 ptas.
- Coppée.—Un idilio, 3 pesetas.
- Couperus.—Su Majestad, 3 pesetas.
- Darwin.—Viaje de un naturalista alrededor del mundo, 2 tomos, 15 pesetas.
- Daudet.—Jak, 2 tomos, 6 pesetas.—La evangelista, 3 pesetas.—Novelas del lunes, 3 pesetas.—Cartas de mi molino, 3 ptas.—Cuentos y fantasías, 3 ptas.—El sitio de París, 3 ptas.
- Döllinger.—El pontificado, 6 pesetas.
- Dorado Montero.—Vida de Concepción Arenal, 1 peseta.
- Dostoyuski.—La novela del presidio, 3 pesetas.
- Dowden.—Historia de la literatura francesa, 9.
- Dumas.—Acta, 2 pesetas.
- Ellen Key.—El amor y el matrimonio, 6 ptas.
- Ellis Stevens.—La Constitución de los Estados Unidos, 4 pesetas.
- Eltzbacher.—El anarquismo según sus más ilustres representantes, 7 pesetas.
- Emerson.—La ley de la vida, 5 pesetas.—Hombres simbólicos, 4 pesetas.—Ensayo sobre la Naturaleza, 3,50 pesetas.—Inglaterra y el carácter inglés, 4 pesetas.—Los veinte ensayos, 7 pesetas.
- Fernan-Flor. Vida de Zorrilla, 1 peseta. De]Tamayó, 1 peseta.
- Ferrán.—Obras completas, 3 pesetas.
- Ferri.—Antropología criminal, 3 pesetas.
- Flohta.—Discursos a la nación alemana, regeneración y educación de la Alemania moderna, 5 pesetas.
- Flot.—Filosofía de la longevidad, 5 pesetas.
- Fitzmaurice-Kelly.—Historia de la literatura española, desde los orígenes hasta el año 1900, 10 pesetas.
- Flaubert.—Un corazón sencillo, 3 pesetas.
- Flint.—La filosofía de la Historia en Alemania, 7 pesetas.
- Fouillée.—Novísimo concepto del Derecho en Alemania, Inglaterra y Francia, 7 pesetas.—La ciencia social contemporánea, 8 pesetas.—Historia de la Filosofía, 2 tomos, 12 pesetas.—La Filosofía de Platón, 2 tomos, 12 pesetas.
- Fournier.—El ingenio en la Historia, 3 pesetas.
- Framarino.—Lógica de las pruebas, 2 tomos, 13 pesetas.
- Fromentin.—La pintura en Bélgica y Holanda, 6 pesetas.
- Gabba.—Derecho civil moderno, 2 tomos, 15 pts
- Garnet.—Historia de la literatura italiana, 9 pesetas.
- Garofalo.—La criminología, 10 pesetas.—Indemnización a las víctimas del delito, 4 pesetas.—La superstición socialista, 5 pesetas.—El delito como fenómeno social, 4 pesetas.
- Gautier.—Vida de Heine, 1 peseta.—Las bombas rusianas, 3 pesetas.—Nerval y Baudelaire, 3 pesetas.—Madame de Girardin y Balzac, 3 pesetas.
- Gay.—Los salones célebres, 3 pesetas.
- George.—Protección y librecambio, 9 pesetas.—Problemas sociales, 5 pesetas.
- Girard.—La elocuencia ática, 3 pesetas.
- Giurati.—Los errores judiciales, 7 pesetas.
- Giddings.—Principios de Sociología, 10 pesetas.—Sociología inductiva, 6 pesetas.
- Gladstone.—Vida de lord Macaulay, 1 peseta



R-E-7117

LAS PIEDRAS DE VENECIA



**Biblioteca Pública de Teruel**

---

Sala .....

Estante .....

Signatura .....



FAs-211

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA É HISTORIA

LAS PIEDRAS

DE

**VENEZIA**

GUÍA ESTÉTICA DE VENEZIA Y DE VERONA

POR

**JOHN RUSKIN**



MR-9.847

~~R-7114~~

MADRID  
LA ESPAÑA MODERNA  
LÓPEZ HOYOS, 6



114-15

---

ES PROPIEDAD

---

---

9506.—Imp. de Gabriel L. Horno, San Bernardo, 92.—Teléfono 1022.





# LAS PIEDRAS DE VENECIA

---

## CAPITULO PRIMERO

### LA CANTERA

Desde que el hombre ha afirmado su dominio sobre los mares, tres tronos, superiores a los demás, se han elevado sobre sus riberas: Tiro, Venecia e Inglaterra. De la primera de esas grandes potencias sólo queda el recuerdo; de la segunda, las ruinas; la tercera, en la que ha recaído este poderío, podrá ser conducida, si olvida aquellos ejemplos, desde su orgullosa elevación a una caída menos digna de piedad.

La grandeza, los crímenes y el castigo de Tiro han llegado hasta nosotros por las palabras más conmovedoras que profirieron los profetas de Israel contra las ciudades extranjeras. Pero esas palabras las leemos como un magnífico canto, cerrados los oídos a sus severos consejos. Lo profundo de la caída de Tiro nos oculta su realidad; olvidamos, al mirar como blanquean sus rocas entre el resplandor del sol y el mar, que fueron como «el Edén, el jardín de Dios». Venecia, que la sucedió, perfecta también en la belleza, pero de menor duración su dominio, se nos muestra en el último periodo de su decadencia como fan-



tasma tendida sobre la arena del mar, tan débil, tranquila y desnuda de todo, excepto de su encanto, que al contemplar su pálido reflejo en la laguna, podemos preguntar: ¿Cuál es la ciudad? ¿Cuál es la sombra?

Quisiera bosquejar su imagen antes que para siempre se pierda, y recordar, tanto como me sea posible, las enseñanzas que parece murmuran todas las olas invasoras que baten como errantes campanas *las piedras de Venecia*.

Difícil es estimar el valor de la enseñanza que puede resultar del profundo estudio de esta extraña y poderosa ciudad; su historia, a pesar de los trabajos de innumerables cronistas, permanece en la obscuridad, atravesándola resplandores y sombras semejantes a la alejada ribera de su océano, donde el banco de arena se confunde con el cielo.

Si nuestras investigaciones no precisan mucho más sus contornos, modificarán, no obstante, su aspecto; pues el interés que encierran es de naturaleza mucho más elevada que la contenida habitualmente en un estudio arquitectónico.

Tal vez solamente con algunas palabras podría dar al lector idea más justa de la importancia de las revelaciones respecto al carácter veneciano, de la que debemos al arte de Venecia y de la extensión del interés que suministra el estudio de su historia verdadera, que las que pueden facilitar las fábulas de sus misterios y magnificencia.

Considérase por lo general a Venecia como una oligarquía, y en realidad no lo fué hasta la segunda mitad de su vida, que comprende los años de su decadencia. Una de las primeras cuestiones dignas de examinarse detenidamente, es la de averiguar si se originó esa decadencia por el cambio de la forma de su



gobierno, o más bien por la mudanza en los caracteres de los que le constituyeron.

El Estado de Venecia contaba mil trescientos sesenta y cinco años desde el primer establecimiento de un gobierno consular en la Isla de Rialto hasta el día en que el general en jefe del ejército francés declara que la República de Venecia pertenecía a la historia del pasado. En este período, doscientos sesenta y seis años transcurrieron bajo la soberanía nominal de las ciudades de la antigua Venecia, especialmente de Padua, en forma de agitada democracia, donde el poder parece entregado a tribunos escogidos entre los habitantes de las principales ciudades.

Durante seiscientos años el poder de Venecia no cesó de progresar.

Era entonces monarquía electiva en la que el Rey o Dux posee —al menos durante la primera época— autoridad tan independiente como la de cualquier otro soberano europeo; pero disminuyen gradualmente casi todas sus prerrogativas, mientras que cada día aumenta su aparente esplendor.

El gobierno final de los nobles, bajo la representación de un rey, se mantiene quinientos años durante los que Venecia recoge los frutos de sus precedentes energías, los consume y muere.

Divida el lector la existencia del Estado veneciano en dos períodos, el primero de novecientos años, de quinientos el segundo, separándoles por lo que se ha llamado el *Serrar del Consiglio*, esto es, la final y absoluta separación de la nobleza y de la comunidad, el gobierno en manos de los nobles, con exclusión de la influencia popular y de la autoridad del Dux.

El primer período, de novecientos años, nos presenta el interesante espectáculo de un pueblo que com-



batiendo la anarquía y restableciendo el orden, entrega el poder al más digno y de mayor mérito. A ese jefe se le llama *Dux*, y poco a poco se forma a su alrededor la aristocracia entre la que se le elegía y por la que más adelante fué elegido. Esta aristocracia compuesta de algunas familias fugitivas de la antigua Venecia y que unidas y heroicas formaron un cuerpo distinto y especial, debían su origen a la casualidad del nombre, a la influencia y a la riqueza. Este primer período encierra la elevación de Venecia, sus más nobles progresos y las causas que deteminaron su carácter y su puesto entre los Estados europeos.

Como podía esperarse, allí se hallan los nombres de todos sus heroicos *Dux*: Pietro Urseolo, Ordelafo Faliero, Domenico Mechieli, Sebastiano Ziani y Eurico Dandolo.

El segundo período se abre en los ciento veinte años más llenos de acontecimientos de la vida de Venecia; encierra la principal lucha de su historia y su mayor crimen: el asesinato de Carrara. Se la ve turbada por la más peligrosa conspiración intestina, la de Faliero; oprimida por la guerra fatal de Chiozza y engrandecida por dos de sus más nobles ciudadanos (en este período el heroísmo de éstos reemplaza al de los reyes): Víctor Pisani y Carlos Zeno.

El comienzo *real* de la decadencia veneciana tiene la fecha de 8 de Mayo de 1418, día de la muerte de Carlos Zeno; y su principio *visible* cinco años más tarde, época en la que muere el más noble, el más sabio de sus hijos, el *Dux* Tomaso Mocenigo. Le sucedió Foscarini, reinado entenebrecido por la peste y la guerra. En esta guerra, en la que se adquirieron grandes extensiones de terreno en Lombardia por un hábil y afortunado político, Venecia al cabo cae vencida por la



pérdida de las batallas de Cremona, Pó y en las marismas de Caravaggio.

Es la primera de las ciudades cristianas que tiene que humillarse ante el Turco; en ese mismo año se establece la inquisición del Estado; de este período data la forma de gobierno misterioso y pérfido bajo el que se describe habitualmente a Venecia. En 1477, la invasión turca extiende el terror en las lagunas; y en 1508, la liga de Cambrai señala la fecha que se designa como la de la decadencia veneciana, y la prosperidad comercial de fines del siglo xv impide á los historiadores discernir la debilidad interior ya evidente.

Hay significativa y aparente coincidencia en el establecimiento de los poderes aristocrático y oligárquico y la decadencia en la prosperidad del Estado. La cuestión que se plantea se resuelve por cada historiador según sus preconcebidas opiniones personales.

Esta cuestión es triple:

1.º La oligarquía establecida por las ambiciones personales ¿fué la causa de la decadencia de Venecia?

2.º El establecimiento de esa oligarquía no fué la causa, sino la prueba manifiesta del enervamiento nacional.

3.º La historia de Venecia no puede —esta tercera manera de ver es la mía— escribirse sin tener en cuenta la transformación de su Senado o de las prerrogativas de su Dux.

Es la historia de un pueblo eminentemente homogéneo, descendiente de la estirpe romana, disciplinado por la adversidad y obligado por su situación a vivir noblemente o morir.

Durante un millar de años luchó por asegurar su vida, y durante trescientos invita a la muerte: su combate obtuvo recompensa, su evocación fué escuchada.



Las victorias de Venecia y su seguridad se deben, en todos los periodos de su existencia, al heroísmo individual; los hombres que la arrastran o la salvan son, con frecuencia, el rey, a veces un noble o un simple ciudadano.

Para ellos, como para la ciudad, nada importaba el verdadero problema, no era el nombre a la posición de esos hombres, sino sus actos. Debían saber dominarse, mostrándose pacientes ante los reveses e impacientes ante la vergüenza y el deshonor. Esta es la verdadera razón del contraste entre el tiempo en que Venecia hallaba salvadores aun entre los que había encarcelado y aquel en que sus propios hijos la obligaron a firmar un pacto con la muerte.

Quisiera que en esta cuestión se fijase el espíritu del lector influido por mis investigaciones. El interés de cada detalle aumenta, pues; del estudio del arte en Venecia deduzco con toda evidencia que la debilidad de su prosperidad política ha seguido con toda exactitud al desfallecimiento de su religión doméstica e individual.

Digo «doméstica e individual», porque—este es el segundo punto en que ruego se fije el lector— el fenómeno más curioso de la historia veneciana es la vitalidad de la religión en la vida privada y su negación en los actos políticos. En medio de los entusiasmos caballerescos, del fanatismo de los demás Estados de Europa, Venecia, desde el comienzo hasta el final de su historia, permanece en pie como una estatua, cuya frialdad es impenetrable. No se anima más que por un secreto resorte: el de sus intereses comerciales, móvil de todos sus actos políticos importantes y de sus resentimientos nacionales. Olvida los insultos dirigidos contra su honor, pero de ningún modo los ataques rivales



contra su comercio; estima la gloria de sus conquistas por lo que de ellas obtiene; su justicia, por los ventajas producidas.

El renombre de los éxitos persiste y hace se olviden los motivos impulsores; más de un lector de la historia de Venecia se sorprenderá si se le recordase que la expedición mandada por uno de sus más nobles caudillos y que le valió su mayor gloria militar, fué aquella en la que, mientras Europa estaba devorada por el fuego de la devoción, Venecia calcula el mayor precio que podía sacar de los contingentes armados que debía suministrar, y en seguida, para obtener mayor provecho de sus intereses privados, falta a su palabra y traiciona su fe.

No obstante, en medio de esos criminales desfallecimientos se encuentran frecuentemente los más nobles sentimientos individuales. Las lágrimas de Dandolo nada tienen de hipócritas, aunque no puedan cegarle respecto a la conquista de Zara. La costumbre de conceder a la religión influencia sobre sus actos privados y negocios en la vida diaria se muestra en los grandes venecianos en los tiempos de prosperidad del Estado. Los sentimientos de los ciudadanos penetran a veces hasta en la esfera política, donde en ciertos casos inclinan los platillos de la incierta balanza.

El que trate de hallar, para explicar la protección concedida á la causa de Alejandro III contra Barbarroja, otra razón que la piedad inspirada por el carácter del suplicante y la indignación de un noble orgullo contra la insolencia del emperador, se engaña. Pero el corazón de Venecia no se mostraba más que en sus decisiones precipitadas. Su espíritu mundano la arrastra cuando tiene tiempo de calcular las probabilidades del beneficio o cuando los puede discernir sin



calcularlo: la supeditación absoluta de la piedad individual a la política nacional no solamente está probada por la sucesión de engaños y de actos tiránicos por los que se consolidó y se extendió el poder de Venecia, sino también se simboliza en la construcción de la ciudad. Venecia fue la única ciudad de Europa en la que la catedral no era el principal monumento. La iglesia principal fué la capilla unida al palacio de su soberano, llamada «iglesia ducal». La iglesia patriarcal (San Pietro di Castello), pequeña y sencilla, situada en la isla más lejana del archipiélago veneciano, es desconocida y hasta su nombre ignorado por la mayor parte de los viajeros que visitan rápidamente la ciudad. Las dos iglesias de Venecia más importantes después de la capilla ducal, deben su magnificencia a la energía de los monjes franciscanos y dominicos, a la ayuda de la poderosa organización de las sociedades extendidas en el continente italiano, y al Dux más piadoso y tal vez el hombre más prudente de su generación, Tomaso Mocenigo, que reposa en uno de esos templos y cuya memoria puede soportar sin temor la presencia de estatuas que representan las virtudes, y de las que un escultor toscano rodeó su sepulcro.

Rasgo interesante de la política veneciana, y que para los católicos romanos es la prueba de su irreligiosidad: es la lucha soberbia y victoriosa que sostuvo contra el poder temporal de la Iglesia.

En el rápido examen de su historia, la atención se detiene en el extraño drama de la portada de San Marcos.

Para un gran hombre, esta escena fue la expresión más completa del insostenible dominio del poder pontificio. En verdad, Venecia se enorgulleció por el servicio prestado a ese poder, recordado en las insignias

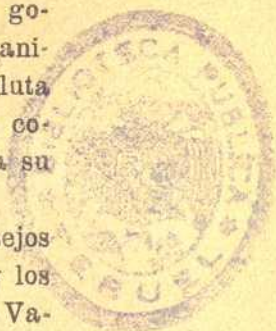


del Dux y en su fiesta principal, pero el transcurso de los años amortigua poco a poco el entusiasmo de un momento; la bula de Clemente V excomulgando a los venecianos y a su Dux que compara a Dathan, a Abirán y Lucifer, prueban mejor las tendencias del gobierno veneciano que la sombrilla del Dux y el anillo arrojado en el Adriático; y la exclusión absoluta del clero en los consejos de Venecia muestra que conocía el espíritu de la Iglesia romana y manifiesta su desconfianza.

A la exclusión de la influencia papal en los consejos atribuyen los católicos la irreligión de Venecia y los protestantes su éxito. Una alusión a la política del Vaticano es suficiente para reducir a los primeros al silencio; y los segundos se avergonzarán si reflexionan que las Cámaras inglesas han sacrificado sus principios para exponerse a ese mismo peligro que el Senado veneciano temía, hasta tal punto, que para evitarla sacrificó en los tiempos pasados los suyos.

Observemos también la unión de las familias que formaban el gobierno de Venecia; unión más o menos sincera, pero que contrasta con las revueltas y las violentas divisiones de las familias que detentaron sucesivamente el poder en los demás Estados italianos.

En fin, notemos con respeto que entre todas las torres que permanecen aún en pie en las islas, como un bosque despojado de sus ramas, no hay más que una sola que no esté encargada de tocar a las oraciones: es una torre de vigía. Mientras que todos los palacios de las ciudades italianas estaban defendidos por murallas almenadas, desde donde se disparaban las flechas y las dardos, las arenas de Venecia jamás soportaron un monumento guerrero; las terrazas de sus viviendas es-





taban coronadas de globos de oro suspendidos por hojas de flor de lis.

Estudiemos ahora la relación que existe entre las artes y la historia de la ciudad.

Comencemos por la pintura:

Es preciso recordar que datamos en 1418 el comienzo de la decadencia veneciana, y Juan Bellini nació en 1423 y Ticiano en 1480. Juan Bellini y su hermano —dos años mayor que él— cierran la serie de pintores de asuntos religiosos venecianos, la más profunda fe anima su obra entera.

El espíritu religioso no se observa en la obra de Ticiano, no existe ningún vestigio ni en él, ni en las personas para quienes pintaba. Sus cuadros grandes, de asuntos religiosos, no son más que ejercicios de virtuosidad pictórica, composición y colorido; los más pequeños son por lo general retratos.

La Madona de la iglesia *dei Frari* es sencillamente una mujer acostada que tiene cierto parecido con las diversas mujeres de la familia Pesaro a la que le unía lazos de amistad.

Su distinta manera de concebir la pintura obedece, no solamente a que Bellini era hombre piadoso y Ticiano no se preocupaba apenas de la religión; sino, sobre todo, a que cada uno de estos dos grandes artistas fue el representante de la pintura de su tiempo. La diferencia de su sentimiento artístico tiene por causa más su educación primera que su carácter. Bellini se educa en la fe, Ticiano en la práctica de la forma. Durante el medio siglo que les separa, la religión vital de Venecia se había extinguido.

Hablo del *fondo*, no de la *forma*, el culto era el mismo: continuaban representando al Dux y al Senador arrodillados ante la Virgen o delante de San Marcos



profesión de fe religiosa universal realizada por el oro puro del zequí veneciano. Pero al estudiar en el Palacio ducal el gran cuadro de Ticiano que representa al Dux Antonio Grimani arrodillado ante la Fe, se deduce una lección muy curiosa. La Fe se ha convertido en un ser carnal, está representada por una de las menos graciosas modelos de Ticiano.

Solicita en primer lugar nuestra atención la brillante armadura del Dux; entonces el corazón de Venecia no palpitaba por su culto, sino por sus guerras.

El Tintoreto, incomparablemente más profundo que el Ticiano, dirige la solemnidad de su espíritu sobre los asuntos serios, no olvidó en ocasiones el parecer piadoso, pero practica el mismo principio que Ticiano: subordinación absoluta del asunto religioso a la decoración o al retrato.

Las obras de el Veronés y de los pintores que le sucedieron prueban hasta la saciedad que el siglo xv había desterrado del corazón de Venecia la fe que la animaba en los tiempos pasados.

Este es el testimonio de la pintura; antes de recoger el de la arquitectura, voy á dar una idea de los sentimientos que prevalecían en los espíritus más ilustres de Venecia.

Felipe de Commines describe en los siguientes términos su entrada en Venecia, en el año 1495:

«Me hicieron sentar entre los dos embajadores, que es considerado en Italia como gran honor, y me condujeron á lo largo de la calle Mayor, que llaman el gran Canal; es muy ancho, las avenidas le cruzan; hay navíos de cuatrocientas toneladas muy próximos a las casas; es la calle más hermosa y con mejores edificaciones que creo existe en el mundo; atraviesa la ciudad. Sus edificios son grandes y elevados, construi-



dos de piedra, y los antiguos están completamente pintados. Otros, contruidos desde hace cien años, tienen la fachada de mármol blanco procedente de Istria y muchos grandes trozos de pórfiro y serpentina en sus frontispicios. Es la ciudad más triunfante que he visto y puede rendir honores a embajadores y extranjeros, más sabiamente gobernada y donde el servicio de Dios se practica más solemnemente, y aunque pueda tener otras faltas, creo que Dios les ayuda por la reverencia con que asisten al servicio de la Iglesia.»

Este párrafo es interesante por dos razones: en primer lugar, por la impresión de Commynes respecto a la religión de Venecia, las formas aparentes subsisten, conservando un aspecto de vida que recuerda lo que fue en pasados tiempos; después, por la distinción que hace entre los antiguos palacios y los contruidos hace cien años.

Se admira con razón, el embajador francés, de esa diferencia; en efecto, la antigua arquitectura veneciana cambia durante el siglo xv. Ese cambio es muy importante para nuestra época; los ingleses le deben la construcción de la Catedral de San Pablo, y Europa en general la destrucción de sus escuelas de arquitectura, que no debían renacer. Para que el lector lo comprenda, es necesario darle una idea general de la conexión de la arquitectura veneciana con la del resto de Europa, desde su origen.

Toda la arquitectura de Europa, buena o mala, antigua o moderna, procedía de Grecia; al pasar por Roma y el Oriente se colora y perfecciona. La historia de la arquitectura es simplemente el estudio de los diferentes modos que de ella se derivan y las vías por que han pasado.

Esto comprendido, pueden reunirse como las cuen-



tas de un rosario todos los tipos de arquitectura. Los órdenes dórico y corintio son la base; del dórico proceden todas las macizas construcciones romanas, normandas, lombardas, bizantinas; del corintio procede el gótico, el inglés primitivo, el francés, el alemán y el toscano.

Ahora, retened bien esto: los antiguos griegos nos legan la columna que reciben probablemente de Egipto; Roma nos da el arco redondeado que los árabes terminaron en punta y cubrieron con follaje esculpido. La columna y el arco son la fuerza y el armazón de la arquitectura.

He dicho que los dos órdenes, dórico y corintio, fueron la base de la arquitectura europea. Aunque se habla con frecuencia de cinco órdenes, no existen en realidad más que estos dos, y no pueden surgir otros hasta el día del Juicio final; no hay más a su lado que fantasmas e innumerables sistemas grotescos.

La arquitectura griega se copia torpemente y variándose por los romanos, sin resultado útil, hasta el día que emplean el arco en usos prácticos. Si estropean el capitel dórico al tratar de perfeccionarlo, enriquecen el corintio con diversas fantasías, con frecuencia muy hermosas. En seguida vino el cristianismo, se apodera del arco que decora con amor, e inventa un nuevo capitel dórico para reemplazar al que los romanos estropearon.

El imperio romano trabaja en todas partes, procurando embellecer lo más posible los materiales que tenía a su alcance. Esta arquitectura romano-cristiana es la imagen fiel de la cristiandad de aquel tiempo, muy ferviente y hermosa, pero imperfecta; ignorante bajo muchos aspectos, pero iluminada por los rayos de la imaginación infantil que en ella resplandeció bajo



Constantino, alumbrando las riberas del Bósforo, del mar Egeo y del Adriático, y que —entregándose el pueblo a la idolatría— se extinguió paulatinamente.

La arquitectura, como la religión que representaba, cayó en extraño reposo, dorado, embalsamado, en el que vegeta todavía, salvo en los lugares donde se turba su languidez; y un brusco despertar le aguardaba.

El arte cristiano en la decadencia del imperio, se dividió en dos ramas: la oriental y la occidental. Una tenía a Roma por centro, otra a Bizancio; uno está representado por el que se llama estilo romano primitivo cristiano; el otro, llevado al mayor grado de perfección por los obreros griegos, es el bizantino. Este arte extendió sus diversas ramas por las provincias centrales del imperio, modificando sus aspectos según la distancia de la capital, animado por la frescura y energía de la religión que le inspiraba; cuando aquellas desaparecieron, el arte pierde su vitalidad cayendo en reposo inanimado, no pierde su belleza, pero permanece abismado en un letargo incapaz de progreso o de cambio.

No obstante, se prepara su resurrección; en las provincias lejanas, obreros inferiores lo extienden —disfrazándole bajo impura forma— y las naciones bárbaras hicieron imitaciones groseras; pero esas naciones estaban en la fuerza de la juventud, y mientras que en el centro de Europa el arte puro y refinado descende hasta contentarse con la gracia de las formas, el arte bárbaro e imitador se desenvuelve con vigorosa energía.

Este período se divide en dos grandes ramas; una recoge la sucesión decadente del arte cristiano en Roma; otra, en su fase primitiva de organización, le imita en los confines del imperio.



Algunas naciones bárbaras fueron refractarias a esta influencia, los hunos que atravesaron los Alpes e Italia como una plaga, o los ostrogodos que, mezclándose a los enervados italianos, les infundieron un poco de su energía sin modificar visiblemente su naturaleza intelectual. Pero otros al sur y al norte del imperio sienten esta influencia de la que llevaron el germen hasta las fuentes del océano indico y hasta los témpanos del helado mar del Norte.

En el norte y oeste la influencia fué de los latinos; al sur y al este, de los griegos. Dos naciones superiores a las demás nos representan, por cada lado, la fuerza de la tradición recogida por ellas. Cuando el foco central ha desaparecido, los satélites reflejan su luz, la condensan; cuando la idolatría y la lujuria terminaron su obra y la religión del imperio fue sepultada, la luz ilumina repentinamente los dos horizontes, y las fogosas espadas de los lombardos y de los árabes se blandieron sobre su parálisis dorada.

La misión de los lombardos fue la de dar ánimo y método al cuerpo enervado y al debilitado espíritu de la cristiandad; la de los árabes, castigar la idolatría y proclamar la espiritualidad de un pueblo religioso. El lombardo llena sus iglesias con esculturas que representan los ejercicios del cuerpo —la caza y la guerra—; los árabes destierran de sus templos toda imagen de la naturaleza y proclaman de lo alto de sus alminares «que no hay otro dios que Dios».

Opuestos por carácter y por su misión, el torrente de hielo y el de ardiente lava se lanzaron del norte y del mediodía para encontrarse y luchar sobre las ruinas del imperio romano. En el centro mismo de su contienda, en el punto preciso donde se detuvieron, donde el agua muerta sucedió a los dos torbellinos, que



depositaron en el golfo los despojos del aniquilado imperio romano, se eleva Venecia. Su palacio ducal reúne en iguales proporciones las tres escuelas arquitectónicas: la romana, la lombarda y la árabe; fue el núcleo de arquitectura del mundo. Se comprende lo importante del estudio de los edificios de una ciudad donde vinieron a fundirse—en un espacio de ocho millas que fue su campo de batalla— las tres principales escuelas de arquitectura del mundo; cada una representando una teoría religiosa errónea, pero necesaria para la corrección de las otras dos y rectificadas por ellas.

Notemos primero el carácter distintivo de las diferentes escuelas, que desarrollaron en el norte y en el mediodía la arquitectura procedente de Roma. El arco cristiano—romano y bizantino— es redondo, sostenido por columnas únicas, bien proporcionadas, con los clásicos capiteles; de anchos espacios de muros enteramente cubiertos de pinturas y mosaicos inspirados en las Escrituras, representando símbolos sagrados.

La escuela árabe comienza lo mismo en sus rasgos principales, ejecutada por obreros bizantinos empleados por los califas; pero introduce rápidamente en las columnas y en los capiteles modificaciones semiperlas, semiegipcias; con su amor intenso a lo nuevo, forma los arcos en punta y los cubre con extravagantes follajes; destierra toda representación humana e inventa para reemplazarla una ornamentación que le es propia, el arabesco. No pudiendo emplearle para cubrir grandes espacios, le reserva para ciertos puntos interesantes, y en las grandes superficies, las líneas de color horizontales representan el nivel del desierto. La escuela árabe conserva la bóveda y le añade el alminar.



Todas sus obras son de finura y arte exquisitos.

Los cambios realizados por los lombardos se reflejan más a la anatomía de la construcción que a las decoraciones y adornos; comenzaron por imitar en madera las iglesias o basílicas romanas.

Sabemos que una iglesia se compone de una nave principal y de otras dos más bajas laterales. La principal de mayor altura limitada por hileras de columnas que soportan grandes espacios de muros vacíos, elevados por encima de las naves laterales, forman la parte alta de la nave, la que tenía asimismo un techo de madera.

Esos vastos lienzos de los muros entre los romanos eran de piedra, pero en el norte se construían con madera y forzosamente fueron compuestos con planchas horizontales, apoyados en pilares de madera; los tabloncillos verticales eran, como es natural, más gruesos que los otros; formaban por encima de la nave pilastras cuadradas. Cuando por el progreso del cristianismo y de la civilización los constructores abandonan la madera por la piedra, las pilastras conservan su forma cuadrada formando el principal rasgo distintivo de la arquitectura del Norte. Los lombardos la importaron en Italia en el siglo VII; se la encuentra en nuestros días en San Ambrosio de Milán y en San Miguel de Pavía. Fué preciso unir a los pilares partes adicionales para que pudieran sostener los de la bóveda. Tal vez la reunión de dos o tres listones de pino para formar un pilar dió la idea de agrupar así las columnas de piedra. Sea de esto lo que quiera, la disposición de la nave en forma de cruz es contemporánea de la superposición de los pilares de arco y de la agrupación de columnitas alrededor de las puertas y ventanales. Estas modificaciones resumen la ruda y ma-



jestuosa arquitectura del Norte, representada por los lombardos.

Las avalanchas lombarda y normanda dejaron a su paso construcciones macizas, que después no ejercieron apenas influencia en las naciones del Sur, mientras que el torrente árabe, aun en época posterior á su invasión, anima la atmósfera septentrional. La historia de la arquitectura gótica es la del refinamiento y espiritualidad infundidos por la arquitectura árabe en la del Norte; dirigió las escuelas lombardas, de donde salieron los más nobles monumentos del mundo; en la gótica del Norte, procedente del mismo origen, fue menor la influencia del arte árabe.

Teniendo esto en cuenta, seguimos sin dificultad las huellas de las arquitecturas que se suceden en Venecia. El primer elemento es el cristiano-romano, del que quedan pocos vestigios. La ciudad actual no fué, en su origen, más que una de tantas villas fundada en las islas pantanosas que se extienden desde la embocadura del Isonzo a la del Adije; hasta comienzos del siglo IX no fue la residencia del gobierno.

Aunque la forma de la catedral de Torcello es de estilo cristiano-romano, se reconstruyó en el siglo XI, reconociéndose en infinidad de detalles el trabajo de los obreros bizantinos.

No obstante, esta catedral, con las iglesias de Santa Tosca, en Torcello; San Giacomo di Rialto, en Venecia, y la Cripta de San Marcos, forman distinto grupo de construcciones, en las que la influencia bizantina es muy insignificante y representa suficientemente la primera arquitectura de las islas.

La residencia del Dux, en Venecia, data del año 809, y veinte años después se traslada desde Alejandría el cuerpo de San Marcos. La primera iglesia dedicada a



este santo es una imitación de la de Alejandría, que consintió la entrega de las reliquias del santo. Durante los siglos IX, X y XI la arquitectura de Venecia es la del Cairo, bajo los Califas; los obreros fueron bizantinos, pero dirigidos por maestros árabes, que les imponen las formas por ellos transportadas de los distintos países donde trabajaron.

Se hallan fragmentos de este estilo, además de en las iglesias citadas, en diez o doce palacios.

Sucede a este estilo otro de carácter más árabe. Las columnas más ligeras, los arcos transformando sus formas redondeadas en puntiagudas, modificándose también los capiteles y la ornamentación. Este estilo tuvo un carácter meramente laico; los venecianos hallaron natural imitar los elegantes detalles de las habitaciones árabes, pero no hubieran aceptado sin repugnancia la copia de las mezquitas en sus templos cristianos.

Imposible es asignar a este estilo una fecha exacta; parece contemporáneo del bizantino al que sobrevivió, ya existía en 1180, fecha en que se construyeron las dos columnas de granito de la Piazzeta, cuyos capiteles son las piezas más importantes que se conservan de ese estilo de transición. Hallaremos algunos vestigios, que estudiaremos, en casi todas las calles de la ciudad. Los venecianos se mostraron siempre dispuestos a recibir las enseñanzas de sus adversarios (de otro modo no se encontraría ningún vestigio del arte árabe en Venecia); pero el odio a los lombardos, que les inspiraba un temor especial, les impidió durante mucho tiempo aceptar la influencia del arte que aquel pueblo introdujo en el continente italiano; y, sin embargo, se halla en la arquitectura de sus iglesias un ensayo primitivo del ojival, que parece un pálido reflejo de las



formas lombardo-árabes, que alcanzaron en Italia su mayor grado de perfeccionamiento y que, seguramente, sin una intervención particular, se hubieran fundido en la escuela veneciano-árabe, con la que en sus principios tuvo tales puntos de contacto, que es difícil distinguir las ojivas árabes de las que parece se construyeron en la época de ese gótico primitivo.

Las iglesias de San Giacopo dell' Oria, San Giovanni in Bragora, el Carmine y dos ó tres más, nos muestran los únicos modelos importantes. Pero en el siglo XIII, los franciscanos y los dominicos vienen del continente á implantar en Venecia su moralidad y su arquitectura, un gótico ya distinto, y que había engrandecido las formas lombardas y septentrionales (tal vez alemanas). La influencia de estos principios desenvueltos en las iglesias de San Paolo y dei Frari, modifica con rapidez la escuela veneciano-árabe. Sin embargo, los dos sistemas no se fundieron jamás; la política de Venecia reprimió las invasiones de la Iglesia, los artistas venecianos secundaron aquélla. Desde entonces, la arquitectura de la ciudad se dividió en dos zonas: una eclesiástica, laica la otra; la primera emplea las formas sin gracia, pero poderosas, del gótico oriental, comunes á toda la Península, no mostrándose el gusto veneciano más que en la elección de ciertos ornamentos característicos; la otra, sirviéndose bajo la influencia de los franciscanos y los dominicos, de un gótico rico, generoso, enteramente original, derivado del veneciano-árabe, su rasgo especial se adopta por las formas árabes y la ligera decoración. Comparemos esas diversas clases de gótico con la arquitectura tan diversa de Venecia, representada, en el orden eclesiástico, por las iglesias de San Giovanni y Paolo, y Frari y San Stefano; en



el civil, por el palacio ducal y los demás palacios góticos.

El estilo tradicional veneciano centralizado en 1180, se transforma rápidamente en un gótico puro que se extiende desde mediados del siglo XIII hasta los comienzos del XV; esto es, durante el gran período de la vida de Venecia. Considero que empieza su decadencia en 1418; cinco años después, siendo Dux Toscardi, se muestran en la arquitectura los signos evidentes del cambio notado por Felipe de Commines, al que debe Londres San Pablo; Roma, San Pedro, y Europa en general, la degradación en el arte que ha practicado desde entonces.

Esa transformación en la arquitectura se manifiesta en primer lugar, en el mundo entero, por la falta de sinceridad y de vida. El estilo gótico, tanto en el norte como en el sur, se corrompe. En Alemania y Francia se extravía en medio de una inmensidad de extravagancias; el gótico inglés se pierde locamente en estrechas construcciones de líneas perpendiculares; Italia se entrega á la florescencia de ornamentación sin motivo de la cartuja de Pavia y de la catedral de Como, y se construye en Venecia la confusa e insípida «Porta de la Carta» y las extravagantes de San Marcos. Todas las arquitecturas, especialmente la de los edificios religiosos, se corrompen a la vez; signo ostensible del estado de la religión en Europa, el envilecimiento por las supersticiones y de la moralidad pública que vinieron á parar en la reforma.

Dos grandes categorías de adversarios lucharon contra el papado: en Alemania, los protestantes; en Francia y en Italia, los racionalistas: los primeros pedían se purificase el cristianismo, los otros, su destrucción. El protestante conservaba la religión, pero re-



chazaba á Roma y hasta su arte; por esta última exclusión, injuria su propio carácter, envilece su inteligencia, rehusándole uno de sus más nobles empleos, y debilitando materialmente su autoridad.

La detención producida en el movimiento de avance de la reforma tal vez sea una de las consecuencias de este error.

Los racionalistas conservaron el arte y rechazaron la religión. Su arte fué el del Renacimiento, influido por un retroceso hacia el sistema pagano, no con el objeto de adoptarle en lugar del cristianismo, sino para estudiarlo é imitarlo. En pintura tienen por jefe á Julio Romani y á Nicolás Poussin; en arquitectura, Sansovino y Palladio.

En todas direcciones se produce un rebajamiento instantáneo, un verdadero diluvio de locura y de hipocresía. La mitología, mal comprendida al principio, se convierte después en débil sensiblería, reemplaza los asuntos religiosos, pervertidos por otra parte, obras injuriosas para la religión bajo el pincel de los Carracci. Dioses sin poder, sátiros sin rusticidad, ninfas sin inocencia vagan en grupos, sobre el lienzo por ellos mismos deshonrado, y estatuas teatrales obstruyen las calles con sus presuntuosos mármoles. El nivel de la inteligencia se rebaja cada vez más; la escuela inferior del paisaje usurpa el lugar de la pintura histórica que cae en manos de la pedantería. Se producen las *sublimes* lacerias de Salvator, las fantasías salen de la fábrica de Claudio Lorrain y Gaspar Canallete que trazan pesadas composiciones; en el norte la estúpida paciencia de artistas que se ejercitan y pasan su vida en pintar brumas, grandes animales, mares y hasta ladrillos. De esta manera el catolicismo y la moralidad, el valor, la inteligencia y el arte



van abatiéndose y decayendo hasta el naufragio final, la ruina de Italia y la revolución francesa.

No trabajaré en el vacío si logro disminuir el renombre de la escuela de paisaje de la época del Renacimiento.

El daño producido por Claudio y los Poussin, no es nada en comparación del desastre causado por Palladio, Scamozzi y Sansovino.

Claudio y los Poussin eran hombres sin energía que no ejercieron verdadera influencia sobre el espíritu humano; nada importa que sus obras se paguen á elevados precios. Podemos, sin indignarnos, dejarles el mísero papel de adornar las paredes de los salones y servir de tema a conversaciones frívolas. No es lo mismo respecto a la arquitectura del Renacimiento.

Elevada a la más alta magnificencia de que era capaz por Miguel Angel y después entre las manos de hombres de gran inteligencia e imaginación, como Scamozzi, Sansovino, Inigo Jones y Wren. No es posible apreciar la extensión de la influencia de esta arquitectura sobre el espíritu de Europa, tanto más, al considerar que si pocos hombres estudian seriamente la pintura, casi todos tienen un momento en su existencia en que más o menos se ocupan de arquitectura. No hay grave perjuicio en que un individuo pierda doscientas o trescientas pesetas comprando un cuadro malo; pero es muy triste que una nación pierda doscientas o trescientas mil edificando una construcción ridícula. No solamente el daño consiste en la pérdida del dinero o en la concepción desgraciada, sino también hallamos en la arquitectura del Renacimiento el germen inicial de ciertas enfermedades de los tiempos modernos, la adulteración y las clasificaciones inexactas, la primera destruye en las sociedades sus elemen-



tos sanos; la segunda inutiliza para muchas personas los esfuerzos científicos de nuestras escuelas y universidades.

Venecia, en pasados tiempos tan creyente, es en la época de su decadencia la nación más corrompida de Europa; como fue en el apogeo de su fuerza el polo central del arte puro cristiano, es en su decadencia la fuente del Renacimiento. La originalidad y esplendor de los palacios de Vicenza y de Venecia consiguen la celebridad para esta escuela, y la ciudad moribunda, magnífica en sus placeres, llena de gracia en sus locuras, excita una admiración más profunda en su decrepitud que en su apogeo, desciende a la tumba rodeada de gran cortejo de admiradores.

De Venecia misma deben salir los primeros tiros destinados a combatir al arte pernicioso del Renacimiento. Si logramos destruir sus pretensiones á la admiración, ya no se alegarán en parte alguna. Voy a intentarlo; no dedicaré ninguna sección especial a Palladio ni escribo capítulos llenos de vituperios; al estudiar la arquitectura primera, compararé sus rasgos principales con los que la comprometieron y me detendré en los bordes del abismo de decadencia, del que habré mostrado la profundidad.

Me valgo de dos clases de pruebas; por la primera, conseguiré los testimonios que denotan la falta de reflexión o de sentimiento en los constructores (lo que demuestra que esa arquitectura es defectuosa). Por la segunda, espero conseguir se despierte la impresión de fealdad sistemática que emana de esta arquitectura.

He aquí dos ejemplos que confirman mis asertos:

Recuerdo la importancia por mí concedida a la muerte de Carlos Zeno y del Dux Tomaso Mocenigo.



Ya he dicho que el sepulcro de este Dux se construyó por un florentino, pero no se separa del tipo habitual de las tumbas venecianas de esa época. Aunque el elemento clásico dirige los detalles, la expresión es la de la naturaleza. Como en todos los monumentos de ese género que existen en Venecia y en Verona, yace la imagen exacta del Dux sobre un sarcófago, llegando los detalles hasta un punto verdaderamente doloroso.

Con el manto y birrete ducales, la cabeza ligeramente inclinada sobre el almohadón, las manos cruzadas al caer, la cara demacrada, los rasgos del rostro enérgicos, tan puros é imponentes en su forma, que aun animados debieron parecer cincelados en el mármol, gastados por el pensamiento y la muerte; las venas se entrecruzan en las sienes; la piel profundamente arrugada, las cejas arqueadas y erizadas, los globos de los ojos por extremo grandes, el labio superior cubierto de pequeño bigote, la barba corta y apuntada, respira la nobleza y la calma, los contornos angulosos de las mejillas y de las cejas se destacan de la sombra del sarcófago.

Se esculpió esta tumba en 1424. Veamos cómo lo describe Selvatico, uno de los escritores representantes del sentimiento de la generalidad, respecto al arte veneciano.

«Las cenizas de Tomaso Mocenigo reposan en un rico, pero feo sarcófago de la escuela veneciana. Se le puede citar como uno de los últimos monumentos que unen el arte de la Edad Media, en su decadencia, al del Renacimiento que comenzaba a elevarse. No señalamos los defectos de las siete figuras que representan las virtudes cardinales y teologales, ni los de las figuras que están en las hornacinas encima del dosel,



de tal modo las consideramos indignas de la reputación de la Escuela florentina que se consideraba entonces, con razón, como la más notable de Italia (1).

Parece conveniente no señalar los defectos; pero hubiera parecido aún mejor detenerse, aunque no fuese más que un momento, ante la imagen de ese muerto de estirpe real.

En el coro de esa misma iglesia, San Giovanni y Paolo, se halla otro sarcófago, el del Dux Andrea Vendramin que murió en 1478, después de un corto reinado de dos años, el más desastroso que figura en los anales de Venecia; murió de la peste que siguió a las depredaciones de los turcos, que llegaron hasta las lagunas.

A su muerte, desde Venecia vencida por tierra y por mar, se veía en el horizonte azul el humo de los incendios producidos por el enemigo, que se extendía por todo el Friul. Sin embargo, Venecia le erigió la tumba más fastuosa que jamás concediera á alguno de sus Dux.

Si el escritor ya mencionado permanece insensible ante el sepulcro de uno de los padres de su patria, dedica, en cambio, dos páginas y media de elogios hiperbólicos a este monumento, sin que diga una sola palabra de la estatua del muerto, que siempre considero como detalle importante en un monumento funerario. Lamentando aún más la negligencia de Selvatico, pues este escritor es el eco de millones de voces que designan esta tumba como la obra maestra sepulcral del Renacimiento, «como el punto culminante a que puede llegar el arte del cincelador».

Logré ver ese «punto culminante» en medio del pol-

---

(1) *La arquitectura de Venecia*, pág. 147.



vo y de telas de araña, como siempre me sucedió en Venecia cuando traté de examinar algún sepulcro importante, valiéndome de las antiguas escaleras de mano de los sacristanes.

En el primer momento me llamó la atención la excesiva torpeza con que está colocada y la falta de sentimiento de la mano que cae hacia el espectador; parece puesta en medio del cuerpo como para mostrar que está bien esculpida. Si la mano de Mocenigo, severa y rígida, ostenta el entrelazamiento de las venas, pensando sin duda el artista que las venas son el símbolo de la dignidad, de la edad y del nacimiento; la mano de Vendramin llega hasta mostrar en todas las coyunturas nudosidades gotosas. Después de haber visto esa mano, me puse a buscar la segunda; creí que se había roto, pero después de un detenido examen comprobé que ese desgraciado no tenía más que una mano y que la mitad de su cuerpo había quedado en estado de bloque. El rostro, de rasgos desagradables y pesados, se hace horrible, gracias a esa semiescultura. Por un lado la frente está cubierta de arrugas; por el otro lisa; no existe más que la mitad del birrete ducal; únicamente una mejilla hay terminada; el manto de armiño mismo, imitado por un lado hasta en sus menores pelos, se pierde por el lado opuesto en un bloque sin trabajar.

El artista supuso que su obra jamás se vería más que de perfil y que a nadie se le ocurriría examinarla desde lo alto. Este procedimiento no es honrado, transforma un retrato en un mascarón odioso y muestra la fealdad del sentimiento, que llega hasta el envilecimiento moral.

Ningún artista de corazón hubiera podido, al reproducir los rasgos poco majestuosos de ese anciano, pero



santamente solemnes por la muerte, calcular la cuenta de los zequies que podría producirle cada vena escrupulosamente reproducida.

No se sorprenderá el lector al comprobar que el escultor de tan miserable artificio no desplegó gran talento. Ese sarcófago es un batiburrillo de floridos ornamentos, semejantes á los que dibuja á la pluma un calígrafo. Se ven niños de gruesas piernas cabalgando sobre delfines incapaces de nadar, conducidos á la ribera por medio de lienzos semejantes á *pañuelos de bolsillo* extendidos.

Ahora, he aquí el punto esencial de este negocio, su aspecto más interesante: este monumento—elevado en honor de un Dux deshonrado—que se cita como la obra más gloriosa del Renacimiento veneciano, ¡está construido por un escultor que en 1487 *fué desterrado de Venecia por falsario!*

Pasemos á considerar la segunda prueba que he prometido: el palacio ducal tiene dos fachadas, una mira al mar, la otra á la Piazzeta. La del lado del mar y la de la Piazzeta hasta el séptimo arco inclusive datan de los comienzos del siglo XIV. Los arqueólogos de Venecia han discutido mucho respecto á este asunto, han citado documentos muy importantes, algunos hasta entonces completamente desconocidos.

Yo mismo he coleccionado documentos, y lo que los arqueólogos venecianos no pensaron jamás, he interrogado á la fábrica misma del palacio.

Partiendo del ángulo del lado del mar para ir á la Piazzeta, se observa que la fábrica cambia en medio de la octava arcada. Hasta ahí, las piedras empleadas en su fabricación son más pequeñas; el siglo XV trabajó con piedras mayores, «traídas de Istria, distante cien millas». En los arcos inferiores, en la co-



lumna novena, partiendo del mar, y en la diez y siete en la arcada superior, comienza la serie de las columnas del siglo xv. Esas dos columnas son un poco más fuertes, soportan el muro de la sala del «Escrutinio». Observemos aún que la fachada del palacio desde ese ángulo hasta la Porta della Carta se construyó durante el reinado del noble Dux Mocenigo, y al comienzo del reinado de su sucesor Foscari, esto es, hacia 1424.

Todos están de acuerdo en esto; únicamente algunos niegan que la fachada que da al mar sea anterior. Las pruebas son claras e irrefutables, puesto que la escultura y la fábrica cambian a partir de la novena columna inferior; los capiteles se modifican en dos órdenes de arcos. Las vestiduras de los personajes que adornan la fachada del mar son semejantes á las que decoran los capiteles de la Capilla de la Arana, en Padua, mientras que las vestiduras de las figuras que adornan los otros capiteles pertenecen al renacimiento clásico. Las cabezas de león que separan los arcos cambian exactamente en el mismo punto; podría citar muchas otras pruebas. El arquitecto bajo el reinado de Foscari, en 1424, se vió obligado á seguir las principales líneas del antiguo palacio; no teniendo el talento de inventar para crear nuevos temas para los capiteles, copió torpemente los antiguos. El palacio tiene 17 arcadas en la fachada del mar, 18 en la de la Piazzeta, naturalmente sostenidas por 36 pilares. El 1.º, el 8.º y el 36 (partiendo del ángulo del palacio próximo al puente de la Paja) son los grandes soportes de los ángulos del palacio ducal.

Es fácil señalar y clasificar por su número de orden los pilares del siglo xiv y xv. Sus capiteles, cuando no son simples copias, se reconocen en la pobreza de



invención. Únicamente el 35 es, por rara excepción, de noble dibujo.

Importa señalar aquí la copia del noveno capitel que, octógono como los otros, fué decorado con las imágenes de las ocho Virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Justicia, Templanza, Prudencia, Humildad (que los antiguos venecianos llamaban Humanidad) y Perseverancia. Las Virtudes del siglo xv tienen rasgos acentuados muy vivos, llevan las ropas sencillas de la época. La Caridad tiene en su regazo manzanas (tal vez panes); da una á un pequeñuelo que para cogerla pasa su brazo por un intersticio del capitel. La Perseverancia mantiene abierta la boca de un león; la Fe lleva la mano á su pecho como para oprimir la cruz contra su corazón; y la Esperanza reza, mientras que por encima, de una mano emergen un haz de rayos solares—la mano de Dios, según la revelación—. El Señor les da la luz, en lo alto se lee esta inscripción: «Spes optima in Deo».

Los obreros del siglo xv copiaron imperfectamente este modelo, las Virtudes no tienen sus rasgos acentuados; en cambio tienen todas la nariz romana y con bucles peinadas sus cabezas; los emblemas y las actitudes se conservan hasta la Virtud de la Esperanza que está orando, pero dirige su plegaria únicamente al sol, la mano de Dios ha desaparecido. ¿No es un signo del espíritu de la época suprimir la mano de Dios en la luz que El la ha dado? Cuando más tarde esta luz ilumine de un lado la reforma y del otro el pleno conocimiento de la literatura antigua, una se detiene y la otra se desnaturaliza.

No existe una ley que podamos invocar en arquitectura; podemos obstinarnos defendiendo opiniones que no siempre están exentas de prejuicios, pero úni-



camente la mayoría puede ser juez. No obstante, siempre he pensado que debía existir una ley que permitiese discernir la buena arquitectura de la mala, es tan poco razonable discutir sin apoyarse en un principio como aceptar una moneda dudosa sin hacerla sonar.

Si esta ley fuese concluyente se haría universal, dándonos la capacidad para rechazar toda obra grosera o extravagante, y para acoger toda obra noble y prudente, sin necesidad de aceptar ni estilo, ni nacionalidad; otorgando su sanción a las obras de las naciones y de los siglos verdaderamente grandes —góticas, griegas o árabes;—rechazando las de los pueblos desprovistos de razón —chinos, mexicanos o europeos modernos— aplicándose a todas las invenciones de la arquitectura.

Convencido de que el hombre, empleando su simple buen sentido, puede distinguir, con toda seguridad, lo bueno de lo malo, y únicamente porque no se toma el trabajo de servirse de sus facultades de discernimiento, es por lo que el mundo está lleno de tantas obras vulgares o falsas, traté de formular la ley hallando la tarea más fácil de lo que creía; basta para clasificar bien las cosas, mirarlas frente a frente; entonces las malas se desvanecen por sí mismas. No obstante, he juzgado mejor, aunque menos rápido, solicitar del paciente lector que redacte conmigo, en lo que concierne a la arquitectura veneciana, el código del bien y del mal, y valiéndonos de él pasaremos una revista retrospectiva.

He procurado fijar la base sobre la que apoyo este examen crítico, con bastante claridad, para hacerle comprender por aquellos que nunca han reflexionado en las cosas de la arquitectura; los que saben serán indulgentes por esta simplificación indispensable, pues



de lo que parece una vulgaridad pueden derivarse a veces importantes consecuencias, completamente imprevistas. Invito al lector a este leal debate, con la seguridad de que si yo no logro inspirarle, como deseo, confianza plena en su propio juicio, me agradecerá el haberle sugerido serios argumentos, propios para determinar una elección, todavía vacilante, para justificar una preferencia espontánea. Si, por el contrario, logro transformar en piedras de toque las piedras de Venecia, y descubro en la fábrica de sus mármoles un veneno más sutil que el exhalado por sus lagunas, si pruebo también el desprecio con que deben mirarse las escuelas, que en arquitectura como en casi todas las artes han predominado en Europa, habré descubierto la verdad más útil que jamás he señalado.

Por ejemplo, he dicho que los protestantes habían despreciado las artes y los racionalistas las corrompieron. ¿Pero qué hacen los católicos romanos? Si, como pretenden, fueron los Papas los que elevaron las artes a su apogeo, ¿por qué cuando se vieron reducidos á sus propias fuerzas no las sostienen? ¿Cómo llegan hasta ceder el paso al entusiasmo por el arte clásico que tenía por base la herejía, y no ponen obstáculos a las innovaciones que redujeron a una simple decoración de arte las antiguas manifestaciones de la fe? Algunos suponen que los católicos romanos, lejos de ser los promovedores del arte, no se han mostrado, después de separados de los protestantes, capaces de una gran concepción artística.

Así durante mucho tiempo, aun en su corrupción, mientras no se eleva ninguna protesta contra la Iglesia, mientras conserva en sus filas inmenso número de fervientes cristianos, sus artes permanecieron nobles. Pero los testimonios surgen, Roma se niega a todo



examen, viéndose atacada de parálisis intelectual que la hace incapaz de servirse de las artes.

Venid, todos los que consideréis que la verdad es digna de fijar vuestros pensamientos, venid, pero decidnos, antes de entrar en las calles de la ciudad, reina de los mares, si debemos simplemente dejarnos invadir por sus encantos y observar los últimos cambios realizados en las nobles formas de sus palacios, como se contempla en el verano una puesta de sol y las nubes caprichosas antes que se extingan en la noche... ó si debemos leer en esas suntuosas construcciones de mármoles la sentencia indeleblemente escrita, y que se cumplirá infaliblemente cuando las olas hayan acabado de borrarla: Dios ha dispuesto el fin de tu reinado.





## CAPITULO II

### EL TRONO

En los viajes de los pasados tiempos, que pasaron para no volver, cuando las distancias no se conquistaban sin fatiga, pero tenía por compensación el conocimiento completo del país que se visitaba y la alegría de las horas de la tarde, una vez que se lograba alcanzar la cúspide de la última colina y el viajero descubría, disperso en la pradera, y al borde del torrente que atravesaba el valle, el pueblo donde iba a reposar, o bien cuando vislumbraba, a lo lejos, a la luz de los rayos de la puesta del sol, las torres de alguna famosa ciudad, término de un largo viaje deseado con impaciencia, —¡horas de inefable placer, dulce y penetrante que seguramente no está reemplazado para muchos por la agitación en los minutos de parada en las estaciones de los ferrocarriles!—; en aquellos lejanos tiempos, digo, cuando había algo más que descubrir y que no olvidar en cada punto de parada que una nueva disposición de la cubierta de cristales de la estación o una nueva viga de hierro, el viajero no conservaba en sus recuerdos un momento más encantador que en el que su góndola entrando en la laguna por el canal de Mestre admiraba á Venecia. Y sin embargo, el aspecto de la ciudad en esa dirección pu-



diera causarle algún desencanto, pues sus construcciones tienen menos carácter que las de otras ciudades italianas; pero la distancia oculta esta inferioridad, compensada por el extraño espectáculo que ofrecen las torres y los muros que parecen surgir de en medio de la inmensidad del mar.

Es imposible conocer á simple vista ni imaginar la falta de profundidad de la gran sábana de agua que extiende en muchas leguas, al Norte y al Sur, el brillo de sus ondas, ni señalar el contorno de las pequeñas islas que le bordean al Este.

La brisa marina, los gritos de las blancas aves del mar, el montón de negras hierbas se separan, desapareciendo bajo los grandes remolinos producidos por la marea, todo hace creer que se está verdaderamente en el seno del gran océano sobre el que la ciudad reposa en calma; no en el océano azul, suave y semejante a un lago, que baña los promontorios napolitanos o que dormita en Génova en las rocas de mármol, sino en un mar, que aunque sometido a extraño reposo, tiene el sombrío vigor de las olas del Norte y cuyo pálido color se transforma en campo de oro bruñido cuando el sol descende de detrás de la torre de la iglesia abandonada en su isla, y tan acertadamente llamada «San Jorge de las algas marinas».

Así que la barca se aproximaba a la ciudad, el sitio que el viajero acaba de dejar baja tras él y forma una línea larga y triste, quebrada de vez en cuando por sauces y malezas; del lado que parece ser su extremo Norte, las colinas de arena elevan sus moles de pirámides de color púrpura y sus reflejos hieren a la brillante laguna.

Dos o tres colinas menos elevadas se extienden a sus pies y más allá, comenzando por los escarpados



picos que dominan a Vicence. La cordillera de los Alpes cierra, al Norte, el horizonte con su muralla azul y desigual que va a desvanecerse en la hondonada de Cadore. Al Este, la cadena se eleva, y por la tarde el sol transforma la nieve de sus cúspides— coronas del Adriático— en poderosos focos de luz que pueden admirarse hasta que la vista fatigada al seguirlos, reposa en las linternas de las cúpulas de Murano y sobre la gran ciudad, que á medida que se acerca la góndola, aparece majestuosa en medio de las olas, y al llegar a las murallas, el viajero penetra sin pasar por ninguna poterna ni entrada fortificada— en la más alejada de sus calles no pisadas por los pies humanos, que parecen una abertura tallada entre dos rocas de coral en el mar de las Indias—; cuando admiraba las dos largas hileras de palacios adornados con columnas apoyadas en los pilares delante de la portada y su negra barca en el agua verde, que cada soplo de viento adorna con ricos y cambiantes mosaicos— al extremo de esta deslumbradora perspectiva, el Rialto presenta su colosal curva, tan extraña, tan delicada, diamantina y sólida como una caverna en la montaña.— Cuando antes de que esta silueta se mostrase completamente, el grito del gondolero: «Ah ¡Stali!», llegaba por vez primera al oído del viajero; la proa de la góndola pasaba entre las majestuosas cornisas que casi tocan sobre el estrecho canal donde le siguen los remolinos golpeando ruidosamente el mármol de cada orilla; y cuando, en fin, la barca se lanzaba sobre la ancha sábana argentada al través de la cual la fachada del palacio ducal, coloreada con venas sanguinolentas, contempla la blanca cúpula de Nuestra Señora de la Salud.—No sorprende que su imaginación se excitase profundamente por el ilusorio encanto de esa ad-



mirable y extraña decoración llegando a olvidar las sombrías realidades de la historia. Se dejaba arrastrar por el pensamiento de que tal ciudad debía su fundación a la varilla de un mágico más que a fugitivos aterrados; que las aguas que la rodeaban fueron escogidas, más para servirla de espejo que para cubrir su desnudez, y que el tiempo tanto como las olas y la tempestad se habían reunido para adornarla en vez de destruirla y para conservar a las futuras edades esta belleza, que parece haber detenido, para establecer su trono, la arena del mar y el reloj del tiempo.

Y aunque los últimos años que han cambiado la faz de nuestro mundo fueron más fatales para Venecia que los quinientos anteriores; aunque ese admirable panorama no pueda verse más que por una rápida ojeada, mientras la locomotora sacude los vagones sobre los carriles; aunque muchos de sus palacios se hayan destruido y muchos otros no sean más que ruinas, su aspecto es tan mágico, que el viajero que abandona la ciudad antes que el deslumbramiento de la primera impresión se borre, olvida la humildad de su origen y cierra los ojos ante su profunda devastación.

Compadezco a los hombres inaccesibles a las generosas caridades de la imaginación; aquellos en los que la fantasía no tiene el poder de rechazar las impresiones penosas ni de elevar lo que es bajo, y transformar las discordancias en un cuadro de tan gran belleza que no se borre jamás; este esfuerzo de la imaginación es el descanso concedido a nuestra tarea en la tierra. Las insuficientes aspiraciones románticas que caracterizan tan singularmente a nuestro siglo pueden embellecer, pero no preservar los restos del poderoso tiempo pasado al que permanecen suspendidos como plan-



tas trepadoras; sería preciso para verles tales como son, arrancarlos de su magnífico apoyo. Este sentimiento, siempre tan estéril como benévolo, es incapaz en Venecia, de proteger, ni aun de discernir los objetos a los que debe unirse. La Venecia de la ficción y del drama moderno, es cosa de ayer, una floración de la decadencia, un sueño teatral que el primer rayo del día desvanece. Ningún prisionero, cuyo nombre merezca un recuerdo, ha atravesado «el puente de los Suspiros» en el que se concentra en Venecia el ideal byroniano.

Ningún gran comerciante de la ciudad vió jamás ese Rialto por el que pasa el viajero con palpitante emoción; la estatua que, según Byron, invoca Falier como la de uno de sus ilustres antepasados, fué erigida á un soldado de fortuna ¡ciento cincuenta años después de la muerte de Falier!

La mayor parte de la ciudad ha cambiado tan completamente en el curso de los últimos tres siglos, que si Enrique Dandolo, si Foscari, saliesen de sus tumbas y en pie, en su galera llegasen á la entrada del gran canal —esa entrada famosa, escena favorita de los novelistas, adonde los escalones de «la Salute» oponen la primera barrera á las aguas—, esos poderosos Dux apenas conocerían el lugar en que se hallaban, no reconocerían ni una piedra de la gran ciudad, cuya ingratitude les condujo a la muerte, con los cabellos encanecidos por los tormentos.

Los restos de su Venecia están sepultados debajo de las macizas construcciones que constituían la alegría de la nación senil; están ocultos en más de un patio donde la hierba ha brotado, en senderos desiertos, en el obscuro canal donde las olas durante quinientos años han corroído los cimientos antes de arrastrarlos para siempre.



Nuestra tarea será la de rebuscar y restablecer, en la medida de lo posible, un ligero bosquejo de la ciudad perdida, mil veces más espléndida que la que le sucedió; no fué creada ni por el capricho de un príncipe, ni por vanidad de los nobles, sino por manos de hierro y pacientes corazones en lucha con los obstáculos de la naturaleza y la cólera de los hombres.

Nuestra investigación no representará esta maravillosa belleza de manera imaginaria; se dirige a la verdadera naturaleza de este lugar salvaje y solitario, cuyas agitadas olas y tembladoras arenas fueron la cuna de la ciudad, a la que durante mucho tiempo rehusaron someterse.

Al examinar una carta geográfica detallada de Europa, se detiene forzosamente la mirada en el extraño anillo formado por la unión de los Alpes con los Apeninos que originan la dársena de Lombardía. La cordillera, volviendo sobre sí misma, distribuye, muy desigualmente, a los dos lados, los restos que extiende. Los fragmentos de las rocas y los sedimentos que los torrentes desvían hacia el Norte de los Alpes, se reparten sobre una vasta extensión del país, y aunque a veces forman una masa considerable, la capa inferior llega muy pronto a atravesarla, mientras que los torrentes que descienden de la vertiente Sur de los Altos Alpes y de la Norte de los Apeninos se encuentran y se reúnen en el fondo que forman las dos cordilleras. Cada fragmento que el rayo arranca á las rocas, cada partícula de polvo que la lluvia de verano quita a las hierbas, acaba por reposar en la calma de la llanura lombarda. Por las dos influencias contrarias que amontonan o dispersan en su superficie la acumulación de las ruinas de los siglos pasados, esta



llanura ha podido elevarse, a despecho de los obstáculos presentados por las rocas.

No insistimos más sobre esta curiosa depresión de Lombardia, que parece haber seguido su curso desde hace muchos siglos; comprobamos solamente que el Po y sus grandes afluentes, han transportado poco a poco hasta el mar masas de los más hermosos sedimentos. La naturaleza de las llanuras lombardas está caracterizada principalmente por los muros de las ciudades, por lo general contruidos con grandes guijarros redondos de los Alpes alternando con ladrillos; guijarros que llegaron a prestar grandes servicios en 1848, sirviendo para levantar muros de cuatro o cinco pies de alto alrededor de cada campo para presentar obstáculos a la caballería austriaca en los combates librados bajo los muros de Verona. La arena en los que esos guijarros se deshacen, se recoge por los ríos, que sin cesar aumentan su caudal por la nieve de los Alpes; antes de desembocar en el Adriático, las aguas tan puras al salir del lago que baña la falda de la cordillera, se vuelven cenagosas y opacas. En el momento de penetrar en el mar eliminan el sedimento que han transportado, formando la vasta lengua de tierra que costea el lado de Italia. El poderoso curso del Po forma, naturalmente, el banco más considerable, rodeado por el Norte y el Sur de un espacio cenagoso, alimentándose por torrentes más débiles y menos susceptibles de cambios rápidos que el delta de la ribera central. Sobre uno de esos espacios se eleva Rávena; sobre el otro, Venecia.

Sin detenernos a examinar bajo qué influencia se forma esta acumulación de sedimentos, observemos que existe, desde la desembocadura del Adigio hasta la del Piave, a la distancia de tres a cinco millas de la



costa, un banco de arena dividido en largas islas por estrechos canales y separadas de la costa por una gran llanura de lodo calcáreo formado por los sedimentos procedentes de los ríos. Esta llanura se cubre en las mareas altas, en los alrededores de Venecia, por un pie y medio de agua, reaparece casi por todas partes en la marea baja y se muestra entrelazada por una red de canalillos de agua de mar que jamás se retira. En ciertos lugares, a causa de las corrientes se han formado islillas pantanosas, consolidadas, ya por el tiempo, ya por el trabajo del hombre, y cuyo terreno queda suficientemente sólido para construir sobre él o cultivarlo; otras, por el contrario, no han podido elevarse sobre el nivel del mar, mostrando, cuando están al descubierto, lagos sin profundidad que brillan entre campos irregulares de algas y de despojos del mar. En medio del grupo de islas más numeroso e importante por la reunión de muchas y grandes corrientes de los ríos que afluyen al mar, se edificó la ciudad de Venecia. Los fragmentos de terrenos más elevados que existen en los dos extremos de este archipiélago, se habilitaron también en diferentes épocas y muestran aún restos de ciudades, de villas, de conventos o de alguna aislada iglesia, desparramados en vastos espacios de terrenos, de los que algunos se cultivan para satisfacer las necesidades de la metrópoli.

La marea, variable según las estaciones, se eleva unos tres pies como término medio; produce, en los canales, un reflujo que les agita con frecuencia con la velocidad con que corre el agua al salir de un molino. En la marea alta, tanto en el Sur como en el Norte de Venecia, ningún trozo de tierra es visible, á excepción de algunas islillas coronadas de torres donde á veces se distingue un pueblo. Un largo canal de tres millas



conduce de la ciudad al continente y tiene una extensión de tres millas y media entre Venecia y el arenal que se llama Lido y que separa la laguna del Adriático, pero que es muy poco elevada para impedir la impresión de una Venecia edificada sobre el océano. El papel de Lido está indicado por las numerosas estacas que señalan los canales profundos, cuyas sinuosidades ondulan á lo lejos, semejantes á serpientes de mar, y por el brillante cabrilleo de las encrespadas olas que van a estrellarse contra la inquebrantable muralla del mar.

Muy distinto es el espectáculo en la marea baja; la diferencia de diez y ocho ó veinte pulgadas de agua basta para que aparezca la tierra por todas partes en la laguna; y cuando el reflujo es completo, se ve a la ciudad levantarse en medio de una llanura de algas verdes, salvo en las mayores corrientes del Breuta y de los torrentes que lo alimentan y que corren hacia el puerto de Lido. Las góndolas y los barcos de pesca llegan a esta planicie salada por tortuosos canales que no tienen más de cuatro ó cinco pies de profundidad, tan llenos de fango, con frecuencia, que las pesadas quillas de los barcos abren surcos entrecruzados que se distinguen al través del agua, los remos imprimen su marea ó se enredan en las hierbas marinas que guarnecen la orilla, la barca se inclina a la izquierda o a la derecha en el último esfuerzo de la marea agotada.

Este espectáculo es triste, aun hoy donde cada trozo de terreno guarda fragmentos de alguna magnífica construcción de los tiempos pasados; pero si el viajero quiere representarse *lo que fue*, que visite hacia el atardecer un canal poco frecuentado en medio de la melancólica llanura; que por un esfuerzo de la ima-



ginación se represente el brillo de la gran ciudad que vislumbra a lo lejos, las ciudades y las torres de las vecinas islas, y espere que el calor y la luz del sol se extinga sobre las aguas, que se confunda con la noche la negra y desierta costa, desprovista de caminos y de bienestar, entenebrecida en medio de un medroso silencio interrumpido únicamente por el ruido de los arroyuelos marinos al caer en charcos sin marea, o los graznidos interrogadores de las gaviotas.

Entonces solamente podrá formarse una pequeña idea de las horribles angustias que pudieron decidir a un puñado de hombres á escoger para habitarla tan terrible soledad. Los que hundieron las primeras estacas en esa arena, construyendo su retiro entre esos cañaverales, no podían soñar que sus descendientes, ¡orgullosos con sus magníficos palacios, llegarían a ser los amos del mar!

En presencia de la gran ley de la naturaleza que formó este agreste y triste paisaje, ocurre pensar en la extraña preparación a que están sometidas las cosas; y no pueda preverse por ninguna imaginación, que la existencia y la fortuna de Venecia se deben a los obstáculos naturales opuestos a los ríos y al mar. Si hubiesen formado estas islas corrientes más profundas, los navíos enemigos mil veces habrían reducido a la servidumbre la ciudad que nacía, la riqueza y los refinamientos del arte de la arquitectura veneciana cederían su puesto a los muros ordinarios de un puerto de mar. Si, como en el resto del Mediterráneo, no hubiera mareas, los estrechos canales de la ciudad serían malos y engendrarían la peste. Si la marea se elevase solamente un pie o 18 pulgadas, la entrada por el canal sería impracticable; tal como es, a veces ofrece dificultades —en el momento de la pleamar— para en-



trar sin poner los pies en los escurridizos escalones; y en las grandes mareas, el agua penetra algunas veces en los patios, invadiendo los salones de espera. Diez y ocho pulgadas de diferencia en el nivel de la marea, y las graderías de todas las puertas se transformarían durante la marea baja en una masa traidora de líquenes y de conchas; todo el sistema de transporte ordinario de las clases elevadas, por medio de las góndolas deslizándose por el agua, se hubiera abandonado ensanchándose las calles, llenándose los canales; todo el carácter del país y del pueblo quedaría destruido.

Si se experimenta dolor al comprobar el contraste que existe entre el cuadro fiel del sitio donde se elevó el trono de Venecia y en el que estamos acostumbrados a representárnosle, esa pena debe compensarse por la ocasión que nos proporciona para reconocer la sabiduría de los designios de Dios. Si hace dos mil años los hombres hubieran podido comprobar el gran transporte de cieno con que los ríos agitados contaminaban al mar, ¿cómo hubieran podido comprender el objeto con que se formaban esas islas creadas de la nada y por qué esas aguas adormecidas estaban encerradas en una muralla de desolada arena? ¿Cómo hubieran adivinado que las leyes que forzaban a extender esos tristes bancos de arena sin cultivo era, la *única preparación posible* para la fundación de una ciudad que iba a aparecer en el mundo como una cintura de oro y a escribir su historia en los blancos pergaminos de las olas y extendiendo en medio de la fiebre universal la gloria del Occidente y del Oriente, por su grandeza de alma y por su esplendor?



### CAPITULO III

#### TORCELLO

A siete millas de distancia al norte de Venecia, los bancos de arena que cerca de la ciudad apenas se elevan del nivel del agua, alcanzan poco a poco una gran altura y forman llanuras de ciénagas saladas, cuyas informes elevaciones están con frecuencia separadas por pequeños golfos. Uno de los más pequeños islotes, después de vagar largo tiempo entre los restos de fábrica enterrados y entre las malas hierbas quemadas por el sol sobre las que se extienden las placas blancuzcas de las algas, se detuvo en un mar estancado, al lado de un campo muy verde, lleno de yedra y de violetas. Sobre este montecillo se elevó un campanil de ladrillos del más vulgar tipo lombardo. Si subimos al atardecer (y nadie nos lo impediría, porque la puerta de la escalera en ruinas se balancea perezosamente sobre sus goznes), admiraremos uno de los panoramas más maravillosos que puede ofrecernos el mundo.

Tan lejos como alcanza la vista, se extienden una inmensidad de marismas, de sombrío gris ceniciento, pantanos estancados, tristes, sin color y sin vida, no pareciéndose en nada a las marismas del Norte que pasan del negro de las balsas al púrpura de los brezos.



El agua de mar corrompida moja las raíces de sus áridas hierbas y de vez en cuando da una nota brillante sobre los tortuosos canales. No existe ninguna niebla fantástica persiguiendo a las nubes, sino la claridad melancólica del espacio a la puesta de un sol cálido, dirigiéndose a alcanzar la línea del horizonte, en la que se pierde. En el verdadero horizonte, al Nordeste, la línea azul de una tierra más elevada, y más lejos, por encima de esta línea, la nubosa cordillera nevada. Al Este murmura el Adriático, elevando por momentos su voz cuando sus olas chocan más violentamente contra los bancos de arena; el Sur se halla surcado por los brazos ensanchados de la laguna en calma, alternativamente rojos o verdes bajo los reflejos del poniente o del crepúsculo.

Casi bajo nuestro pies se eleva un grupo de cuatro edificios. Los dos primeros, aunque construidos de piedra y adornados con extravagantes torres, no tienen importancia; el tercero es una capilla octógona de la que no distinguimos más que el techo. El cuarto es una gran iglesia, con naves central y laterales; no podemos ver más que su techumbre que el sol abrillanta en medio del campo verde y de los descoloridos pantanos. Ninguna criatura viviente, ningún vestigio de vida, ni poblado, alrededor de esas construcciones que hacen pensar en una flotilla de barcos inmovilizados por la calma en un lejano mar.

Miremos más lejos, al Sur; más allá de los brazos ensanchados de la laguna, saliendo del lago brillante en que se reúnen, hay una multitud de torres dispersas en medio de un grupo de vastos palacios; sus líneas se destacan del horizonte.

La madre y la hija —las dos con sus tristes vestidos de viuda— Torcello y Venecia. Hace mil trescientos



años, la extensión grisácea de los pantanos era como hoy, y las purpúreas montañas se elevaban tan radiantes en la lejana atmósfera de la tarde; además se veía en el horizonte mezclarse fuegos extraños á los resplandores de la puesta del sol; lamentaciones humanas se unían á los ruidos de las olas, percibíanse llamas de las ruinas de Altino; los lamentos se escapaban de la multitud que —como Israel en tiempos pasados— buscaba en las sinuosidades de los terrenos invadidos por el mar, un refugio contra los sables enemigos.

Hoy las bestias pacen en el recinto de la otra ciudad; las armas de los escitas han arrasado las casas, y el templo donde habían adorado á su Dios no recibe otro incienso que los aromas de la hierba recogidos por el aire de la noche.

Recorramos esta pradera.

No es por el islote vecino por donde se penetra ordinariamente en Torcello: otro más vasto y plantado de alisos se ha formado en la laguna al lado de la pradera que fué la plaza de la ciudad, y allí, sostenido por algunas piedras grises que forman casi un pretil, le sirve de límite.

Ese pradillo que tiene el aspecto de un patio de casa de campo inglesa, cerrado por una empalizada rota y por un seto de madre selvas, se separa de la ribera.

Atravesándola, en unos cuarenta ó cincuenta pasos, un sendero apenas trazado forma un pequeño cuadrado construído en tres de sus lados; el cuarto da al lago.

Dos de sus construcciones son tan de poca importancia que se las toma por cobertizos, y, sin embargo, el primero fué un convento y el segundo lleva el nombre de «Palacio público». Datan del siglo XIV. En el



tercer lado existe la iglesia de Santa Fosca; es todavía más antigua sin tener mayores proporciones, aunque los pilares que la rodean son de mármol griego y sus capiteles están cubiertos de delicadas esculturas. Esos pilares y las arcadas que los sostienen no elevan el edificio á más altura que un modesto establo; y la primera impresión que recibe el visitante es que, cualesquiera que sean los crímenes que han podido traer á este lugar desolado tanta devastación, no debieron tener por móvil la ambición.

Este juicio se confirma cuando se entra en la iglesia mayor, á la que las otras estaban subordinadas. Con toda evidencia se fundó por fugitivos en la miseria.

Emplazándola en aquella isla, atendieron á dos objetos: dar asilo á su sincera y triste adoración sin despertar los recelos de los enemigos por el mucho esplendor, tratando de no despertar amargos recuerdos con el gran contraste con las iglesias que les habían destruido. Se reconoce un esfuerzo sencillo y tierno para recordar la forma de los templos que habían amado y para rendir homenaje á Dios elevándole uno, por más que las desgracias y las humillaciones les impidiese la magnificencia en el plan y en la ornamentación. En el exterior, exceptuando la portada del lado derecho y la puerta lateral, no tiene ningún adorno. Los arquitrabes del cornisamento de la primera puerta están esculpidos, y en la segunda hay cruces ricamente trabajadas; vuelven sobre cornisas también de piedra; pueden servir de apoyo en el caso de un ataque, hacen pensar más bien en el refugio de una montaña que en la catedral de una populosa ciudad. En el interior hay dos mosaicos, en los extremos Este y Oeste; uno representa el Juicio final; el otro, la Virgen llorando y con las manos levantadas para ben-



decir. Una notable hilera de pilares, entre esos dos cuadros, cierra el espacio terminado por el trono del sacerdote y los sillones semicirculares del clero; todo forma, con los mosaicos, un conjunto imponente que expresa, á la vez, la profunda pena y el santo valor de aquellos hombres que no tenían refugio en la tierra, pero, en cambio, tenían completa fe en el que les esperaba; eran hombres «perseguidos, pero no abandonados; abatidos, pero no aniquilados».

Observad la elección en los asuntos.

Es posible que los lienzos de la nave principal y de las laterales, hoy blanqueadas con cal, en tiempos pasados estuvieran cubiertos con frescos o mosaicos; no he hallado ningún indicio de tal destrucción, y todo me hace creer que en el origen, como ahora, únicamente estaba decorada con mosaicos la división central de la iglesia.

En los antiguos templos se encuentran decoraciones que muestran el interés de sus constructores en los acontecimientos del mundo; símbolos o cuadros de incidentes políticos, retratos de personas vivientes, esculturas grotescas, satíricas o vulgares, se mezclan a las reproducciones más exactas de los episodios de la Sagrada Escritura o de la historia de la Iglesia. En Torcello nada de esto aparece; el espíritu de adoración se concentra en estos dos grandes hechos: la piedad de Cristo para su Iglesia y el futuro juicio que ha de pronunciar. La piedad en ese templo se consigue por la intercesión de la Virgen; se la representa suplicante y llorando.

No puede negarse la fe sencilla y profunda con que esos hombres escogen la soledad del mar, no con la esperanza de fundar nuevas dinastías o de comenzar una era de brillante prosperidad, sino para humillar-



se ante el Señor y para suplicarle que en su infinita piedad apresurase el día en que el mar, la muerte y el purgatorio devolviesen los muertos que encierran en su seno y entrasen en el reino «en donde los malos cesarán de hacer daño y los abatidos hallarán el reposo».

La fuerza y la elasticidad del espíritu de esos hombres no se deja abatir por ese fin previsto de todas las cosas; nada más notable que la belleza completa de todas las partes de ese monumento, elevado especialmente para su Dios. Los ornamentos menos hermosos eran los que trajeron del Continente; los más perfectos, los que esculpieron para su iglesia de la isla; los más notables son los capiteles ya citados y la del santuario cubierto de exquisitos ornamentos; colocado entre seis columnas, sirve para cerrar, como con una pantalla, el espacio elevado de dos escalones por encima de la nave, espacio destinado a los cantores. Los bajo relieves representan gallos y leones, elegantes y fantásticos hasta el último grado, pero no denotan conocimiento profundo de la anatomía de estos animales.

Sólo al llegar detrás de la escalera del púlpito se conoce la prisa con que se hizo esta construcción.

El púlpito es, sin embargo, digno de examinarse. Está sostenido por cuatro columnillas separadas entre los dos pilares al Norte de la *pantalla*. Las columnillas forman con el púlpito y su escalera, una masa compacta de fábrica revestida de mármoles esculpidos; la escalera es de sólidos bloques traídos del Continente; no siendo de la justa medida, se acortaron por el arquitecto sin que se preocupase de la simetría de sus dibujos primitivos.

También en la punta lateral se cortaron arbitraria-



mente dos paños ricamente esculpidos, sin cuidarse del dibujo original, como se corta una muestra en una pieza de sedería.

Por otra parte, las esculturas romanas estaban destinadas principalmente al embellecimiento y por lo general desprovistas de significación, y cuando la tenían, no siempre se comprendía por todos. Se trataba de enriquecer la superficie; el mármol esculpido era entre las manos de los arquitectos como un trozo de encaje en manos de una costurera. Reflexionando, se reconoce que esto no indica forzosamente sentimientos bajos, se puede ver también el deseo de imitar y aun de sobrepasar los fragmentos empleados sin orden; el constructor, gracias á su inagotable fertilidad, pensaba, sin duda, igualarlas fácilmente.

Es de suponer que si el arquitecto no hubiera tenido esos mármoles habría dejado el púlpito sin ornamentación. Sostenido, como he dicho, por cuatro delgadas y esbeltas columnas, situado entre los dos pilares de las naves, de modo que deja al predicador gran libertad de acción, en el púlpito hay una columnita que sostiene un pequeño pupitre de mármol destinado a colocar los libros.

La disposición del púlpito tiene influencia en el efecto producido por el sermón; todos no pueden ser buenos, y con frecuencia la impresión que experimenta el auditorio depende casi tanto del aspecto más o menos favorable del púlpito desde donde habla el orador, que de sus ademanes y de sus palabras. Cuando está ricamente ornamentado, puede el oyente distraerse y su espíritu vagar, si no está muy interesado. Con frecuencia en las catedrales que tienen púlpitos magníficos no se predica en ellos, se escoge otro sitio de la iglesia más conveniente para no distraer la aten-



ción. Estas observaciones se dirigen más bien a las colosales esculturas que llenan las iglesias de Alemania y Flandes, que a los delicados mosaicos y a las esculturas que encierran las basílicas romanas; así, siendo la forma sencilla y lo mismo el color y valía del trabajo, no relegan al orador a un segundo término.

Hay dos maneras de considerar un sermón: como obra humana ó como un mensaje divino. En el primer caso pedimos al predicador ciencia y cuidado en la composición, grandeza en la dicción; admitimos con gusto que el púlpito esté revestido con franjas de oro, que rico almohadón de seda sirva para apoyar el libro encuadernado de negro donde está escrito el sermón que debemos escuchar en silencio durante una media hora. Sabemos también, que después de cumplido ese deber podemos olvidarlo, teniendo la seguridad de escuchar otro sermón cuando nos sea preciso.

Si, por el contrario, consideramos al predicador como a un enviado que nos trae un mensaje de vida o muerte; si creemos que durante las dos horas que se le conceden cada semana, puede hablar a las almas de que está encargado y que ve correr a su perdición; que en la media hora que durará su sermón puede hacerles avergonzar de sus pecados, despertarlos de su sueño mortal, entonces miramos con otros ojos la elegante colgadura que cubre el púlpito de donde desciende el juicio: no admitimos allí ni seda ni oro, como tampoco soportaríamos flores retóricas en la boca del mensajero de Dios: queremos oír palabras sencillas y que el lugar donde se pronuncien se parezca a la roca de mármol alrededor de la que se agrupaba el pueblo de Israel, agonizando de sed.

La severidad de estilo que distingue el púlpito de Torcello es aún más extraordinaria en las elevadas



sillas de coro y en el trono episcopal que ocupa la curva del ábside. Esas sillas están divididas, como en los anfiteatros romanos, por escalones que les sirven de entrada. En la absoluta sencillez y la falta de comodidad de esos asientos —de mármol— hay una dignidad que no lograrían alcanzar las sillas guarnecidas, o coronadas por un dosel.

El trono episcopal nos recuerda que a la Iglesia primitiva se la representa frecuentemente por un navío del que es piloto el obispo. Qué fuerza ejerza ese símbolo sobre la imaginación de los desgraciados heridos por un desastre en el que la crueldad humana se mostró tan ilimitada como la tierra, tan implacable como el mar. Para ellos la Iglesia era el arca de la salud, y la veían en realidad elevarse como el arca en medio de las olas. Podemos admirarnos de que separados para siempre, por el Adriático, de su país natal, se mirasen como los discípulos se miraron cuando estalló la tempestad en el Tiberíades y se sometieron con todo su corazón al que había apaciguado la tempestad.

Y si queréis daros cuenta exacta del espíritu con que comienza la dominación de Venecia y de dónde procedía la fuerza para realizar sus conquistas, no investiguéis lo que valían sus arsenales, ni el número de sus armadas, ni consideréis el fausto de sus palacios, ni tratéis de averiguar los secretos de sus consejos. Subid al rígido borde que rodea al altar de Torcello, y contemplando como en tiempos pasados el piloto, la estructura de mármol del templo-barco, poblad su puente con las sombras de sus marinos difuntos y sobre todo tratad de sentir el ardor que encendía sus corazones, cuando por la primera vez, los pilares edificados en la arena, y la techumbre del templo



ocultándoles un cielo aún enrojecido por el incendio de sus hogares, hicieron resonar, al abrigo de sus murallas y acompañados por el murmullo de las olas y el ruido producido por las alas de las gaviotas, el himno sagrado

«El mar es suyo y Él lo ha creado  
y sus manos han preparado la tierra firme.»

---



## CAPITULO IV

### SAN MARCOS

«Y Bernabé recogió a Marcos y dirigieron la embarcación hacia Chipre.»

Si, cuando las costas de Asia se desvanecieron ante su vista, hubiera invadido el espíritu profético el corazón del discípulo débil que se había ocultado en el momento de obrar y que el principal lugarteniente de Cristo declaró indigno de trabajar en adelante en su compañía, ¡qué admiración no hubiera sido la suya al descubrir que en los siglos venideros el león es el símbolo que le representa ante los hombres: que su nombre será el grito de guerra que reanime la cólera de los soldados, en esas mismas llanuras en las que le faltó el valor del cristiano; y sobre este mar de Chipre —tantas veces y tan vanamente tinto en sangre— en el que lleno de remordimientos y de vergüenza siguió al hijo del consuelo! (Bernabé).

No cabe duda que ya en el siglo IX los venecianos poseyeron el cuerpo de San Marcos consagrándole como su santo patrón. Uno de los mosaicos mejor conservados del crucero norte nos muestra el nuevo descubrimiento de sus reliquias perdidas en el incendio del 976. El mosaico debe ser contemporáneo de este aconteci-



miento, recuerda en su plan al del tapiz de Bayeux y muestra de manera convencional el interior de la iglesia lleno de una multitud de fieles prosternados para dar gracias al cielo ante la columna aún abierta. El Dux está en pie en medio de ellos, se le reconoce por su birrete carmesí bordado de oro y en la inscripción, Dux, colocada encima de la cabeza como era costumbre en los tapices y en los cuadros importantes de esta época. Por supuesto, la iglesia está sumariamente representada, sus dos pisos superiores reducidos de modo que forman simplemente un fondo a las figuras. Es una de esas atrevidas pinturas históricas que en nuestra ciencia orgullosa de la perspectiva y de mil otras cosas no nos atrevemos a discutir. Los obreros de la antigüedad dejaron así algunas notas útiles sobre las formas de su tiempo; sin embargo, los que conocen el método de dibujo que empleaban entonces, no se atreven a afirmar la exactitud absoluta de esos documentos. En este mosaico figuran los dos púlpitos —como hoy— y también el cordón de flores hecho de mosaicos que adornaba toda la iglesia, y del que los restauradores modernos no han conservado más que un fragmento —no se intentó representar los mosaicos de la techumbre, la escala reducida no lo permite—, pero sabemos, que algunos, al menos, ya existían, y los que niegan el hecho, fundándose en que faltaban en esta reproducción, se equivocan.

Hay gran incertidumbre respecto a las épocas exactas en que fueron construidas o reparadas las diferentes partes de la fachada de San Marcos. Sabemos que la iglesia se consagró durante el siglo XI y que una de sus principales decoraciones (el mosaico representando los caballos de bronce que se trajeron de Constantinopla en 1205) data del siglo XIII, aunque



por su estilo se supone que es de la época de la construcción original.

Contentémonos, pues, con decir que las partes más antiguas del monumento datan de los siglos XI, XII y de la primera mitad del XIII; las partes góticas pertenecen al XIV; alguno de los altares y de los embellecimientos datan del siglo XV y XVI, y los fragmentos modernos de los mosaicos son del XVII.

Fijo estas fechas a fin de poder hablar de la arquitectura bizantina de San Marcos, sin dejar suponer que toda la iglesia es la obra de artistas griegos. Exceptuándose los mosaicos del siglo XVII, todos los restauradores se han conformado tan hábilmente al estilo primitivo que el efecto es completamente bizantino.

Haré el menor número posible de críticas anatómicas, no preocupándome de una cronología superflua.

Quisiera que el lector, antes de entrar en la plaza de San Marcos, se transporte con el pensamiento, algunos instantes, a una apacible ciudad episcopal de Inglaterra y venga conmigo, a pie, hasta la fachada situada al oeste de la catedral. Vamos por la calle más solitaria, al fin de la que divisamos una de las torres, atravesamos la puerta cochera almenada, rasgada en el centro por un ventanillo enrejado, y seguimos el camino reservado a las carretas que traen las provisiones necesarias al obispo y al cabildo; pequeños prados cuidadosamente segados, rodeados de verjas se extienden delante de una serie de minúsculas casas de antiguo modelo y todas limpiísimas, con ventanas con arcos de bóveda, abiertas sin orden, con pesadas cornisas de madera, el alero de su tejado pintado de blanco, el pequeño atrio en forma de concha y sus indescriptibles pifones contorneados e inclinados.



Hallamos enseguida casas más importantes, también de viejo estilo, pero construidas con ladrillos rojos y con jardines a su espalda, donde los muros guarnecidos de celosías, dejan entrever, entre los abridores, vestigios —arco o columna— de algún antiguo claustro. Estas casas están enfrente de la plaza de la antigua catedral, regularmente divididas en jardiniillos y de alegres avenidas arenosas, sobre todo del lado en que da el sol, donde los hijos de los canónigos se pasean vigilados por sus niñeras.

En la fachada del oeste, andando con cuidado para no aplastar el césped, contemplamos las columnas sobre las que se elevaban estatuas de las que no se conservan más que majestuosos fragmentos —representarian reyes de la tierra ó santos reyes del cielo—. Más alto se eleva el gran muro de confusos arcos, cubierto de molduras ó groseras estatuas; sombrío, sin gracia, adornado con espantosas cabezas de [dragones o de burlones diablos, desfigurados por la lluvia y el viento en formas inverosímiles, y cuya envoltura de piedra está coloreada de un lindo suave dorado por los líquenes anaranjados.

Aún más altas se elevan las torres; la mirada se pierde en el relieve de sus fuertes y rudos contornos, por no poder distinguir —sino como otros tantos puntos negros en continuo movimiento, que unas veces se juntan, otras se dispersan, después reaparecen de repente entre las flores esculpidas— una multitud de pájaros negros, sin reposo, que llenan la plaza de extraños clamores que recuerdan los gritos de los pájaros revoloteando sobre una costa aislada entre los acantilados y el mar.

Representaos esta escena en su formalismo estrecho y en su serena sublimidad. Considerad las alegrías



sin interrupción, que encierra ese piadoso sopor, en el cumplimiento de todos los deberes que regula el reloj de la iglesia, la influencia de esas sombrías torres, sobre todos los que, desde hace siglos, han pasado por delante de sus pies, que han visto elevarse en la llanura en lejanos tiempos poblados de árboles, interceptando con su masa los rayos del sol al ponerse, entonces que la ciudad no estaba indicada más que por una bruma a la orilla del río.

Y ahora acordémonos que estamos en Venecia y volviendo la calle Lunga San Moisés, que puede considerarse como la semejante a la calle que nos condujo a la puerta cochera de la catedral inglesa.

Entramos en una avenida empedrada, de siete pies en su mayor anchura, y resonante de gritos de los mercaderes ambulantes, gritos que terminan en una especie de repiqueteo metálico. Tenemos que abrirnos paso al través de una batahola oprimida entre dos hileras de casas muy juntas. Encima de nuestras cabezas, inextricable confusión de groseros contravientos, balcones de hierro, tubos de chimeneas, apoyadas en modillones, ventanas cuyas repisas son de piedra de Istria y de cuando en cuando una mancha de hojas verdes ó una rama de higuera que pasan por encima del muro de algún patio interior, y hace elevar la vista hasta el estrecho espacio del cielo que corona todo. A los dos lados de la calle hay una hilera de tiendas, apretadas lo más posible, que ocupan el espacio de los pilares de piedra cuadrados que soportan el primer piso: uno de los indicados espacios es estrecho y sirve de puerta; el otro, es en las tiendas, el más importante, ensamblado hasta el mostrador y con cristales en la techumbre. En las tiendas pobres permanece abierto completamente y las mercaderías están



colocadas en bancos y en tablas. La luz no penetra más que hasta la entrada de la tienda, el resto permanece sumido en una obscuridad que la vista no podría atravesar si no estuviese iluminado generalmente por los débiles rayos de una lámpara colocada en el fondo, delante de una estampa que representa á la Virgen; la estampa y la lámpara son más ó menos lujosas, según el grado de religiosidad del comerciante. En las fruterías, donde los verdes melones están alineados en el mostrador como balas de cañón, la madona tiene un altar de follaje. En la «*Vendita frittole e Liquori*», la Virgen, humildemente colocada detrás de una vela de sebo, en una tabla negra, preside las mezclas de ambrosía de calidad más que dudosa; pero algo más lejos, donde se ofrece «*Vino nostrani a soldi 28-22*», la Modena resplandece en toda su gloria, rodeada de diez o doce toneles de la cosecha de hace tres años, de numerosas botellas de marrasquino y de dos magníficas lámparas; por la tarde, cuando los gondoleros van a beber, bajo sus auspicios, la ganancia del día, le ponen además un candelabro iluminado.

Uno o dos metros más lejos pasamos la hostería del Aguila Negra, y dirigiendo una mirada al través de su entreabierta puerta de mármol, vemos bosquejarse sobre el muro la sombra de una viña apoyada sobre un antiguo pozo, en el que está esculpido un escudo.

Llegamos por el puente y el campo de San Moisés a la entrada de la plaza de San Marcos, llamada «la boca de la plaza» (*la Bocca di Piazza*): su carácter veneciano casi está destruido, en primer lugar, por la horrible fachada de San Moisés —que examinaremos más adelante—, después por la transformación moderna de



las tiendas de la plaza, y en fin por la mezcla de la plebe veneciana con los grupos ingleses y austriacos. Apresurémonos a pasar por entre ellos para alcanzar en el fondo de la plaza la sombra de las columnas, y entonces los olvidaremos; enseguida, al través de esas columnas surgirá ante nosotros con brillante luz la gran torre de San Marcos como en medio de un campo matizado con multitud de colores; por cada lado innumerables arcadas se despliegan con simetría, como si las irregulares casas de sombrío pasaje que acabamos de atravesar de repente se vieran sometidas á un orden perfecto y elegante, y sus muros y ruinas se transformasen en arcadas cubiertas de hermosas esculturas y en columnas estriadas, construídas con piedras de gran valor. Más allá de esas hileras de arcadas, sale de la tierra una visión ante la que la gran plaza parece abrirse como testimonio de respeto y para dejarnos ver desde lejos una multitud de columnas y de cúpulas blancas agrupadas, formando una pirámide baja y prolongada de encendido tono, semejante a un amontonamiento de tesoros, de oro, ópalos y nácar, bajo los que se abren cinco grandes y abovedadas puertas, artesonadas con magníficos mosaicos y decoradas con esculturas de un alabastro tan brillante como el ámbar y tan delicado como el marfil. Esculturas fantásticas envueltas en plumas, flores de lis, uvas y granadas, de pájaros revoloteando en las ramas reunidas por enlaces continuos de vástagos y de plumas. En medio, dos ángeles con sus largas vestiduras solemnes, con el cetro en la mano, se apoyan el uno en el otro, en la portada: sus formas aparecen indecisas por el resplandor de un fondo de oro que hay detrás del follaje, resplandor interrumpido y obscurecido como la luz que se filtra entre las ramas de



los árboles del jardín del Edén, cuyas puertas estaban confiadas á la guarda de los ángeles.

Alrededor de las puertas hay columnas de mármoles de diferentes clases: jaspe, pórfido, serpentina verde obscura con manchas de nieve —caprichosos mármoles— que, como Cleopatra, niegan o conceden al sol el derecho de «besar sus azuladas venas». Al retirarse la sombra deja ver las ondulaciones azuladas como la marea deja al descubierto la arena surcada por las olas. Los capiteles están decorados con ricos enlaces de hierbas, de follaje de acanto y de viña, de signos místicos con la cruz por base. Por encima, en las archivoltas, se unen el cielo y la vida; los ángeles y los atributos del cielo, después los trabajos de los hombres, según el orden de las estaciones. Todavía más alto, en el centro, se elevan otros arcos blancos con esculpidas flores escarlatas. Exquisita confusión entre la que los pechos de los caballos griegos sobresalen en toda su fuerza y el león de San Marcos aparece sobre un fondo azul sembrado de estrellas, hasta que en fin, como en éxtasis, los arcos se rompen en un hervor de mármol y se lanzan al cielo azul en hirviente espuma esculpida como si las olas de Lido se hubieran helado y las ninfas del mar hubieran incrustado en ellas amatistas y coral.

¡Qué abismo existe entre la sombría catedral inglesa y la veneciana! Los pájaros que lo frecuentan bastan para indicarlo. Los muros de San Marcos en lugar de estar rodeados por una multitud de cuervos de alas negras, sirven de abrigo á innumerables palomas que anidan en los follajes de mármol y mezclan el color de sus irisadas plumas que cambian a cada momento con los matices no menos atrayentes que permanecen inmutables desde hace setecientos años.



¿Qué efecto produce este esplendor?

Si paseáis desde la mañana a la tarde delante de San Marcos, no veréis una mirada que se eleve, ni una fisonomía que se ilumine; sacerdotes y seglares, soldados y paisanos, ricos y pobres pasan por delante de la catedral sin concederle una mirada.

Hasta en los rincones del atrio, los más pobres comerciantes de la ciudad colocan sus mercancías, los basamentos de las columnas sirven de asiento a los que venden juguetes y caricaturas. Alrededor de la plaza situada en frente de San Marcos, está la hilera de los cafés donde pierden el tiempo, leyendo periódicos, sin interés, los perezosos venecianos de la clase media, y en medio de la plaza, la música austriaca toca durante las visperas, mezclando sus acordes con los del órgano, rodeada de una silenciosa multitud, que si fuese libre para realizar sus deseos, daría de puñaladas a todos los músicos. Y en los ángulos del atrio, durante el día, hombres del pueblo ociosos, apáticos, están acostados tomando el sol como lagartos, mientras que los chiquillos, sin que nadie los vigile, cuyos ojos ya demuestran la desesperanza y la fría depravación, gritan, se pegan, duermen o juegan y arrojan los céntimos abollados en los rebordes de mármol de la portada; todo esto bajo la mirada de Cristo y sus ángeles.

Para entrar en la iglesia sin atravesar por entre estos horrores, ganemos el lado de enfrente del mar, y pasando junto a las dos macizas columnas transportadas de San Juan de Acre, abramos la puerta del baptisterio. Cerrada ésta detrás de nosotros, la luz y el ruido de la Piazzeta no llega adonde estamos.

Entramos en una habitación baja abovedada no por arcos, sino por cúpulas salpicadas de estrellas de oro



y con melancólicas figuras. En el centro un macizo de bronce adornado de ricos bajo relieves y una pequeña estatua del Bautista, un rayo de luz atravesando una alta ventana la ilumina y va a morir sobre una tumba. ¿Es en realidad una tumba ese lecho que parece haberse colocado tan cerca de la ventana para que el durmiente pueda despertarse temprano? Dos ángeles levantan la cortina y la miran: contemplémosle y demos gracias al rayo de luz que eternamente reposa sobre su frente y se apaga en el pecho.

El rostro es de un hombre de mediana edad, dos profundas arrugas surcan su frente, ostenta en la cabeza el birrete ducal.

Los rasgos de su fisonomía son muy finos y delicados; los labios, estremadamente delgados sin duda por la muerte, aún conservan dulce sonrisa y la fisonomía es serena. El techo del dosel ha sido azul estrellado de oro; más abajo, en el centro de la tumba donde reposa el muerto, está sentada una estatua de la Virgen. Una orla con flores y follaje se extiende alrededor del monumento que guarnece como campo durante la primavera.

La estatua es del dux Andrea Dandolo, grande entre los grandes de Venecia y que murió joven. Elegido jefe a los treinta y seis años, fallece diez años después, dejando tras de sí un reinado al que debemos la mitad de lo que conocemos de los primeros éxitos de Venecia.

Dirijamos una mirada a la sala donde el Dux reposa; en el suelo se extiende un rico mosaico rodeado por una banda de mármol rojo; los muros de alabastro, deslucido y empañado por el transcurso del tiempo y casi en ruinas. Del lado del altar, por la escasez de luz apenas pueden distinguirse los bajo relieves



que representan el bautismo de Cristo. En la bóveda las figuras resaltan más. Cristo está en el centro rodeado por los ángeles y los apóstoles. Por todas partes se ve la figura demacrada de San Juan Bautista en los episodios de su vida y de su muerte. El Jordán corre entre dos rocas; en las orillas, un árbol sin fruto tiene su raíz cortada por un hachazo: *«todo árbol que no produzca fruto será cortado y arrojado al fuego.»*

¡Sí, en verdad; ser bautizado por el fuego o perecer por él, es la elección ofrecida a todos los hombres! La música llega hasta mis oídos por la ventana y se mezcla con las sentencias que los antiguos griegos escribieron en los muros de este baptisterio. Venecia ha hecho su elección.

El que reposa bajo el dosel de piedra le habría aconsejado —si hubiera consentido escucharle— otra elección, pero ha olvidado desde hace mucho tiempo los consejos del Dux, cuyos labios están cubiertos de polvo.

Entremos por la pesada puerta de bronce, en la iglesia obscurecida por un sombrío crepúsculo al que ha de habituarse la mirada antes de poder distinguir que el vasto edificio tiene la forma de una cruz cuyos dos brazos están señalados por numerosas columnas. La luz no penetra más que por estrechas aberturas practicadas en las cúpulas que cierran el techo; hacen el efecto de grandes estrellas, a veces un rayo se escapa de una alejada ventana errando en la obscuridad y arroja fosforescente resplandor sobre los mármoles de todos colores. La luz de los cirios y de las lámparas de plata que arden eternamente en las capillas se une a la débil que viene de la cima guarnecida de láminas de oro, y los muros recubiertos de alabastro lanzan en cada curva, en cada ángulo, ligeros reflejos



brillantes; las aureolas de los santos resplandecen a nuestro paso y después caen en la obscuridad. Bajo nuestros pies, sobre nuestra cabeza se desenvuelven una sucesión de cuadros que parece un sueño; mezcla de hermosas visiones, otras terribles, dragones y serpientes; bestias feroces y graciosos pájaros que sin temerlas beben a su lado el agua de los manantiales; variados símbolos representan las pasiones y los placeres de la vida y los misterios de la Redención. Toda esta mezcla de diversas imágenes terminan en la cruz que se halla en todas partes, en cada piedra y sobre todo delante del altar mayor, donde se eleva radiante, en medio de ricos blasones, en la sombra del ábside. Aunque se halla con frecuencia «la imagen de la madre de Dios», no es la divinidad adorada en este lugar; es la cruz la que primero se ve, porque la luz resplandece en medio del templo; cada cúpula, cada hueco del techo posee la imagen de Cristo.

El interior del templo no deja de producir efecto sobre el espíritu de la población. A todas las horas del día, las diversas reliquias reúnen un grupo de adoradores y de piadosos solitarios que buscan para recogerse los retiros más tristemente sombríos. Los pasos de los extranjeros no distraen a los que están arrodillados sobre las losas de San Marcos; les vemos prostrarse, besar el pie del crucifijo, situado en el ala norte, ante el que arde una lámpara, y salir de la iglesia menos abatidos.

No deducimos de esto que la grandiosidad y la nobleza del edificio despierten el espíritu religioso. Venecia encierra bastantes desgracias para hacer doblar las rodillas a muchos sin que las bellezas exteriores entren por algo en su alma, y si en la devoción a San Marcos hay una parte que no sea provocada por la



desastrosa situación de la ciudad, no se debe, ni a belleza de la arquitectura, ni a la impresión producida por los episodios sagrados que representan los mosaicos.

Ese efecto existe, sin embargo, aunque ligero; lo prueba el número de fieles que atrae San Marcos, mientras que San Pablo y los Frari, mejor situados y más grandes, están relativamente vacíos. Esto obedece, sin duda, a la influencia que ciertos medios ejercen en los instintos humanos inferiores, medios empleados en todo tiempo para favorecer la superstición; la obscuridad y el misterio; los retiros sombríos de la construcción; la luz artificial extendida con poca intensidad, pero con una continuidad que le da algo de santo; los materiales preciosos, apreciables aun a los ojos del vulgo; el olor del incienso, la solemnidad de la música, los ídolos o las imágenes, de los que se narran leyendas populares, todo este aparato de la superstición, tan vieja como el mundo, empleada por las naciones salvajes y civilizadas, causando un falso respeto en los espíritus incapaces de comprender la divinidad, existe en San Marcos en un grado desconocido en toda otra iglesia europea. Los artificios de los magos y de los brahmanes se emplean por una cristiandad paralítica y el sentimiento popular excitado por esos artificios no debe inspirarnos más respeto que el concedido a los adoradores de Eleusis, de Ellora o de Edfú.

Esos medios inferiores no se han empleado únicamente en las antiguas iglesias para excitar la emoción religiosa. Si había cirios encendidos, iluminaban muros cubiertos de cuadros sagrados que todos miraban y comprendían, mientras que durante mi estancia en Venecia no he visto otras miradas dirigirse hacia ellos que las de los visitantes extranjeros. La iglesia se



emplea aún en las ceremonias para las que fué construída, pero la impresión que producía ha dejado de comprenderse. La belleza que posee no llega al corazón, la lengua que habla está olvidada; en pie, en medio de la ciudad, al servicio de la cual ha estado tanto tiempo consagrada, aunque llena de los descendientes de aquellos a quienes debía su esplendor, está más desolada que las ruinas cruzadas por los pastos de nuestros valles ingleses y las sentencias grabadas sobre sus muros de mármol, se comprenden menos por los que debiera instruir que las letras que sigue con el dedo el pastor inglés sobre las tumbas de un claustro abandonado, cuando el musgo no es muy espeso.

Así, en las investigaciones sobre el mérito de la significación de este maravilloso monumento, no hablaremos de su utilidad actual; hasta después de terminada nuestra información no podremos establecer con alguna certeza, si la negligencia que pesa sobre San Marcos prueba la disminución moral del carácter veneciano, o si debemos considerar esta iglesia como el resto de una época bárbara, incapaz de excitar la admiración o de ejercer influjo sobre una sociedad civilizada.

Esta investigación es forzosamente doble; he querido, en primer lugar, juzgar a San Marcos como obra arquitectónica, no como iglesia; después, en segundo lugar, apreciar su valor como lugar de adoración comparándole a las catedrales del Norte que aún conservan sobre el corazón humano un poder que las cúpulas bizantinas parecen haber perdido para siempre. En las dos partes que siguen dedicadas al arte gótico y al renacimiento, he tratado de extraer la naturaleza de cada escuela, su espíritu y su forma.

Hubiera querido analizar lo mismo la arquitectura



bizantina, pero no habiendo podido estudiar su desenvolvimiento en su país de origen, no me he atrevido a generalizar mis observaciones.

Creo, no obstante, que en San Marcos hallamos sus principales rasgos, y que el espíritu de su estilo se muestra allí claramente para poder pronunciar con bastante certeza un juicio leal y compararle con los mejores sistemas de la arquitectura europea de la Edad Media.

El rasgo característico de la construcción de San Marcos, rasgo de donde se derivan casi todas sus otras particularidades, es la *incrustación*. Es el modelo más puro en Italia de la gran escuela de arquitectura: su principio dominante fué el de recubrir el ladrillo por los materiales más preciosos. Examinemos con cuidado las razones que han podido legítimamente determinar a los arquitectos de esta escuela a separarse de los que ejecutaban sus planos con materiales macizos.

Es verdad que en diversas épocas y en diferentes naciones se encuentran ejemplos de las diferentes especies de incrustación, pero lo mismo que es posible poner en oposición las diferencias que caracterizan dos especies de plantas o de animales, por más que algunas de esas variantes no puedan atribuirse más bien a una que a otra; lo mismo es indispensable clasificar dentro de su espíritu los signos característicos del estilo macizo y del estilo de ornamentación incrustada, aunque existen variedades que reúnen los atributos de esos dos estilos. Así, en muchas ruinas romanas de edificaciones construídas con bloques de toba incrustados con mármoles hallamos un estilo que, aunque realmente macizo, procede de la incrustación.

En la catedral de Florencia construída con ladrillos



recubiertos de mármol, la placa de mármol está fijada con tanta fuerza y delicadeza, que aunque la construcción sea incrustada, posee todas las condiciones apetecibles de solidez. Esos ejemplos de arte intermedio no pueden hacernos confundir estas dos familias distintas; una en lo que la substancia es por todas partes semejante, lo que prueba a la vez su forma y su ornamentación, como los mejores monumentos griegos y la mayor parte de los normandos y de los góticos—; el otro estilo, en que la substancia interna y la exterior son diferentes, y, por lo tanto, su sistema de decoración se funda en esta dualidad, particularmente San Marcos.

Ante todo he de defender a la escuela de incrustaciones de todo reproche respecto a su supuesto disimulo: parece así al constructor normando, habituado a no manejar más que sólidos bloques de piedra: considera la superficie externa de un fragmento de fábrica como el criterio de su espesor, pero cuando conozca mejor el estilo incrustado comprenderá que los constructores del Sur no tienen la menor intención de engañarle. Ve que cada placa de revestimiento está remachada, que las juntas están visiblemente unidas a la materia interior. Tiene tanto derecho a quejarse de un fraude como el salvaje que viendo por la primera vez a un hombre revestido de una armadura de acero le acusara de ser todo él de aquel sólido metal; poned al salvaje al corriente de los usos de la caballería, y ya no acusará de deslealtad ni la armadura ni al que la lleva.

Es preciso considerar las circunstancias naturales que originaron este estilo; una nación de constructores, lejos de las buenas canteras de piedra, con difícil entrada en el continente que las produce, se vería



obligado, o a construir únicamente con ladrillos, o importar piedras de países lejanos en barcos de poco tonelaje, conducidos más bien al remo que a la vela, encareciendo tanto el transporte para las piedras comunes como para los mármoles preciosos. Tenía que ser constante la tentación de aumentar el valor del cargamento. Además del elevado precio de las piedras, era preciso considerar las pequeñas cantidades que podían obtenerse, siendo imposible adquirir, aun pagándolos muy caros, grandes bloques de mármol; por lo tanto, fué muy ventajoso adquirir piedras labradas provenientes de ruinas de antiguas construcciones. ¡Qué alegría traer esos fragmentos de valor que comparativamente eran de poco peso! Columnas, capiteles, otros trozos de escultura extranjera acompañaban a algunas toneladas de mármoles raros obtenidos con grandes esfuerzos y a precios muy onerosos.

El arquitecto de las islas tenía que conformar sus planos al empleo de los materiales que los barcos extraían. Podía, o bien colocar algunos bloques de mármoles raros entre la masa de ladrillo, tallando esos fragmentos de escultura de manera á imponerles la forma necesaria para la construcción; o bien cortar los mármoles en planchas bastante delgadas para poder recubrir toda la superficie y adoptar un estilo singular, gracias al que podría introducir los fragmentos esculpidos para hacerlos valer.

El arquitecto, únicamente deseoso de desplegar su talento y sin respeto para las obras de los demás, adoptaría la primera alternativa destrozando los antiguos mármoles para acomodarlos a sus planes; pero un arquitecto cuidadoso de conservar las obras de arte, ya sean de él o de otro, y estimando la belleza de la construcción más que su propia gloria, hubiera eje-



cutado lo que hicieron los antiguos arquitectos de San Marcos, salvando los preciosos restos que se le confiaban.

Los venecianos, además, se vieron impulsados por otros motivos para adoptar este método de arquitectura; estaban desterrados, arrojados de las antiguas y hermosas ciudades cuyos restos habían hallado plaza en sus construcciones y satisfacción, a la vez sus más caros recuerdos y su adoración.

Llegaron a ser muy expertos en el arte de intercalar antiguos fragmentos en sus nuevos edificios y debían a esta práctica una gran parte del esplendor de su arte y el encanto de la intimidad que transforma un refugio en una patria. Procedente del profundo amor de la patria fugitiva, esa práctica se perpetúa en la gloria de la nación conquistadora: al lado de las reliquias de la felicidad que huye, se elevan los trofeos de la Victoria que vuela á lucir. El navío de guerra trae a Venecia más mármoles triunfalmente conquistados que compra el barco mercante, y el frontis de San Marcos vino a ser muy pronto el depósito de los despojos de los países sometidos más que la expresión de una ley arquitectónica o de una emoción religiosa.

Un arquitecto moderno que goza de gran reputación, Wood, declara que lo que hay más notable en San Marcos es «su extrema fealdad». Añade un poco más lejos, que las obras de Caracci son superiores a las de todos los pintores venecianos. Su segundo juicio nos revela la causa evidente del primero. No tiene el sentimiento del color; permanece insensible a los goces que procura esta percepción—don concedido a unos, a otros negado, como la facultad de sentir el encanto de la música—. Ese don es especialmente indispensable para dar un juicio sano de San Marcos. Por



la perfección inalterable del color, este edificio tiene derecho a nuestro respeto, y un sordo puede igualmente pretender pronunciar un juicio respecto al mérito de una orquesta, como un arquitecto que no comprende más que los méritos de la forma, á discernir respecto a la belleza de San Marcos. Se encuentra este encanto de colorido en las construcciones y los tejidos de Oriente; los venecianos es el único pueblo que en Europa ha simpatizado por completo con ese gran instinto oriental. Hacen venir de Constantinopla los artistas que dibujan para San Marcos los mosaicos de sus bóvedas, agrupando los colores de sus fachadas; después, rápidamente, saben desenvolver, en un estilo más vigoroso, el sistema que les habían enseñado los griegos.

Mientras que los hombres libres y los barones del norte construyen sus calles sombrías y sus castillos con roble y de piedra blanda, los comerciantes de Venecia recubren sus palacios con pórvido y oro.

Más tarde, cuando sus grandes pintores crean para ella un color más precioso que el oro y el pórvido, Venecia prodiga su tesoro sobre los muros batidos por las olas, y cuando la alta marea penetra en Rialto se colorea, aun hoy, con los reflejos de los frescos de Giorgione.

Si el lector es insensible al colorido, que renuncie á juzgar a San Marcos; pero si lo comprende y ama, que se acuerde de que la arquitectura incrustada es *la única por lo que la decoración cromática puede llegar a la absoluta perfección*; que considere cada trozo de jaspe o de alabastro como una substancia colorante, cuya violencia debe atenuarse al quitarle el espesor, destinada a triturarse o cortarse y que sirve para pintar los muros. Cuando comprenda esto, cuan-





do admita la necesidad de construir con ladrillos los cuerpos y las partes de fuerzas indispensables al edificio para recubrirlos en seguida de mármoles brillantes —como el cuerpo de un animal está protegido por escamas y cuero—, entonces no habrá ninguna dificultad en admitir las leyes y reglas de esta construcción. Examinémoslas en su orden natural.

LEY I.—*Los plintos y las cornisas que sirven para envolver la armadura deben ser ligeros y delicados.*

Las placas empleadas en el revestimiento necesitan un espesor de dos o tres pulgadas (aunque sean de piedra y estén colocadas en sitios poco espuestos a la intemperie), con objeto de no exponerles a las injurias del tiempo. No es suficiente que sólo estén trabadas a los ladrillos con cemento, es preciso que estén unidas a la masa que protejen por franjas de cornisas, molduras corridas que por el apoyo de clavos forjados permitan a los dos espesores ayudarse mutuamente, permaneciendo completamente independientes. Para la debida ejecución de la obra es preciso que esas bandas no estén dotadas de proporciones que puedan tomarse por las grandes cornisas y plintos, miembros esenciales de toda construcción, lo que les haría representar, en la apariencia, un papel importante en la obra interior. Deben, por lo tanto, ser delicadas, ligeras y visiblemente incapaces de representar un empleo más importante que el que les está asignado.

LEY II.—*La ciencia de la construcción interior debe abandonarse.*

Construyéndose el cuerpo del edificio con materiales inferiores, es absurdo pretender que tenga aspecto elegante, basta que su masa nos tranquilice respecto



a su solidez. No hay motivo para tratar de disminuir la extensión de su superficie por una inútil delicadeza de ajuste, puesto que sobre esta superficie se aplicará el color, principal atractivo de la construcción. No pediremos al cuerpo del edificio más que muros fuertes y pilares macizos; en cuanto a los detalles más cuidados de la arquitectura se reservarán a partes menos importantes o al sostenimiento de la armadura exterior, y si se los emplease en arcos o en bóvedas, podrían parecer peligrosamente independientes de los materiales interiores.

LEY III.—*Todas las columnas deben ser sólidas.*

Si por razón de su pequeña talla debe renunciarse a la incrustación para ciertas partes, es preciso, sin vacilaciones, renunciar a ese género de arquitectura para toda la construcción. No ha de tenerse la menor duda respecto a la solidez de las incrustaciones. Lo que parece *probablemente* sólido, debe serlo con *toda seguridad*; de ahí procede la ley absoluta que prohíbe la incrustación en la columna. No solamente porque todo su valor depende de la solidez, sino también porque el tiempo y el trabajo necesarios para ajustar un revestimiento incrustado haría exceder con mucho el precio de la materia economizada. La columna, cualquiera que sean sus dimensiones, ha de ser siempre sólida, y como por el carácter incrustado de la construcción puede sospecharse algo, conviene que no exista ninguna junta. Deben ser de una pieza, y tanto más cuando el constructor tiene libertad de elevar muros y basamentos del espesor que quiera, y así es completamente inútil que las columnas tengan una dimensión fija.

En los estilos normando y gótico, que se exige un



apoyo definido sobre un punto determinado, es necesario construir con piedras pequeñas el sostén con la apariencia de una columna; pero en el estilo bizantino pueden elevarse el número de soportes que se juzguen necesarios; no tienen que solicitar ninguna autorización para la estructura de sus columnas; así, debe pagarse con la generosa calidad de sus columnas la escasa exigencia que ha mostrado para los muros.

Al que construye en los valles cretosos de Francia ó Inglaterra no puede criticársele que amase las columnas con trozos de piedras y cal, pero los venecianos, á quienes eran accesibles las riquezas del Asia y las canteras del Egipto no debían construir más que columnas talladas en piedras sin defectos.

Además hay otra razón: como ya hemos dicho, es imposible cubrir de color los muros de un vasto edificio, a menos de dividir la piedra en placas, y este sistema tiene siempre una apariencia de parsimonia. El constructor probará, para defenderse, que no ha sido por avaricia o pobreza, sino porque quiso hacerlo así, que no ha puesto sobre los muros más que un delgado revestimiento. Encomienda a las columnas el salir en defensa de su honra, pues si no se puede evaluar el espesor y por consiguiente el precio de las hojas de jaspe y de pórfido incrustadas en los muros, se puede con una sola mirada medir una columna, estimar el precio que representa la masa de materia de que está formada y todo lo que ha tenido que sacrificarse para conseguir su perfecta redondez. Las columnas son muy justamente consideradas en las construcciones de este género, como el resumen de su valor, como una especie de tesoro parecido a las piedras preciosas y al oro de los vasos sagrados.

Son, en realidad, grandes joyas, se evalúa el bloque



de jaspe o de preciosa serpentina según su talla y su brillo, como se hace para una esmeralda o un rubí; únicamente la evaluación se hace por pies y por toneladas en vez de por quilates.

Las columnas sin excepción, deben tallarse de un solo bloque. Todo ensayo para incrustarlas o para construir las en diversos trozos reunidos por pinturas, causan una decepción parecida a la que produce una piedra falsa engarzada en una alhaja preciosa; el espectador perderá de repente la confianza en el valor del resto de la construcción y en los que la edificaron.

LEY IV.—*Las columnas deberán a veces ser independientes de la construcción.*

La importancia de la columna como punto de apoyo disminuye en razón de la importancia que tome en calidad de joya de precio. El placer que nos causa su masa y la belleza de su color es independiente de toda idea de adaptación para un fin mecánico. Así como muchas otras cosas de este mundo, su función es *ser bella*, en cambio de esa belleza, la autorizamos para ser inútil. ¿Reprochamos a los rubíes y a las esmeraldas no poder servir para cabezas de martillo? Lejos de pensar que nuestra admiración por la columna-joya depende de su utilidad, es muy probable que la mayor parte de valor que la concedemos dependa de la fragil delicadeza de su esencia, que la hace impropia para las duras labores. La admiramos tanto más cuanto si se la impusiese una pesada carga presentimos que se rompería.

El principal estudio de la arquitectura es el de realzar las bellezas de las columnas; sería imperdonable el empotrarlas en un muro o agruparlas de modo que se ocultase alguna parte de su superficie. La disposición



simétrica o científica de las columnas no se admite en un edificio de este estilo: sería un grave error, una desacertada distribución de los materiales. Esperamos, por el contrario, admirar columnas importantes en sitios donde no presten ningún servicio real y su misión principal es fijar los rayos del sol sobre su pulida superficie y dejar vagar nuestras encantadas miradas sobre el dédalo de sus azuladas venas.

LEY V.—*Las columnas deben ser de distintas dimensiones.*

Puesto que el valor de cada columna depende de su dimensión, y este valor, como para las piedras preciosas, disminuye en proporciones mayores que la dimensión misma, no podemos esperar una igualdad perfecta en la serie de columnas. Sabemos que la simetría se busca en la joyería; pero no nos damos cuenta de su imperfección si las piedras parecen iguales en una sortija o en un collar, pues nuestra vista no mide fácilmente la diferencia en tan pequeñas piedras, mientras que aparece grande entre dos columnas de nueve ó diez pies de altura. Así, el joyero que tiene multitud de piedras, puede cambiarlas; no tiene más que escoger las que le parecen más semejantes. Esta elección exige un largo examen después del que la perfecta simetría de las piedras aumenta considerablemente el precio de la joya.

El arquitecto no tiene ni el tiempo, ni la posibilidad del cambio. No puede dejar de colocar una columna y arrinconarla hasta que halle otra semejante; no tiene a su disposición un centenar entre las que despacio puede escoger; no puede dirigirse a un compañero para hacer un cambio conveniente a ambos. No posee más que un limitado número de bloques de piedra o de



columnas talladas, le es imposible producirse otras y nadie le tomará las que no le sirvan. El único medio para obtener simetría —y no deseamos que lo emplee con frecuencia— es cortar las mayores para igualarlas a las demás. Por consecuencia, si en un dosel o en una capilla, esta costosa simetría es necesaria y excita la admiración proporcionada al valor que se la concede, es preciso, por lo general, resignarnos a encontrar columnas de variadas dimensiones; su desacuerdo puede producir a veces inesperado encanto. Al ver las extrañas divergencias de tono y de peso de esos mármoles (el carácter arquitectónico ha de ser siempre rigurosamente proporcionado), se experimenta la misma sensación que cuando se leen las obras de Píndaro y Esquilo a la par de los ritmos métricos de Pope.

La aplicación de los principios de la joyería a los bloques grandes o pequeños, nos da otro argumento en favor de la incrustación de los muros. Sucede frecuentemente que, en ciertas variedades de alabastro, la belleza de sus vetas es tan potente, que conviene dividirlos, no sólo por economía, sino para poner a la vista sus fantásticos laberintos. Oponiendo unas a otras muchas placas delgadas cortadas del mismo bloque y reuniendo sus bordes, se obtiene un conjunto simétrico que hace comprender mejor el dibujo de sus vetas. Así se emplearon los alabastros en San Marcos. A la par se muestra al espectador la naturaleza de la piedra y la honrada intención del arquitecto, la semejanza de las vetas muestran que las placas procedían del mismo bloque. Esta reunión, fácil de evitar dispersando las placas, prueba a todos los que conocen los mármoles cuál es el sistema de arquitectura empleado. Únicamente se engañan los ignorantes. Pero ¿cuál



es la noble y gran verdad que no puede desconocerse por los ignorantes? La verdad y la mentira se ocultan cuando nos acercamos a ellas; la mentira continúa escondiéndose y recurre a los más perversos embustes, si es descubierta, mientras que la verdad se nos revela a proporción de nuestra paciencia y del número de nuestros conocimientos; responde gallardamente a nuestra llamada, y nos inicia, cuando la descubrimos, en otras verdades más importantes.

LEY VI.—*La decoración no debe tallarse profundamente.*

Surge de este sistema de construcción cierto estilo decorativo, fundado en esta primordial condición, que en la mayor parte del edificio no haya escultura profunda. Las delgadas placas de revestimiento no la admiten, no ha de profundizarse hasta el ladrillo, y cualquiera que sean los ornamentos con que las embellezcamos, no pueden pasar de una pulgada de profundidad.

Tened presente la diferencia inmensa que establece esta sencilla condición entre la escultura del estilo incrustado y las de las sólidas piedras del Norte que se desbastan á hachazos y se tallan en las sombrías cavernas, pasan de la obscuridad a extrañas proyecciones; desbastadas por rudos instrumentos, encargados de infundir bajo los fragmentos que saltan de todas partes, el pensamiento y los contornos dispuestos por el escultor.

Poderosas estatuas, revestidas de largos mantos, y la cabeza con corona que brilla herida por los rayos del sol; espectros amenazadores, dragones misteriosos hundiéndose en rincones sombríos. Pensad en todo esto, en la absoluta libertad concedida a la imagina-



ción y a la mano del escultor que puede correr a su libre albedrío, y considerad lo diferente que tiene que ser el dibujo destinado a grabarse sobre una delgada placa de mármol. Cada línea ha de trazarse con el más exquisito cuidado, con la precaución más extremada; el cincel no ha de apoyarse demasiado por temor a romper la delicada piedra, y a veces la menor fantasía no puede realizarse por no perjudicar a la flexibilidad impuesta a la mano. La forma humana ha de representarse sobre una superficie plana; los pliegues de los ropajes, como las redondeces de las piernas, tienen que reducirse y someterse a la regla de que la escultura se convierta más bien en una obra de dibujo. El lector comprenderá hasta qué punto son infinitas las divergencias de carácter forzosamente impuestas a los dibujos ornamentales en la arquitectura incrustada.

Trataré de indicar algunas.

La primera es, naturalmente, una disminución en la representación del ser humano, cuya dignidad de forma y de expresión se debilita al reducirse á un bajo relieve sin profundidad.

Cuando la escultura tiene solidez, la nobleza de la forma humana impulsa al artista a representarla con preferencia a los organismos inferiores; pero cuando todo se reduce a la línea exterior, la forma de las flores o de los animales puede realizarse de modo más perfecto.

La tendencia a buscar temas de ornamentación en las regiones inferiores de la creación no tuvo influencia sobre los grandes pueblos paganos —asirios, griegos, egipcios—; en primer lugar, porque su pensamiento estaba de tal modo reconcentrado en su propia capacidad, en su destino, que prefirieron la más ru-



dimentaría imagen de la forma humana a la mejor de un ser inferior; después, porque su constante práctica de la escultura sólida, con frecuencia colosal, les permitía tener una extremada habilidad en la ciencia de los contornos simples, ya en los bajos relieves, ya en los vasos monocromos, ya en los jeroglíficos sin profundidad.

Cuando las ideas contrarias a toda representación del reino animal, y más especialmente del hombre, importadas por los árabes y los griegos iconoclastas, comenzaron a dirigir el espíritu de los constructores hacia los motivos de las decoraciones tomadas de tipos inferiores, y cuando la práctica de la escultura sólida disminuyendo el número de artistas capaces de reducir hábilmente a su forma lineal los organismos elevados se hizo cada vez más rara, la elección de los decoradores, se dirigió cada vez más al reino de las flores. Mientras que el Norte continuaba produciendo inmensas é interesantes estatuas, el Sur, en su estilo incrustado, disminuía con la mayor frecuencia la forma humana y la subordinaba á una abundancia de flores y de follaje; los modelos se los facilita la fantástica decoración romana, de la que deriva en línea recta el estilo incrustado.

Además, el grado de reducción impuesto a su modelo arrastraba fatalmente al escultor a abandonar la realidad de sus producciones para someterlas a las necesidades de la arquitectura. Cuando una flor o un animal puede esculpirse en un atrevido relieve, el artista cae en la tentación de exagerar su importancia por un lujo de detalles inconciliables con la simplicidad necesaria al efecto que debe impresionar desde lejos; también con frecuencia —defecto aún más grave— el objeto primitivo del dibujo se sacrifica al de-



seo de dar más vida a la piedra; cuando todo eso se le niega y la simple línea es todo lo que se permite al escultor, se tiene al menos el derecho de esperar que esta línea se trace con gracia exquisita y que la riqueza en la ornamentación compense la exigüidad de los medios de ejecución que le están permitidos.

Sobre una portada del Norte sabemos hallar las flores del campo vecino, y en nuestra sorpresa al ver la piedra gris transformarse en espinas y delicadas flores, no nos preguntamos —cuando nos dirigimos a contemplar el conjunto del monumento— si esos detalles nos parecen confusos y sin objeto. Parecida decepción no es de temer en el estilo incrustado; si no pueden reconocerse siempre las formas naturales que inspiraron la escultura, se sabe al menos que su gracia será impecable y que se le perjudicaría añadiéndole o quitándole una línea.

Otra observación: la escultura de ese estilo, distinguiéndose más por el cuidado y la pureza que por el vigor, y faltándole con frecuencia el espesor de la sombra, existe un medio muy sencillo que permite al artista *crear* sombra. En donde puede sin peligro dejar un vacío detrás de las placas de revestimiento, o servirse como de un trozo de cristal para recubrir una abertura en el muro, podrá, abriendo agujeritos, obtener sombras negras muy intensas, contrastando con la brillantez del resto de su dibujo. Este artificio es tanto más empleado cuanto tiene el dibujo más cualidades ornamentales para avalorar al exterior del monumento, es el medio más seguro de introducir al interior una luz que no teme ni lluvia, ni viento, y son puntos de sombra adonde los ojos vienen a reposar con gusto fatigados por la gran claridad.

En frente de la debilidad del arte escultórico, la



pintura aumenta su importancia como agente de belleza y de efecto. El estilo incrustado es no solamente el único en el que la decoración permanente por el color es posible, sino también es el único que ha podido dar origen a ese género de decorado. Veamos bajo qué principios el sistema del colorido se adoptó por el Norte y por el Mediodía.

No ha existido jamás una escuela digna de este nombre en que el color se haya despreciado; no siempre se empleó bien, pero se le tomaba en cuenta. En mi opinión, las escuelas del Renacimiento, por el desdén al color, llevaban en sí mismas el germen de la muerte.

No se trata aquí de juzgar si nuestras catedrales del Norte ganan o pierden con la ausencia del color; su tinte gris es monótono, debido a la naturaleza y al tiempo, tal vez es preferible al debido a la mano del hombre; pero esto no se refiere a nuestro actual estudio. El hecho que nos interesa es éste; los arquitectos cubrieron sus obras con los más brillantes colores que pudieron obtener; todos los grandes monumentos de esta época estuvieron, o completamente pintados, o al menos adornados de pinturas, de mosaicos o dorados en las partes más importantes. Hasta allí están de acuerdo los egipcios, griegos, godos, árabes y los cristianos de la Edad Media; ninguno de ellos, gozando de su buen sentido, dejó de pensar en cubrir con colores un monumento importante. Así, cuando señalé a los venecianos como los únicos que simpatizaron con el arte árabe en este punto, aludía a su profundo amor por el colorido que les indujo a emplear las decoraciones más costosas en simples habitaciones particulares y también a su instinto perfecto del color que hacía sus obras tan espléndidas en su ejecución como



justas en su principio. Vamos a examinar éste, tan diferente del de los constructores del Norte.

El atrio de la catedral de Bourges se ornamentó con una soberbia rama de oxiacanto por su arquitecto, que tenía preferencia por este arbusto, pero olvidaron decirnos que no gustándole el *gris* lo hizo pintar de un verde brillante; aún quedan vestigios en los intersticios del follaje.

No podía escoger otro color; pudo dorar las espinas como alegoría a la vida humana, pero desde el momento que las pintaba, no podía emplear más que el color verde.

En cuanto al asunto de la escultura estaba definido; su color forzosamente tenía que estarlo. En el Norte el color servía frecuentemente para animar el asunto que representaban las piedras; las flores se pintaban de rojo, los árboles de verde y las criaturas humanas de color de carne. El efecto del conjunto era más divertido que bello. Aunque para las molduras la decoración de las columnas y las bóvedas se adoptó un color más rico y más preciso (bajo la influencia de los excelentes principios y rápidos progresos de la pintura sobre el vidrio), la profundidad vigorosa de las sombras en la escultura del Norte perturbaba la vista del arquitecto, llevándole a forzar la violencia del color y haciéndole perder el sentimiento delicado de la armonía en los tonos. Así nos podemos preguntar si en el Norte los monumentos de la mejor época perdieron ó ganaron al darles colorido. Pero en el Sur, la vaga y ligera escultura parecía necesitaba el color que realizaba su interés, aprovechando para sí misma condiciones muy propias para hacerla valer; la extensión de las superficies desplegaba en la luz meridional los matices más delicados, y las ligeras sombras fun-



díanse en exquisita armonía de gris perla. El dibujo, por lo general reducido a líneas ornamentales, podía, sin inconveniente alguno, colocarse a gusto del arquitecto.

Cuando las hojas de roble y rosas despliegan un gran relieve, en su completa florescencia, forzosamente han de pintarse de color verde y rojo; pero en la escultura ornamental donde no pueden reproducirse más que por un laberinto de bien trazadas líneas asemejándose vagamente a hojas y flores, se conserva a las flores su blancura natural colocándolas sobre un fondo azul u oro, o de otro color más en armonía con las decoraciones próximas. Los mármoles preciosos que el artista tenía a su disposición, eran maravillosos modelos para el arte del colorido, esas piedras naturales tienen matices de finura exquisita y además son inalterables.

Todo impulsaba en la arquitectura a estudiar la coloración cromática; la facilidad para hacerlo, se le ofreció en el momento preciso en que la ingenua cristiandad bárbara necesitaba del concurso de las grandes imágenes en color. En el exterior y en el interior el arquitecto se absorbía, en gran parte, en los efectos de la pintura; la iglesia se asemejaba menos a un templo elevado para la plegaria que a un inmenso misal pintado, encuadrado en alabastro en lugar de estarlo en pergamino; adornándose con columnas de pórfido en lugar de piedras preciosas, y escrito en caracteres de oro esmaltado.

LEY VII.—*La impresión producida por un monumento no depende de sus dimensiones.*

No tenemos que deducir más que esta consecuencia. Creo haber establecido con claridad que las diversas



partes del monumento han de merecer nuestra atención por la delicadeza de su dibujo y por su colorido, el valor precioso de los materiales empleados y su interés legendario. Todas estas cualidades son independientes de sus dimensiones; son más bien opuestas, pues no podrían apreciarse a distancia. No pudiendo sobrepasar nuestra escultura una o dos pulgadas de profundidad y siendo su color producido en gran parte por los suaves matices y las vetas naturales de las piedras, no debe estar ninguna porción del edificio muy alejado de nuestra mirada; no puede el conjunto ser muy grande. El estado del espíritu con que se contempla los minuciosos y encantadores detalles, es completamente distinto del que despierta en nosotros la vaga impresión de un vasto monumento.

Agradezcamos, y no nos llamemos a engaño, al ver que tantas bellezas se hayan reunido en espacio relativamente pequeño y en lugar de inmensos arcos o fuertes columnas del Norte elevándose a inconmensurables alturas, tengamos ante nosotros, muros al alcance de la vista como las páginas de un libro y capiteles que la mano pueda tocar.

Espero haber logrado que el lector juzgue la arquitectura de San Marcos con más sencillez y exactitud que le hubiera sido posible hacerlo estando sujeto al imperio de prejuicios que producen fatalmente el conocimiento familiar de las escuelas del Norte, tan completamente distintas. Quisiera poner delante de sus ojos la reproducción que mostrase cómo todos esos principios están desenvueltos en esta encantadora iglesia; pero cuanto más noble es una obra, más difícil es dar impresiones justas y exactas, y cuanto es mayor un elogio hallo más peligroso ilustrarla de otra manera que refiriéndome a la obra misma. Si la críti-



ca arquitectónica está tan atrasada en relación con las demás, se debe a que no es imposible ilustrar fielmente una obra de arquitectura. Las reproducciones de los cuadros están al alcance de todos, pero no hay nada en la «National Gallery» que se parezca a San Marcos o al Palacio Ducal, y no es posible ninguna imagen fiel en un libro como este. Nada es más raro que una buena ilustración arquitectónica: la *perfecta* no existe. Como ha de conseguirse que la obra del cincel se vea a cierta distancia, surge singular confusión en medio del orden; la incertidumbre y el misterio en medio del equilibrio. Todos esos resultados de la distancia, así como la perfecta expresión de las particularidades del dibujo, exigirían la habilidad de un admirable artista, consagrando a su obra la más escrupulosa conciencia, lo que aún no se ha hallado. Sería preciso para cada construcción importante, volúmenes con grabados hechos con extremo cuidado. Es imposible con un dibujo común dar idea exacta de San Marcos y del Palacio Ducal, sobre todo del primero, porque la impresión que produce tiene su causa en la delicadeza infinita de sus esculturas y, sobre todo, en el colorido —el más sutil, más variado, más intraducible color del mundo— del cristal, del alabastro transparente, del mármol pulimentado, de las incrustaciones de oro. Sería menos atrevido tratar de pintar el pico de una montaña de Escocia con sus brezos de color de púrpura y sus blancas campánulas en flor, o bien un claro, en un bosque del Jura, tapizado de anémonas y de musgos, que el de un simple pórtico de San Marcos.

El fragmento de una archivolta que he publicado en otra edición, prueba la imposibilidad de esas reproducciones. No tomé más que un fragmento para po-



derio presentar en mayor escala, pero aun así es muy pequeño para mostrar con suficiente claridad los pliegues agudos y las puntas de las hojas de viña en el mármol.

El fondo está en oro y la escultura no tiene más de pulgada y media de espesor.

Es un encantador dibujo sobre el mármol, teniendo sobre poco más o menos la profundidad del friso de Elgin; el ropaje está fuertemente plegado, como en las imágenes bizantinas; sus agrupaciones muy bellas rompen con mucho acierto la monotonía de la escultura superficial.

Los relieves de las archivoltas avanzan considerablemente, y los espacios entre las bandas de mármol están iluminadas como un manuscrito; el violeta, el carmesí, el azul, el oro y el verde, alternan en los mosaicos, pero no se emplea ningún verde sin una transición azul, lo mismo que este color no aparece sin un centro de verde claro. Algunas veces un simple trozo de vidrio (de una pulgada) está encargado de completar la sutil armonía de los colores en este trabajo colocado al exterior del monumento y a veinte pies por encima del espectador. Es muy difícil que tan delicada mezcla de tonos se produzca con exactitud en un fragmento; no obstante, si la imaginación del lector quiere prestarse a ello, podremos sobre el de San Marcos entregarnos a un estudio comparativo de las arquitecturas moderna y bizantina y juzgarlas.

No hay imitación de la naturaleza en las hojas de viñas de esta archivolta, están cuidadosamente sometidas a un fin arquitectónico, y, sin embargo, experimentamos el mismo placer que si viésemos verdaderas hojas de viña y ramas entrelazadas destacarse sobre dorada luz. Las estrellas de oro sembradas so-



bre el fondo azul nos recuerdan á las que aparecen en el cielo y desde allí las vemos caer. Estimo que las estrellas, las ramas de follaje y los colores brillantes son siempre cosas encantadoras, amadas por los seres humanos, más que los muros de las iglesias, cuadrados y encalados, que no tienen ni hermosura ni nobleza.

Creo que el que se complació con delicia en dibujar esta archivolta que he conseguido salga de las calles de Londres (1), era un hombre sabio, dichoso y santo. Que el lector contemple la archivolta y que vea lo que en ella puede darnos una de esas tres cualidades; y después, que piense en los hombres que llaman a un monumento como San Marcos una monstruosidad bárbara, y que pronuncie su juicio.

Ahora voy a pasar a la segunda parte de nuestro tema, esto es, investigar hasta qué punto los ornamentos exquisitos y variados de San Marcos convienen a su objeto sagrado y si pueden aplicarse a las iglesias modernas. Tendremos que resolver dos cuestiones: La primera, profunda y agitada en todo tiempo: ¿La riqueza en los ornamentos es propia de las iglesias? Segunda: ¿La decoración de San Marcos tiene verdadero carácter cristiano y eclesiástico?

En las «Siete lámparas de la arquitectura» he tratado de hacer comprender que las iglesias deben estar ricamente ornamentadas, pues son el único lugar en donde el hombre puede mostrar legítimamente su deseo de ofrecer a Dios dones preciosos; pero no he examinado si la iglesia tiene necesidad de esos ornamentos y si responde mejor a su fin poseyéndolos. Estudiemos esta cuestión con brevedad y franqueza.

---

(1) *Se sacó de un Club de Londres y se transportó al campo.*



La principal dificultad para resolverla consiste que siempre se ha planteado mal.

Se nos pregunta, y á la vez nos preguntamos, si las impresiones que experimentamos al entrar en una catedral del siglo XIII, al salir de nuestras casas modernas, es una sana y deseable preparación para la plegaria religiosa; pero no nos preguntamos si los constructores de la catedral pensaron en despertar esta emoción.

No pretendo que el contraste entre la arquitectura antigua y la moderna, la rareza de forma de los edificios primitivos sea hoy desventajosa; pero afirmo que cualquiera que sea su efecto, ese contraste no pudo ser previsto por el arquitecto. Trató de hacer una obra bella, no pensando jamás hacer una obra extraña. Somos incapaces de juzgar sus intenciones, si olvidamos que cuando esta obra se emprendió estaba rodeada de construcciones no menos fantásticas y bellas; que todos los edificios, en la Edad Media, estaban enriquecidos con las mismas figuras grotescas que decoraban las portadas y animaban las gárgolas de las catedrales. Lo que miramos hoy con tanta extrañeza indecisa como goce artístico, era entonces la continuación natural de un estilo de arquitectura familiar que se encontraba en todas las calles y caminos. El constructor no pudo concebir mejor la idea de producir una impresión piadosa por la reunión de los colores más ricos y de las esculturas coloreadas, que el arquitecto de una capilla moderna lo puede pensar edificando muros cuadrados y encalados.

Que el lector se impregne con esta idea y deduzca sus importantes corolarios. Los hombres modernos atribuimos una especie de santidad á los arcos apuntados y á los techos en bóveda, porque tenemos por



lo general á la vista ventanas cuadradas y vivimos bajo techos planos, mientras encontramos formas más bellas en las ruinas de nuestras abadías. Pero cuando se construyeron esas abadías, el arco en punta se empleaba lo mismo para las puertas de las tiendas que para las de los claustros. El bandido, lo mismo que el barón feudal, vivía bajo los mismos techos apuntados que el monje, no porque la bóveda pueda considerarse como particularmente apropiada, ya a la orgía, ya a los salmos, sino porque era la forma para la construcción de un techo sólido, en aquel tiempo.

Hemos destruído la bella arquitectura de nuestras ciudades, sustituyéndola por otra, desprovista de belleza y de significación, y razonamos sobre el efecto extraño que nos producen los fragmentos, por dicha conservados en nuestras iglesias.

¡Como si hubieran sido destinadas para elevarse con gran relieve, para dominar las construcciones que la rodeaban! ¡Como si la arquitectura gótica hubiera hablado, como hoy, una lengua sagrada semejante al latín de los monjes!

Si quisieran reflexionar sobre las cosas que se aprenden, muchas gentes sabrían que eso no es exacto; pero no se toman el trabajo de razonar y se contentan con decir que el estilo gótico es especialmente eclesiástico y añaden que la riqueza en los ornamentos de la iglesia es una condición del progreso de la Iglesia romana. Con toda evidencia todo esto únicamente se ha dicho en los tiempos modernos.

Nuestra nueva arquitectura ignora la belleza que encierra la mayor parte de los restos del pasado—restos casi exclusivamente eclesiásticos, de los que la Iglesia romana no tardó en sacar partido en su pro-



vecho; los instintos naturales no hallaban para refrescarse más que esta única fuente.

Un ligero estudio del espíritu de los tiempos pasados basta para demostrar, una vez por todas, lo que espero establecer con fuerza y claridad: lo que en la arquitectura cristiana ha habido de bueno y hermoso, consiste, sencillamente, en el perfecto desenvolvimiento de la arquitectura usada en aquel tiempo para los edificios habitables. Cuando el arco en punta se empleaba en las calles, lo mismo se hizo en las iglesias, como se había hecho con el arco redondo; cuando a las ventanas de los graneros se les añadió un pináculo, también se puso sobre la torre del campanario; cuando el techo plano se hizo de moda para los salones, se empleó igualmente en las naves de las iglesias.

No hay nada de sagrado en un arco, ni en una ogiva, ni en una columna.

Las iglesias fueron mayores que las demás construcciones porque debían contener mayor número de personas; se adornaron más porque estaban menos expuestas a ataques violentos y atraían generosas ofrendas, pero jamás se edificaron obedeciendo a un estilo particular, religioso y místico; construyéndose en el estilo corriente de la época, familiar a todos. Los dibujos flamígeros de la catedral de Rouen, correspondían con los de las ventanas de la plaza del Mercado: las esculturas que adornan la portada de San Marcos, con las que decoraban los muros de todos los palacios, a lo largo del Gran Canal. La única diferencia que existe entre las iglesias y las casas particulares, consiste en una distribución simbólica en las construcciones destinadas al culto y que tanto los pintores como los escultores se inspiraban en asuntos menos profa-



nos. Los episodios de la historia mundana fueron introducidos con frecuencia en las iglesias, y los de la historia sagrada formaban generalmente la mitad de los ornamentos de las casas particulares.

Al afirmar ese hecho no pretendo que todas las casas estuviesen en la Edad Media tan ricamente decoradas, con esculturas grandiosas como las fachadas de las catedrales; pero aseguro que presentaban rasgos de completa semejanza; a veces representaban el mismo valor y, por el contrario de lo que hoy ocurre, no había ninguna diferencia entre las catedrales y las construcciones que las rodeaban; eran únicamente la manifestación muy perfeccionada del estilo general, y se elevaban en medio de la ciudad como un alto roble se levanta en el centro del bosque poblado de árboles de la misma especie, pero que a todos domina por su altura y la bella simetría de sus poderosas ramas.

Naturalmente, la forma y las dimensiones reducidas de las ventanas y torrecillas destinadas al uso doméstico, la inferioridad de los materiales (la madera reemplaza con frecuencia a la piedra) y la imaginación de los particulares que escogen los modelos con toda libertad, introdujeron las extravagancias, las vulgaridades en la ornamentación de los edificios particulares; pero esas divergencias se descartaron por la habilidad de los frailes y de los francmasones.

En cuanto a la necesidad de las bóvedas, de los arcos y de las torres, se imponía por la gran dimensión de las catedrales y no se encontraban naturalmente en las demás construcciones.

No había más que una adaptación mecánica proporcionada a las exigencias del vasto desenvolvimiento del edificio; no hay que buscar nada especialmente eclesiástico. Los habitantes de las ciudades cuando su-



ministraban fondos para el embellecimiento de su iglesia, no tenían otro deseo que adornar la casa de Dios como se complacían en adornar la suya, más ricamente aún y con elección meditada de los asuntos esculturales. Sin embargo, figuran en las iglesias del Norte gran número de detalles vulgares, mientras que las casas eran una especie de templos; encima de la puerta de entrada había una hornacina con la imagen de la Madona o de Cristo, y estaban curiosamente intercaladas las escenas del antiguo Testamento entre figuras grotescas.

El lector comprenderá ahora que la cuestión concerniente a la conveniencia de la decoración en las iglesias se plantea sobre un terreno completamente distinto del generalmente adoptado en la discusión. Mientras que nuestras calles encierren muros de ladrillos, mientras nuestros ojos no vean en el curso de la vida diaria más que objetos feos, de un dibujo sin consistencia ni significación, es dudoso que esos ojos capaces de apreciar la belleza, pero privados de ella durante toda la vida, conserven la facultad de gozar de repente al entrar en un lugar dedicado a la plegaria, que el color, las esculturas y la música puedan encantar nuestros sentidos y excitar nuestra curiosidad por lo inacostumbrado del hecho, en el momento que debemos recoger nuestro espíritu para la oración.

Esto puede ser dudoso, pero no el preguntarse si familiarizados con las bellezas de las formas y del color, acostumbrados a ver en todo lo que el arte del hombre ha hecho para nosotros, la evidente prueba de los pensamientos más nobles unidos a una admirable habilidad, experimentaremos el deseo de llevar y unir esta prueba a la casa edificada para la oración. La ausencia en este lugar de la belleza llena de en-



cantos que nos rodea nos turbaría; en lugar de excitar nuestro recogimiento, hallaríamos tan superfluo el preguntar por qué nuestra casa estaba adornada con hermosos trabajos humanos, y la casa donde se invoca a Dios desprovista de ellos, como si preguntásemos si un peregrino caminando por el día por hermosos bosques regados por fuentes cristalinas y puras, debiera por la noche buscar algún sitio desolado para hacer su plegaria.

La segunda cuestión: Los ornamentos de San Marcos ¿son realmente religiosos y cristianos?, se resuelve al mismo tiempo que la primera; es evidente, que si la costumbre de verse rodeado en la vida ordinaria de hermosos y útiles ornamentos nos los hace reproducir notablemente ejecutados, en las iglesias ningún estilo de arquitectura puede ser eclesiástico.

Se practica para las casas antes de transportarse perfeccionado á las iglesias; en revancha, no existe ninguno que sea admisible para la iglesia sin que pueda servir para el uso común. Así, el estilo arquitectónico del Renacimiento romano conviene a las habitaciones, pero choca con el sentimiento de piedad natural del hombre cuando se transporta a las iglesias; esto es lo que ha dado origen a la idea popular de que el estilo romano es bueno para las casas y el gótico para las iglesias; y esto no es exacto.

El estilo romano es grosero por esencia; no le soportamos más que cuando nos abre grandes ventanas en vastos salones; desde que se descarta lo relativo a la comodidad y el estilo penetra en una iglesia, vemos que desaparece su belleza. El gótico y el bizantino, por lo contrario, convienen á las iglesias y á las habitaciones, no alcanzaron su perfección hasta que fueron empleados en ese doble uso.



Pero existe en el trabajo bizantino un carácter que, según la época en que se emplee, puede parecer apropiado o inadecuado a las conveniencias eclesiásticas; es el carácter esencialmente colorista de su decoración. Ya hemos hablado de los grandes espacios de muros sin ningún adorno arquitectónico, estando encargados a los ornamentos superficiales de escultura el darles interés. Por esto la arquitectura bizantina difiere esencialmente del gusto puro gótico que llena vastas extensiones con motivos arquitectónicos independientes del arte de la pintura. Una iglesia gótica puede producir profunda impresión en el ánimo por la simple serie de arcos, de urnas, de hornacinas; pero las iglesias de estilo bizantino exigen decoraciones interesantes y expresivas en sus vastos espacios unidos, no estando ennoblecidas más que por la pintura representativa de la naturaleza: hombres, animales o flores. Para saber si ese estilo conviene a las iglesias modernas, es preciso investigar si la religión ha podido o podría impresionarse por el arte de la pintura y el mosaico.

Cuanto más pienso en este asunto, hallo más peligroso dogmatizar respecto a la naturaleza del arte que en determinado período puede ser más útil a la religión. Me encuentro en la presencia de un hecho importante; no he visto jamás un cristiano, profundamente preocupado del mundo futuro —y tanto como puede juzgar la inteligencia humana— perfecto y justo ante el Señor, que se preocupase del mundo del arte. Algunos dignos cristianos he conocido que amaban el arte con pasión; había en ellos una corriente de pensamientos que les conducía a extrañas miserias, a dudas que ellos mismos calificaban como desfallecimientos del deber. Esos hombres son tal vez más no-



bles que otros cuya conducta es más impecable. Por sus sentimientos delicados, por la visión amplia de su alma se ven arrastrados a combates y a temores más crueles que los que padece el hombre de inteligencia más corta, que atrevidamente pone su mano en la del Señor y camina con El. Si por casualidad uno de aquellos experimenta una emoción de arte, es difícil decidir de dónde le habrán llegado esas impresiones, a veces de un efecto teatral y con más frecuencia aún de un falso sentimiento. Los cuatro pintores que según mi opinión tienen más influencia sobre el espíritu de los protestantes son: Carlos Dolci, Guerchin, Benjamín West y John Martín. Rafael, del que tanto se habla, no es muy admirado por los espíritus piadosos, menos aún su maestro y todos los pintores verdaderamente religiosos del pasado; pero una Magdalena de Carlos Dolci o un San Juan de Guerchin, o una ilustración de las Sagradas Escrituras de West, o aún más, una sombría nube atravesada por un relámpago, rara vez deja de producir una impresión muy profunda para nuestra época.

Hay para esto razones muy plausibles. La principal es que todos los pintores verdaderamente religiosos estaban de corazón con la Iglesia romana, de la que con frecuencia reproducían las doctrinas. El espíritu protestante lo observó y se ha ofendido, siendo incapaz de examinar sus obras a fondo y de descubrir manifestaciones de un espíritu ampliamente cristiano.

Muchos protestantes entrando por primera vez en el «Paraiso» de Angélico se indignarían de tal modo al ver que el primer personaje que les presenta e pintor es Santo Domingo, que *saldrian* lo más vivamente posible de tal paraíso sin concederse siquiera el tiempo de observar que, vestidos de negro, de blanco



o de gris y cualquiera que sea el nombre del calendario que tengan, los seres con que el Beato Angélico puebla su paraíso, son más santos, más puros y están más profundamente penetrados del amor divino que todos los que la mano del hombre ha podido representar antes y después.

Y los protestantes, no queriendo neciamente admitir sino las obras de pintores no sometidos a las doctrinas católicas, se han visto reducidos a contentarse con los que, no creyendo ni en el catolicismo, ni en el protestantismo, leen la Biblia únicamente para hallar motivos para sus cuadros. Tal vez no hay pintura más extendida entre los protestantes que la «Pitonisa de Endor» de Salvator, aunque escogió su asunto porque bajo el nombre de Saúl y de la bruja pudo tener por modelos un capitán de ladrones y una bruja napolitana.

Parece probado, por lo dicho, que la fuerza del sentimiento religioso puede suplir lo que falta en una obra de arte, transformarla, purificarla en caso necesario y elevar su endeblez hasta la emoción.

La semejanza con un rostro amado, las relaciones del sujeto con una idea que nos es familiar, y, sobre todo, como asunto un incidente interesante nos harán admirar un cuadro en favor del cual un efecto de imaginación religiosa hubiera sido impotente. Si a esta causa se une la confianza infantil de que este cuadro representa un hecho real, no importa que ese hecho esté bien o mal representado; desde el momento que creemos el cuadro verdadero, no nos quejamos porque esté medianamente pintado.

El niño que ante una estampa en color pregunta con ansiosa gravedad cuál es José y cuál Benjamín es más capaz de recibir una noble y sublime impresión



por el delicado símbolo que reviste de realidad, que el conocedor que admira las tres figuras pintadas por Rafael en «El sueño del caballero». Y cuando el espíritu se dirige al ideal religioso, es siempre la noble facultad —que posee sobre todo la infancia, pero que la religión puede en cierta medida inspirar en toda edad— de elevar hasta lo sublime y hasta la realidad el símbolo más vulgar de lo que se admite como verdad reconocida.

Sin embargo, desde el renacimiento, la verdad no se ha investigado; el artista que pinta un asunto religioso ya no se le considera como el *narrador* de un hecho, sino como el inventor de una idea. No criticamos el espíritu con que se nos presenta un hecho verdadero, sino que inquirimos los defectos de su invención; así, que en un espíritu piadoso moderno, la emoción —que perturba el juicio— se une a la incertidumbre para hacerle más severo. Esta emoción ignorante unida a las investigaciones no menos ignorantes de los defectos, es el peor estado del espíritu para poder juzgar una obra de arte, sobre todo de arte sagrado. La fe daba al pintor religioso la emoción verdadera y una gran sencillez en la expresión; con frecuencia tenía menos cultura, pero más originalidad en su franqueza que un gran pintor incrédulo. Por la concepción sin artificio del artista y la simple aceptación en el espectador han sido medidas y lo serán hasta la consumación de los siglos las grandes escuelas en sus comienzos.

Es imposible evaluar la inmensa pérdida de fuerzas debida, en los tiempos modernos, al método y a la ciencia que se impone al arte. Mientras el mundo sea mundo, contendrá más inteligencias que educadores; el número de hombres capaces de experimentar sen-



saciones justas y cuya inteligencia es clara y capaz no encontrarán ocasión para cultivar y pulir sus dones naturales. En el estado actual de nuestra sociedad toda aptitud sin educar está perdida en todos los ramos del saber humano y sobre todo, en el arte, donde de diez veces nueve la cultura se toma por talento. Si un hombre ha cursado los estudios académicos y puede dibujar, según el método más perfeccionado, con la tiza francesa, conoce los escorzos, la perspectiva, y tiene una ligera noción de anatomía, le admitimos en el número de los artistas, y lo que es aún más grave, creemos poder formar á un artista enseñándole la anatomía y el manejo de la tiza, cuando los dones naturales que posee son completamente independientes de esos talentos. Estoy convencido que existen en Europa muchos labradores y campesinos dotados de imaginación de primer orden que jamás será útil porque no queremos mirar más que lo que ha pasado por el orden legal y científico. Más de un albañil de la ciudad representaría con grosera fantasía, pero con originalidad, asuntos bíblicos ú otros; pero somos demasiado orgullosos para dejarle trabajar o para acoger su obra una vez ejecutada, y el pobre hombre continúa redondeando los ángulos de las piedras, mientras construimos una iglesia con piedras cuadradas muy lisas y nos creemos unos sabios.

Si he tratado este asunto, es para responder a las objeciones de los que se figuran que los mosaicos de San Marcos y de la época correspondiente son una representación *bárbara* de la historia religiosa; aún cuando fuese verdad, no hubieran sido menos útiles para enseñarla. He comparado la iglesia a un gran libro de rezo; los mosaicos serán sus grabados: contenían la sagrada historia para el pueblo, de modo tal



vez más impresionante aunque menos completo, que la lectura de la Biblia puede darla hoy. Los muros de las iglesias eran la Biblia de los pobres, y sus imágenes se leían más fácilmente que un capítulo del libro sagrado. Bajo este aspecto de educadores del mundo en su juventud, invito al lector á estudiar los mosaicos de San Marcos y la serie de sus asuntos; protesto al mismo tiempo contra el epíteto de *bárbara*, que no merece su ejecución. Por el contrario, tienen un carácter muy noble donde se halla el recuerdo de la ciencia del último Imperio romano. Los rasgos son hermosos, solemnes; las aptitudes y los ropajes majestuosos en las figuras aisladas y en los grupos que no se entregan a movimientos violentos. El color deslumbrante y la ausencia del claro-oscuro no pueden considerarse como imperfecciones, puesto que era el único medio de dar a conocer la fisonomía de las figuras en relación con la distancia y obscuridad de la bóveda.

No les considero como bárbaros, pues creo que de todas las manifestaciones del arte religioso, han sido las más eficaces. Son el término medio entre las groseras manifestaciones de las obras de madera y cera y el gran arte, que lleva al espíritu fuera del tema religioso hasta el arte mismo. La idolatría no impulsa las bellas artes, y éstas por su parte tampoco la protegen.

Ningún cuadro de Leonardo o de Rafael, ninguna estatua de Miguel Angel ha sido objeto de culto —excepto por casualidad—. Miradas al pasar, por ignorantes, no han llamado la atención más que otras inferiores. Observadas con cuidado por personas inteligentes, divierten sus pensamientos del asunto del cuadro para dirigirlos hacia el arte; y la admiración ocupa el puesto de la devoción. No digo que la Virgen de San Sixto



y otras no ejerzan influencia religiosa sobre ciertos espíritus, pero no tienen ninguna sobre las masas; la mayor parte de las estatuas y de los cuadros célebres no despiertan más que sentimientos de admiración para la belleza humana ó para el talento del artista. El arte religioso útil está y estará siempre entre esos dos extremos: a un lado, la bárbara fabricación de ídolos, y de otro, las magníficas concepciones de los grandes artistas. Ha consistido en miniaturas para los misales; en grabados y pinturas para los libros, que desde el descubrimiento de la imprenta han reemplazado a aquellas; en pinturas sobre cristal, en esculturas en las construcciones, en mosaicos, frescos, en pinturas á la albúmina que en el siglo XIV sirvieron de lazo de unión entre el arte religioso, fuerte por su imperfección misma y la perfección impotente que le sucedió.

De todas estas diversas ramas, las más importantes son la marqueteria y los mosaicos del siglo XII y XIII. Los que decoran á San Marcos son los más notables. Las pinturas de los misales no pueden por su minuciosidad producir gran impresión. Se limitaban con frecuencia á una simple orla en las páginas; en cuanto á los modernos grabados de los libros, son tan poco notables que no merecen citarse. La escultura, aunque ha tomado gran importancia, tiene siempre tendencia á perderse en el efecto arquitectónico, fue poco comprendida por el vulgo, que descifraba aun más difícilmente las tradiciones reproducidas por la púrpura de los vidrios. En fin, la pintura y los frescos eran muy limitados y de débil colorido. Los grandes mosaicos de los siglos XIII y XIV se encargaron de cubrir con verdadera brillantez los muros y las bóvedas de las iglesias; nadie podía desconocerlos, ni eludir su vista; su labor les hacía majestuosos, la distancia les daba cier-



to misterio, su colorido atraía. Nada en su decoración era confuso ó inferior; ningún rasgo de habilidad ó de ciencia divertía la atención del asunto escogido; se presentaban con toda fidelidad en su acto de adoración las escenas que esperaba se realizasen, los espíritus á quienes invocaba. Es preciso que un hombre sea rebelde á toda emoción religiosa, para no sentirse lleno de respeto ante las formas pálidas y fúnebres que aparecen en los oscuros techos de los baptisterios de Parma y de Florencia, ó para permanecer impasible cuando siente descender hacia él, de lo alto de las sombrías bóvedas doradas de Venecia y Pisa, la mirada de las colosales imágenes de los apóstoles y de El que los envió.

Voy á estudiar la serie de asuntos de los mosaicos de San Marcos, con objeto de establecer una comparación entre los sentimientos de los constructores de esta iglesia y el uso que hicieron aquellos para quienes fué edificada.

Hay que observar primeramente una circunstancia que desde el principio señala notable diferencia entre el tiempo pasado y el moderno; hoy nuestros ojos se hallan hastiados del mucho leer, y si una inscripción grabada en un monumento no nos ofrece caracteres gruesos y claros, no nos molestaremos en descifrarla. Pero el antiguo arquitecto estaba seguro de tener lectores, sabe que todo el mundo descifra lo que él escribe, que todos se consideran dichosos al poseer las páginas de su manuscrito de piedra, y cuanto más ofreciese, más se lo agradecerían. Al entrar en San Marcos hemos de estar resueltos á tomarnos el trabajo de leer todo lo que allí está escrito, so pena de no poder comprender los sentimientos del arquitecto y los de su época.



Un vasto pórtico forma á cada lado de la iglesia, un espacio que estaba reservado á los no bautizados y á los futuros conversos. Parecía bien que antes de recibir el bautismo fuesen á contemplar los grandes hechos del Antiguo Testamento: la historia de la caída del hombre, de la vida de los patriarcas hasta la época en que se dió la ley de Moisés. El orden de los asuntos era sobre poco más ó menos el mismo que en las iglesias del Norte; se detenían sistemáticamente en la caída del maná para grabar en los catecismos el hecho de la insuficiencia de la ley de Moisés para la salvación: «*Nuestros padres comieron el maná en el desierto y han muerto*», y dirigir sus pensamientos hacia el verdadero pan de vida del que el maná era el símbolo.

Cuando después de bautizados se les autorizaba para entrar en la iglesia, veían en primer lugar un mosaico representando á Cristo sentado en su trono, y á sus lados, en actitud de adoración, á la Virgen y á San Marcos. Cristo tiene sobre sus rodillas un libro en el que está escrito: *Soy la puerta; si un hombre entra por mí, será salvado*. En el cuadro de mármol rojo que rodea al mosaico se lee: *Soy la puerta de la vida; los que son míos entran por mí*. Encima, sobre la banda de mármol rojo que forma la cornisa de la parte Oeste de la iglesia, se lee: «*Considera lo que El fué, de dónde vino y á qué precio te ha creado y dádote todas estas cosas*». Estas palabras se dirigían únicamente á los catecúmenos al entrar por primera vez en la iglesia; se leían por todos los fieles durante la visita cotidiana, y quedaba grabado en ellos el recuerdo de su entrada en la iglesia espiritual. El libro que estaba abierto ante ellos, en los muros de San Marcos, les incita á considerar al templo visible como el símbolo de la invisible Iglesia de Dios.



Por esto, el mosaico de la primera cúpula —que está encima de las cabezas de los que entran por la gran puerta (símbolo del bautismo)— representa la expansión del Espíritu Santo; como la primera consecuencia de la entrada en la Iglesia de Dios. En el centro de la bóveda está la Paloma sagrada; del símbolo del Espíritu Santo emergen doce rayos de fuego que descienden sobre la cabeza de los doce apóstoles, en pie alrededor de la cúpula. Por bajo de ellos, entre las ventanas abiertas en los muros, están representadas por grupos de dos figuras por cada pueblo las diferentes naciones que el día de Pentecostés oyeron a los Apóstoles, cada una en su propia lengua. En los cuatro ángulos que soportan la cúpula hay cuatro ángeles que sostienen en las manos unas tablillas sujetas en el cabo de una varilla; en las tres primeras está inscrita la palabra «Santo», en la cuarta se lee «El Señor». Así las primeras palabras del himno salen de la boca de los cuatro ángeles, y continúan sobre la banda de mármol de la cúpula y acogen al alma nuevamente rescatada que entra en la Iglesia.

*«Santo, Santo, Santo, Señor Dios de los ejércitos:  
El cielo y la tierra están llenos de tu gloria.*

*Hosanna in excelsis*

*Bendito sea el que viene en nombre del Señor.»*

Después de escuchar el himno elevado por los ángeles hasta el Señor para pedir la salvación de su alma, el neófito contempla bajo la forma más tangible la historia de lo pasado y las esperanzas futuras del cristianismo resumidas por tres hechos, que son las bases de la fe: la muerte de Cristo, la Resurrección y la Ascensión a los cielos donde prepara el lugar de sus elegidos. En la bóveda, entre la segunda y tercera cúpula, están representadas la Crucifixión y la Re-



surrección de Cristo con la serie habitual de los episodios intermedios, la traición de Judas, el juicio de Pilatos, la corona de espinas, el descendimiento a la mansión de los muertos, la visita de las mujeres al sepulcro y la aparición de Cristo ante María Magdalena.

La segunda cúpula, que es el punto central de la iglesia, está por completo reservada a la Ascensión. En la cima, Cristo elevado por cuatro ángeles asciende en el cielo azul; un arco iris, símbolo de la reconciliación, le sirve de trono. Debajo de Él se ve en el monte de las olivas a los Apóstoles y a la Virgen y además a los dos hombres vestidos de blanco que aparecieron en el momento de la Ascensión, y sus palabras están así inscritas: «Galileos, ¿por qué miráis al cielo? El Cristo que tenéis por Hijo de Dios volverá como árbitro a la tierra, encargado de juzgar y de hacer justicia.»

Entre las ventanas y la cúpula, por bajo de los Apóstoles, figuran las Virtudes cristianas, consecuencia del suplicio de la carne y de la elevación del alma después de Cristo. Los cuatro Evangelistas están colocados más bajo, entre los muros que separan los ángulos de la cúpula: —sobre sus afirmaciones reposa la creencia en el hecho de la Ascensión—. Por bajo de ellos, en fin, como símbolo de la dulzura y de la plenitud del Evangelio que predicaron, figuran los cuatro ríos del Paraíso: el Pisón, el Geón, el Tigris y el Eufrates.

La tercera cúpula que domina el altar mayor, representa el testimonio dado a Cristo por el Antiguo Testamento; está en su trono, rodeado de patriarcas y profetas. Esta cúpula se miraba poco por los fieles, fijándose su atención sobre todo en la cúpula central; explica la base y la esperanza futura del cristianis-



mo: «Cristo ha resucitado» y «Cristo volverá». Al alborear el día, cuando las blancas cúpulas se elevaban al cielo como olas de espuma de mar, mientras que el sombrío campanil y el amenazador palacio ducal estaban aún ensombrecidos por la oscuridad de la noche, hacían oír con la voz triunfal del día de pascuas el juicio de la Resurrección y lanzaban sobre la muchedumbre tumultuosa, que se apresuraba a ponerse debajo de ellas, en la plaza que va de la iglesia al mar, la sentencia: «Cristo volverá».

El lector seguramente habrá modificado su manera de juzgar la espléndida construcción y los extraños ornamentos del relicario que constituye la iglesia de San Marcos. Comprenderá que para los venecianos era más que un lugar de plegaria; era á la vez el símbolo del rescate de la iglesia divina, la esposa con sus ricos adornos dorados, el pergamino donde estaban escritas las palabras de Dios, puesto que los venecianos le honraban como iglesia y como Biblia, era natural que el oro y el cristal no se economizasen en sus ornamentos, que sus muros fuesen de jaspe y sus altares estuviesen enriquecidos con pedrerías; y conociendo el objeto solemne por lo que se elevaron sus columnas, las consideraremos bajo otro aspecto, así como á sus cúpulas y á sus cinco portadas.

Allí se encontraban hombres de todas partes del mundo con objeto de traficar ó de divertirse; pero por encima de esa multitud animada por los deseos del lucro ó por la sed de placeres, brillaba el templo glorioso, enseñándoles —le escuchasen ó no— que existe un tesoro que el comerciante no puede comprar á ningún precio y un goce superior á los demás.

No es para satisfacer una voluptuosa exhibición de riquezas, ni por un vano placer de la vista, ni por un



goce del orgullo por lo que sus mármoles se tallaron en sus bloques transparentes, ni sus arcos se habían adornado con los colores del prisma; un mensaje estaba escrito en sus venas, un sonido en el eco de sus bóvedas, música que llenará un día las del cielo: «Volverá para juzgar y hacer justicia».

Venecia fué poderosa mientras tuvo presente esa máxima; la ruina sobrevino cuando la olvidó; fué irreparable, porque Venecia no podía invocar para su olvido ninguna excusa. Ninguna ciudad ha poseído jamás tan gloriosa Biblia. Mientras que en las naciones del Norte los templos estaban llenos de esculturas groseras y sombrías y de imágenes apenas comprensibles, el arte y los tesoros del Oriente doraron cada una de sus letras, iluminaron todas sus páginas, hasta que el Templo-libro resplandeció á lo lejos como la estrella de los Magos.


En las demás ciudades las asambleas del pueblo se verificaban con frecuencia en lugares alejados de todo influjo religioso; estaban sujetos á la violencia y á los cambios; sobre la hierba de peligrosas murallas, sobre el polvo de la calle se celebran sus consejos y se cometen actos que algunas veces nos inclinamos á perdonar sin justificarlos.

Pero las faltas de Venecia se perpetraron en su palacio ó en la plaza, en presencia de la Biblia que habla á su diestra mano. Los muros, en los que constan escritas las palabras de la Ley, no están separados más que por algunas pulgadas de mármol de los que guardan los secretos del Consejo, ó de los que encierran á las víctimas de su política. Y cuando en sus últimos días abandona en absoluto toda continencia y vergüenza, cuando la plaza mayor se llena con la locura universal, recordamos cuánto mayor fue su crimen



por cometerle enfrente de la casa de Dios, donde resplandecían las letras de su Ley.

Los saltimbanquis y las máscaras se entregaban á sus locas risotadas y seguían su camino; gran silencio siguió, no sin haberse predicho; pues en medio de esta multitud, al través de los siglos de vanidad y de orgía, la cúpula blanca de San Marcos habló así al oído muerto de Venecia: «Por todas estas cosas serás juzgada por el Señor.»





## CAPITULO V

### EL PALACIO DUCAL

Al comienzo del precedente capítulo, hemos dicho que el arte gótico en Venecia se divide en dos períodos distintos, para la construcción del Palacio Ducal, y que en sus imponentes proporciones y diferentes partes se inspiraron más o menos todos los edificios particulares que se construyeron durante unos cincuenta años.

Ese palacio fué la gran obra de Venecia, el esfuerzo principal de su imaginación. Durante larga serie de años, los mejores arquitectos dirigieron la construcción, los mejores pintores el decorado; y observamos en testimonio de la influencia que ejerció sobre los que le vieron construir, que mientras que en todas las ciudades de Italia se edificaban los palacios y las iglesias con variedad de formas cada vez más originales y atrevidas, la majestad de este monumento único, tuvo fuerza para retener en pleno desenvolvimiento la imaginación gótica; calmar de una vez su ardor de innovaciones, impedir la formación de nuevos tipos y la creación de una obra aún más seductora.

El lector admitirá con dificultad que, mientras la invención arquitectónica se aniquilaba así —semejante a Narciso— en su propia contemplación, sean, sin



embargo, las noticias respecto a esta admirada construcción tan confusas, que nos tengamos que preguntar a qué parte del palacio se refieren, y aun en la actualidad los mejores arqueólogos de Venecia discutan para decidir si la fachada principal data del siglo XIV o XV.

Necesitamos resolver esta cuestión antes de formular conclusiones respecto al estilo de la obra; por lo tanto, debemos pasar revista a la historia completa del palacio y de los monumentos que le son anejos. Espero que esta revista no se haga fatigosa; mostrará ciertos hechos que arrojan curiosas claridades sobre el carácter veneciano.

Ante todo, es preciso familiarizar al lector con las divisiones y los nombres de las principales partes del palacio, tal como subsisten actualmente, sin los que no podría comprender los documentos que las mencionan.

El lado que mira a la Piazzeta le llamaremos «fachada de la Piazzeta»; el que da a la Riva del Schiavoni (malecón de los Esclavones), «fachada del mar»; el tercer lado de la derecha será «la fachada del Río». Nada se ve de la fachada que va a reunirse con la Basilica de San Marcos, unida estrechamente al Palacio Ducal.

El Río o Canal, se mira generalmente por el viaje-ro con gran respeto y hasta con horror, porque corre bajo el puente de los Suspiros. Es, sin embargo, una de las principales arterias de la ciudad. Este puente y este Canal es para los venecianos lo mismo que «Fleet Street» y «Temple Bar» para un habitante de Londres —por lo menos en el tiempo en que «Temple Bar» estaba decorado con cabezas humanas—. Las dos construcciones se parecen por la forma.



Para concebir una sumaria idea del aspecto y distribución del Palacio Ducal, es preciso suponernos en la laguna, enfrente de él.

Tenemos delante la fachada del mar; a la izquierda, a la vuelta, la de la Piazzeta, y a la derecha, en perspectiva, la del Río. El puente que atraviesa el río y que une los dos malecones en la Riva dei Schiavoni, es el «puente de la Paja», así llamado, según creo, porque los barcos que traían paja del Continente la vendían en esta plaza. Un poco más lejos atraviesa al río el «puente de los Suspiros».

El ángulo del Palacio Ducal, formado por el encuentro de las dos fachadas del mar y del río, le llamaremos el «ángulo de la Viña», porque está decorado con un gran grupo esculpido que representa la embriaguez de Noé. El ángulo opuesto en el rincón de la Piazzeta se llamará el «ángulo de la Higuera»; representa la caída del hombre. Ahí comienza la fachada de la Piazzeta que se extiende hasta el tercer ángulo, llamado —explicaremos la razón— el «ángulo del Juicio». En el cuadrado interior, formado por el Palacio Ducal, se encuentra su gran patio, con los célebres pozos; cerrado en su fondo por fantásticas y pequeñas construcciones, de la época del Renacimiento, que unen a San Marcos y están frente a la escalera de los Gigantes.

La gran fachada del mar mira al Sur. Las dos ventanas de la derecha, decoradas con talladas piedras y más bajas que las demás, pueden llamarse «ventanas del Este». Otras dos, semejantes a las anteriores, adornadas con idénticas esculturas, están colocadas al mismo nivel, sobre el estrecho canal; las llamaremos «ventanas del Canal». Después, en este lado sombrío del palacio, comienza una serie de ricas cons-



trucciones de cuatro pisos, de las que no nos ocupamos, pues son de la época del Renacimiento.

La fachada del mar y la de la Piazzeta se componen de muros macizos y pulimentados, sostenidos por dos órdenes de columnas, unas sobre las otras. Si los techos y pavimentos de los dos pisos inferiores se quitasen, quedaría en la forma de una basílica: dos altos muros apoyados en dos hileras de columnas y un techo poco elevado.

Los dos pisos inferiores, enteramente modernizados, están divididos en salas pequeñas confusas, donde no se halla ningún vestigio de la antigua construcción; no podría encontrarse más que después de largas investigaciones y levantando los revocos modernos. Sin preocuparnos por las subdivisiones de estos pisos, pasemos al superior, que es de gran importancia.

Y primero expliquemos al lector cómo las dos ventanas del Este se construyeron más bajo que las otras cuatro de la misma fachada. Es uno de los ejemplos notables de los sacrificios consentidos por la idea gótica en favor de las conveniencias interiores.

La parte del palacio donde están situadas esas dos ventanas fué primeramente construída y dividida en cuatro pisos, con el objeto de tener el número de habitaciones necesarias. A comienzos del siglo XIV fue preciso una sala mayor y magníficamente decorada para las reuniones del Senado. La edificaron al lado del antiguo edificio, y como no tenían necesidad más que de un salón, no dividieron la altura en dos pisos, dejándole su elevación en armonía con la longitud y su anchura. Se preguntaron cómo habían de colocarse las ventanas: ¿en la misma línea que las otras dos o encima?

El techo del nuevo salón debía decorarse con pintu-



ras de los mejores maestros venecianos; por lo que era necesario aproximar las ventanas a un techo tan grandioso, y dar a la Cámara del Consejo buena luz, que penetrase en grandes ondas y no en pequeños torrentes interrumpidos. Un arquitecto moderno, aterrado por la idea de alterar la simetría exterior, habría sacrificado a la par las pinturas y la comodidad del Consejo, colocando los grandes ventanales al nivel de los otros dos y abriendo encima pequeñas ventanas, semejantes a las del último piso, como si ese piso superior continuase en todo lo largo de la fachada. Pero el antiguo veneciano, antes de pensar en su propia reputación, pensó en dar valor a las pinturas y comodidad al Senado; sin vacilar abre las ventanas a la altura exigida por las proporciones del salón, y deja al exterior del monumento el cuidado de tomar su defensa. Creo que el conjunto gana con esta irregularidad, en los espacios de los muros que se extienden por encima y por debajo de las ventanas.

Sobre la parte del muro de enfrente, al extremo Este, entre la segunda y tercera ventana del salón del Gran Consejo, está pintado *El Paraíso* del Tintoretto; llamemos a ese muro «el muro del Paraíso».

Casi en medio de la fachada, entre la primera y segunda ventana del salón del Gran Consejo, hay una ventana que abre sobre un balcón, que es uno de los principales ornamentos del palacio. La llamaremos «Balcón del mar».

La fachada que mira a la Piazzetta es casi igual a la del mar, pero fue construida su mayor parte en el siglo xv, época en la que las gentes se habían hecho partidarias de la simetría; las ventanas están todas al mismo nivel; dos iluminan la extremidad Oeste del salón del Gran Consejo, otra a una antigua y peque-



ña habitación llamada *la quarantia civil nuova*; las otras tres y la grande del medio, adornada con un balcón como la «fachada del mar», iluminan otro gran salón, el «del escrutinio», o «sala de informaciones», que se extiende hasta la extremidad del palacio, por encima de la «Porta della Carta».

Ahora el lector conoce la topografía del monumento actual para seguir con facilidad su historia.

Hemos visto más arriba que los tres principales tipos de la arquitectura veneciana fueron el bizantino, el gótico y el renacimiento.

El Palacio Ducal, la gran obra de Venecia, fue sucesivamente construida en los tres estilos. Hubo un palacio ducal bizantino, otro gótico, y por fin otro del renacimiento. El segundo reemplazó enteramente al primero; si quedan vestigios no pueden consistir más que en algunas piedras. Pero el tercero no reemplaza al segundo más que en parte, y el monumento actual está formado por la reunión de los dos estilos.

Vamos a estudiar la historia de cada uno de estos palacios.

### I.—PALACIO BIZANTINO

En el año de la muerte de Carlomagno, los venecianos resolvieron hacer de la isla de Rialto el asiento del gobierno y la capital del Estado. Su dux Angelo o Agnello Participazio, tomó inmediatamente vigorosas medidas para aumentar el pequeño grupo de construcciones que debían formar el centro de la futura Venecia. Nombra agentes encargados de vigilar la altura de los bancos de arena para asegurar los cimientos y colocar puentes de madera sobre los canales. Para las necesidades religiosas construye San Marcos y en el



mismo emplazamiento del Palacio Ducal existente, eleva un palacio para el gobierno.

Así, la historia del Palacio Ducal comienza al fundarse Venecia, y a lo que hoy resta le está confiado dar el último testimonio de su gloria.

Poco se conoce respecto a la situación exacta y forma del primer Palacio. Sansovino le coloca cerca del puente de la Paja y sobre el Gran Canal (1) que vuelve hacia San Jorge, esto es, en la plaza que ocupa hoy la fachada «del Mar»; pero indica solamente la creencia popular de su tiempo. Sabemos hoy que el palacio se elevaba, sobre poco más o menos, en el emplazamiento actual, con fachada muy importante a la Piazzetta, a la que, como veremos más adelante, se incorporará el palacio actual. Sagornino dice: Cuando visitó el emperador Oton al dux Pietro Orseolo II ese monumento desplegaba cierta magnificencia. El real huésped examinó con cuidado las bellezas del palacio, y los historiadores venecianos se muestran orgullosos de que el monumento fuese digno de las alabanzas de un emperador. El palacio acababa de ser reparado después de un incendio en la época de la revuelta de Candiano IV. Se ornamenta ricamente por Orseolo, que Sagornino designa también como restaurador de la capilla del palacio ducal (San Marcos), «adornándole con mármoles y oro». No puede ponerse en

---

(1) Lo que llamo el Mar se conocía entonces como el Gran Canal; era la gran arteria de la ciudad, pero prefiero decir (el Mar) para designar la extensión de agua que baña al palacio ducal y que no se interrumpe en su curso de algunos millas hasta Lido, más que por la isla de San Jorge; el profundo canal que continuaba delante del palacio ducal, se llamaba también Gran Canal por los venecianos; así lo hace constar Sansovino.



duda que, en esta época, el palacio se parecía a otros edificios bizantinos de la ciudad, tales como «Il Fondaco dei Turchi», etc., que él inspiró a su vez y que estaban cubiertos de esculturas y ricamente ornamentados con oro y color.

En el año 1106, el palacio padeció por segunda vez los estragos del fuego. En 1116 estaba ya reparado cuando recibió a un nuevo emperador, Enrique de Alemania, y fue de nuevo honrado con las alabanzas imperiales.

Entre 1173 y fin del siglo parece haberse agrandado bastante por el dux Sebastián Ziani. Después de estas importantes obras señaladas por Sansovino, el palacio permanece en reposo durante un siglo; a los comienzos del siglo XIV se emprendieron los trabajos del palacio gótico; hasta entonces el antiguo monumento bizantino conserva la forma que le dió Ziani—le designaré por lo tanto como el palacio de Ziani—. Los únicos cronistas que hablan claramente de él hasta 1422, dicen que fue construido por Ziani. «El antiguo palacio, del que queda hoy la mitad, fue construido por Sebastián Ziani», así habla la crónica de Pietro Dolfino.

## II.—PALACIO GÓTICO

El lector debe recordar que el importante cambio verificado en el gobierno veneciano, cambio que consolida el poder en la aristocracia, se verificó hacia el año 1297, bajo el dux Pietro Gradenigo juzgado así por Sansovino: «Hombre vivo y prudente, dotado de gran decisión y elocuencia, asienta, si puede hablarse así, los cimientos eternos de la República con las reglas admirables que introduce en el gobierno.»



Podemos dudar que fuesen admirables, pero no puede negarse ni su importancia, ni la enérgica voluntad e inteligencia del dux. Venecia llega entonces al cenit de su poder, el heroísmo de su pueblo se despliega en todo el mundo. La aquiescencia dada por el pueblo al establecimiento del poder aristocrático prueba el respeto que profesaba a las familias que fueron los principales instrumentos de esta gran prosperidad.

El *Serrar del Consiglio* limita el número de senadores, que adquieren una dignidad mayor que en lo pasado. El cambio del carácter de esta asamblea fue, naturalmente, seguido de ciertas modificaciones en el arreglo y decorado del salón donde celebraba sus sesiones.

Leemos en Sansovino, que en 1301, bajo el dux Gradenigo, se comienza en el Río del Palazzo, otra sala terminada en 1309, y en este año el *Gran Consejo celebra su primera sesión*. El palacio gótico, por lo tanto, se comienza dentro del primer año del siglo XIV, y lo mismo que el palacio bizantino había sido contemporáneo de la fundación del Estado, el palacio gótico coincide con el advenimiento del poder aristocrático. Considerado como la representación principal de la escuela de arquitectura veneciana, el palacio ducal es el Partenón de Venecia y Gradenigo su Pericles.

Sansovino, con prudencia muy frecuente en los historiadores venecianos, cuando aludían a hechos referentes al *Serrar du Consiglio*, no indica la causa de la necesidad de la nueva sala, pero la crónica de Sivo es más explícita: «En 1301 se acuerda construir una gran sala para la reunión del *Gran Consejo*, edificándose la que ahora se llama del *Escrutinio*. Ahora quiere



decir la época en que se escribió la crónica de Sivo; después, ya hace mucho tiempo, la sala se destruyó, dándose su nombre a un salón situado al otro lado del palacio.

Ruego al lector recuerde que esta fecha de 1301 señala el acontecimiento de la gran época de la arquitectura donde se muestran unidos en los trabajos del palacio ducal los primeros esfuerzos enérgicos del poder aristocrático y del estilo gótico. Así comenzados esos trabajos, continúan casi sin interrupción durante todo el período de la prosperidad veneciana. Le vemos apoderarse del palacio Ziani y ocupar su lugar piedra por piedra. En cuanto el palacio Ziani se destruye, continúan desenvolviéndose, rodeando aquella superficie cuadrada, hasta que en el siglo XVI volvieron al punto de partida del siglo XIV. Prosiguieron su obra aún más allá, destruyendo o recubriendo sus propios comienzos parecidos a la serpiente de la eternidad, que esconde la cola en la boca.

No podemos *ver* el sitio preciso donde se unen la fuerza y el dardo del reptil, esto es, el salón construido por el dux Gradenigo; pero no olvidemos esa fecha.

El salón Gradenigo ocupaba una parte de la fachada del río, detrás de la actual plaza del puente de los Suspiros, probablemente en el primer piso. La gran fachada del palacio Ziani estaba, como he dicho, sobre la Piazzeta aislada, alejada lo más posible; el secreto y la seguridad eran sus principales condiciones.

Pero el Senado nuevamente constituido tuvo necesidad de hacer otras modificaciones en el antiguo palacio. Una corta frase, pero muy significativa, de Sansovino, debe añadirse a la mención de la sala recientemente construida: «Estaban próximas la cancellería



y la *Gheva* ó *Gabbia*, que se llamó más tarde la *Torre-cilla*.

*Gabbia* quiere decir «jaula», y es indudable que se añadieron en esta época al palacio y en la fachada del río ciertas cámaras en el piso cuarto, que sirvieron de prisiones y que aún se les daba este uso en los comienzos del siglo XVII.

Una torre separada que contenía dos series de cámaras se construyó expresamente con el objeto de librar al gobierno de la acusación constantemente dirigida contra él por historiadores ignorantes o parciales de ejercer crueldad inútil contra los prisioneros.

La leyenda de los «techos de plomo» del palacio ducal es completamente falsa; en lugar de poner pequeños hornos bajo el techo, las habitaciones de los prisioneros eran cómodas, con buenos techos de madera y cuidadosamente ventiladas.

Ya construidas la nueva sala y las prisiones, el gran consejo celebra sesión por la primera vez en el año 1309, en su sala aislada que daba al río.

Observad ahora el curso significativo de los acontecimientos. Apenas establecido el nuevo poder se le combate; en 1310 estalla la conspiración de Tiépolos. Inmediatamente se nombra el Consejo de los Diez, siempre bajo la autoridad del dux Gradenigo, que terminada su obra y dejando a la aristocracia veneciana armada de este poder terrible, murió en 1312; pretenden algunos que envenenado. Mariano Giorgio, que le sucede, no reina más que un año. El gobierno feliz de Jean Soranzo viene enseguida, sin traer ninguna modificación al palacio ducal. Tiene por sucesor a Francisco Dandolo. Las esculturas de su sepulcro, que se ven todavía en el claustro de la «Salute», pueden compararse a las del palacio. En la crónica de Savino



se habla de él en los siguientes términos: «El dux ordenó se edificase la gran portada del palacio, encima está su estatua, con el estandarte en la mano y arrodillado a los pies del león de San Marcos.»

Los senadores, después de haber hecho construir la cámara del Consejo y las prisiones, para que sus magnificencias pudieran pasar, ordenaron se abriese una puerta más importante que la del palacio Ziani.

Se menciona dos veces en las cuentas del gobierno, que felizmente se conservan: «1335, 1.º de Junio.—Nos, Andrea Dandolo y Marco Losedano, procuradores de San Marcos, hemos pagado a Martín el cantero y sus asociados..., por la piedra en la que se ha esculpido el león que está sobre la puerta del palacio.» «1344, 4 Noviembre.—Hemos pagado treinta y cinco ducados de oro por las hojas de oro que han servido para dorar el león que está sobre la puerta de la escalera del palacio.»

No existe acuerdo respecto a la posición exacta de esta puerta, pero es indiferente, pues desapareció hace mucho tiempo; ha sido reemplazada por la Porta della Carta.

Antes de que la puerta adornada con el león se terminase, se había visto la necesidad de nuevas mejoras.

El Senado, encontrando su reciente cámara del Consejo de una exigüidad modesta, hacia los treinta años de su edificación, inquirió si podía construir otra mayor y más majestuosa. El gobierno no estaba cómodamente instalado, parecía sin duda pobre e insuficiente la talla de la ornamentación de la sala del Gran Consejo y demasiado alejada en el Río. Hallo la primera mención de lo que se decide en este asunto, en la crónica de Caroldo.

«1340.—El 28 de Diciembre del año pasado—Mar-



co Erizzo, Nicolo Soranzo y Tomaso Gradenigo fueron elegidos para examinar el lugar donde se construiría la nueva sala para el Gran Consejo... El 3 de Junio de 1341, el gran Consejo eligió dos procuradores encargados de vigilar los trabajos de esta sala con un salario anual de 80 ducados.»

Se halla en los archivos notas comprobantes de que el 27 de Diciembre de 1340 se remitía al Gran Consejo la memoria concerniente a este importante asunto, expidiéndose el decreto ordenando la construcción de una nueva sala que diese al Gran Canal. *La sala que hoy existe es la que entonces se comenzó a construir*; encierra todo lo que hay de más hermoso en el palacio actual; las ricas arcadas de los pisos inferiores se elevaron para sostener esa sala del Gran Consejo.

Al decir que existe la misma sala no pretendo que no se hayan hecho algunas modificaciones; veremos, por el contrario, que se ha reparado muchas veces, y que ciertas partes de sus muros debieron ser completamente reconstruídos, pero aún está en pie en el sitio y en la forma primitiva; y por una rápida mirada que se dirija a la posición que ocupan sus ventanas, se comprenderá que todo lo que se puede conocer del dibujo de esta fachada debe rebuscarse en los datos registrados de la construcción.

Cadorin nos suministra muchos de gran importancia respecto a los trabajos de 1342 y 1344; después otro de 1349, diciendo que iba a seguirse la construcción interrumpida durante la peste; y, en fin, el último, de 1362, menciona que las obras de la sala del Gran Consejo se habían abandonado y estaban casi arruinadas (*en gran desolación*); pero que acababa de decidirse que se terminasen inmediatamente.



La interrupción obedecía, además de a la peste, a la conspiración de Faliero y a la muerte violenta del maestro constructor. La obra se continúa en 1362, terminándose en tres años tan rápidamente, que Guariento pudo pintar su *Paraiso* en los muros en 1365, lo que prueba que el techo estaba ya construido en esta época. Los ornamentos y decoraciones se completaron con más lentitud; las pinturas del techo no se terminan hasta 1400. Representaban un cielo resplandeciente de estrellas; según Sansovino, eran los blasones del dux Steno. En aquel tiempo casi todos los techos y las bóvedas de Venecia se cubrían de estrellas que no provenían de ningún blasón, pero Steno reclamó por su noble título de *Stellifer* parte importante en la decoración de la sala.

Se fijaron dos tablillas en el muro a cada lado de la gran ventana que daba al mar, con esta inscripción:

*Mille Quadricente Currerant Quatuor Anni Hoc Opus  
Illustris Michael Auxit.*

En realidad debemos a este dux el hermoso balcón de esa ventana, aunque ciertos trabajos que le adornan en la parte superior son de más reciente fecha; es de suponer que las tablillas se quitaron volviéndose a fijar en el muro nuevo. El trabajo de esas decoraciones dura sesenta años.

El Gran Consejo celebró su primera sesión en esta sala el año 1423, la misma fecha en que el palacio gótico se termina por completo. La construcción había absorbido los esfuerzos enérgicos de todo el período que he indicado como el *summum* de la vida de Venecia.



## III.—EL PALACIO DEL RENACIMIENTO

Retrocedo algunos pasos para asegurarme que el lector comprende perfectamente el estado del palacio en 1443. Los trabajos de renovación y agrandamiento habían ocupado —con diversas interrupciones— un espacio de ciento veinte años. Tres generaciones, por lo menos, intervinieron en el desenvolvimiento gradual del palacio en su majestuosa simetría, y habían podido comparar las esculturas y pinturas que le decoraban —resplandecientes de la vida, el saber y las esperanzas del siglo XIV— con los rudos cincelados del palacio Ziani. El magnífico edificio que acababa de terminarse y cuya sala del Consejo era la parte más saliente, se designó en Venecia con el nombre de «Palazzo Nuovo», y el antiguo edificio bizantino que se desmoronaba resaltando más su vetustez por la vecindad de la hermosa construcción que a su lado se elevaba, se le llamó el «Palazzo Vecchio», todavía en el mejor sitio de Venecia. La nueva sala del Consejo se edificó en el lado del mar, pero entonces el largo malecón (la Riva dei Schiavoni), construido al lado del mar, tan importante como el de la Piazzetta, no existía. No había más que un estrecho pasaje entre los pilares y el agua, y el antiguo palacio de Ziani, se mostraba en la Piazzetta, afeando con su decrepitud el esplendor de la plaza, adonde los nobles concurrían diariamente.

Cada progreso en la belleza del nuevo edificio hacía más triste la diferencia existente entre los dos vecinos, y la idea, aunque vaga, de demoler el viejo palacio y completar sobre la Piazzetta el esplendor de la fachada del mar, comenzó a germinar en los espiri-



tus; pero medida tan radical no se había previsto por el primer proyecto del Senado. Primero, la nueva sala, después, la portada, enseguida un gran salón, todo esto, se consideró como adiciones necesarias, pero no implicaban la reconstrucción completa del nuevo edificio. El Tesoro agotado y el horizonte político ensombrecido, hacían más que imprudente el enorme gasto que consumiría tal proyecto; el Senado, temiendo su propia debilidad, y deseoso de poner un obstáculo a los impulsos de su propio entusiasmo, expidió un decreto —último esfuerzo del que teme una violenta tentación y trata de desviar sus pensamientos—, por el que declara; que no solamente el antiguo palacio no será demolido, sino que además se prohíbe proponer su reconstrucción. El deseo que todos sentían secretamente hubiera hecho imposible la discusión imparcial. El Senado no ignoraba que el que propusiera tal moción tenía asegurado el éxito.

El decreto publicado contra la debilidad de todos, prohibía bajo la pena de una multa de mil ducados aludir a la reconstrucción del palacio. Pero los senadores tasaron su entusiasmo a muy bajo precio: un hombre estimó que la pérdida de mil ducados no le impediría proponer lo que creyese útil al bien del Estado.

El pretexto para formular esta moción lo proporciona el incendio que en 1419 ataca a la vez a la iglesia de San Marcos, y a la parte del palacio que daba sobre la Piazzeta. Cito para lo que sigue, la crónica de Sanuto:

«Se pusieron con toda diligencia y esmero a reparar y adornar suntuosamente, primero, la casa de Dios, para la de los príncipes, se caminaba más despacio; *pues no le agradaba al Dux (Tomaso Mocenigo) repa-*



*rarla en su forma primitiva* y la parsimonia de los *Padres* era tan grande que no podía reconstruirse más hermosa; la ley además condenaba a una multa de mil zequies al que propusiera echar abajo el antiguo palacio y reconstruirle más ricamente, lo que ocasionaría un gasto excesivo. Pero el Dux, de alma generosa, y que ponía el honor de su ciudad por encima de todo, hizo traer los mil ducados a la Cámara del Senado y propuso reconstruir el palacio, alegando que como el fuego había, en gran parte, destruido las habitaciones ducales (no solamente el palacio particular, sino también las oficinas de los negocios públicos), debía considerarse ese acontecimiento como un aviso del cielo para reconstruir el palacio más dignamente, con un estilo apropiado a la altura a que por la gracia de Dios había llegado el poder de Venecia.

Ne proponía esto ni por ambición ni por interés personal; en cuanto a la ambición, creía haber probado, en el curso de su vida, que durante muchos años no le inspiró ni en los negocios de la ciudad, ni en sus desavenencias con los extranjeros, pensando únicamente, primero en la justicia, después en el bien del país y en el honor del nombre veneciano; en cuanto a lo que se relacionaba con su interés particular, sin el incendio nada habría cambiado en el palacio para hacerle más suntuoso o darle forma mejor: durante los muchos años que había allí pasado, no hizo ninguna modificación, contentándose con lo que sus predecesores le dejaron. Además sabía que si los senadores consentían en ordenar la reconstrucción del palacio, a lo que les conjuraba, estaba muy enfermo por los trabajos de su vida, y por otra parte su edad era muy avanzada para que Dios dejara de llamarle muy en breve a su juicio, antes de que los muros saliesen de la tierra.



Por consecuencia, podían tener la seguridad de que no formulaba esta demanda más que por el honor de la ciudad y del ducado, pues él no se beneficiaría jamás de la mejora que dejaba a sus sucesores. Añadió que «para obedecer a la ley, como siempre había hecho, trata los mil ducados de la multa, probando así a todos que obraba por el bien del Estado y no por sus propias ventajas». Nadie se atrevió, ni quiso oponerse al voto del Dux, y los mil ducados se dedicaron por unanimidad a los gastos de la construcción, según dice Sanuto. Se empezó rápidamente la obra, pero como lo había previsto Mocenigo, murió poco después; apenas pudo ver el comienzo de la nueva construcción».

Por supuesto, no se trataba de demoler más que el antiguo palacio. En esta época la nueva sala del Gran Consejo, a pesar de hacer cien años que se comenzó a construir, todavía no estaba terminada, y lo que llamamos hoy Palacio Ducal comprendía para los antiguos venecianos cuatro edificios distintos: el Palacio, las prisiones del Estado, el Senado y las oficinas públicas; en una palabra, era Buckingham Palace, la Torre de nuestros tiempos pasados, el Parlamento y Downing Street reunidos en un solo monumento. Mocenigo solamente había pedido la demolición y reconstrucción de la residencia del Dux y de la mayor parte de las oficinas públicas.

El decreto de la reconstrucción del palacio reclamado por Mocenigo se dió en 1422. El Dux murió al año siguiente, y Francesco Foscari le sucedió en 3 de Abril de 1423, según la crónica de Caraldo; el 23, según otras que parecen más exactas. El día en que Foscari entró en el Senado como Dux, se inaugura la sala del Gran Consejo. El 27 de Marzo del año siguiente



te se da el primer martillazo para la demolición del palacio Ziani.

Ese primer martillazo fue el primer acto del período llamado del «Renacimiento», y la primera campaña de agonía de la arquitectura veneciana y de Venecia misma. La época radiante de su vida había terminado, la decadencia comenzaba; data para mí, como ya he dicho, de la muerte de Mocenigo. Esta vez su patriotismo, siempre leal, se había equivocado; en su celo por la gloria de la Venecia futura había olvidado lo que se debía a la Venecia de los tiempos pasados; mil palacios podían elevarse sobre sus islas recargadas, pero ninguno de ellos podía ocupar el lugar ni conservar el recuerdo del que había sido desde el origen construido sobre la desierta ribera. Cayó, y como si hubiera perdido su talismán, Venecia no refloreció más.

No tengo intención de seguir en sus complicados detalles los trabajos ejecutados bajo Foscari y los Dux que le sucedieron, hasta que el palacio adquiere su forma actual, pues no trato aquí más que por excepción de la arquitectura del siglo xv. Indicaré solamente los siguientes hechos: el palacio Ziani fue demolido; la fachada de la Piazzetta, que aún existe, se construyó de modo que continúa asemejándose en numerosos detalles a la Cámara del Gran Consejo, después se continúa desde el mar hasta el ángulo del Juicio final, más lejos está la Porta della Carta, comenzada en 1439, terminándose dos años después bajo el dux Foscari. Se añadieron las construcciones interiores por el dux Cristóbal Moro (el Otelo de Shakespeare), en 1462 (1).

---

(1) Esta identificación se confirma de modo concluyente



El lector observará que hemos dado la vuelta completa al palacio, y que la construcción de 1462 se detiene en la primera sala del Palacio gótico; la nueva sala del Consejo, comenzada en 1301. Tal vez quedaban aún algunos vestigios del palacio Ziani, entre los dos extremos del edificio, o bien —lo que es más probable— sus últimas piedras desaparecieron en el incendio de 1419, para construir los nuevos departamentos del Dux. En todo caso lo que quedaba nuevo o viejo fue destruido por otro gran incendio en 1470; tan importante fue la parte destruida (aunque la sala de Gradenigo, que se llamaba entonces la sala «dei Pregadi», no fue invadida por el fuego), que se hizo indispensable reconstruir el palacio tanto en el exterior como en el interior, a partir del puente de los Suspiros. Se confiaron estos trabajos a los mejores arquitectos del Renacimiento de fines del siglo xv y principio del xvi. Antonio Ricci comienza la escalera de los Gigantes, y Pietro Lombardo lo reemplaza cuando aquél desapareció llevándose una suma importantísima de los fondos del Estado. Los trabajos debieron terminarse hacia mediados del siglo xvi. Siguiendo los estragos del fuego, los arquitectos sobrepasaron su punto de partida, y la construcción de 1560 se reunió con la de 1301-1340.

El palacio no permaneció largo tiempo en su forma definitiva; otro terrible incendio, que se le conoce por «el gran incendio», estalló en 1574, destruyendo el interior de la sala del Gran Consejo, con sus preciosas pinturas y todas las habitaciones altas de la fachada del mar, y en una parte de la del río, no dejan-

---

por mi amigo Rawdon Brown, que estudió a fondo los anales venecianos en relación con la literatura inglesa.



do más del monumento que la cubierta agrietada por las llamas.

El gran consejo discutió para saber si era preciso demoler esta ruina y construir un palacio enteramente nuevo.

Se consulta la opinión de todos los arquitectos importantes venecianos respecto al grado de seguridad de los muros y de la posibilidad de repararlos. Las respuestas, dadas por escrito, se han conservado y el abate Cadornin las publicó; forman una de las más importantes colecciones de documentos concernientes al palacio Ducal.

No puedo dejar de sentir una satisfacción infantil al comprobar la semejanza accidental de mi apellido con el del arquitecto que primero habló de los antiguos muros: ¡Giovam Rusconi! Otros, Palladio a la cabeza, querían demoler el palacio y construir uno nuevo con planos levantados por ellos; pero los mejores arquitectos, y sobre todo Sansovino, defendieron enérgicamente la causa del palacio gótico, prevaleciendo su opinión. Se reparó con gran habilidad y el Tintoreto adorna con su mejor obra el muro en donde *El Paraiso* de Gueriente había desaparecido por el incendio.

Las reparaciones emprendidas en esta época fueron muy importantes y llegaron en muchas ocasiones al palacio antiguo: el único cambio en su forma fue transferir las prisiones al otro lado del canal y la construcción del puente de los Suspiros, por Antonio da Ponte, encargado de ponerlas en comunicación con el Palacio. En los últimos cincuenta años ha sido tan bárbaramente desfigurado como casi todos los monumentos notables de Italia.

Ahora tenemos completa libertad para examinar



ciertos detalles del Palacio sin suscitar dudas respecto a su fecha.

El lector observará que siendo la construcción casi cuadrada, se ha tenido que dar a sus ángulos cierta preeminencia que hizo indispensable enriquecerlos y suavizarlos con esculturas. No creo que haya duda respecto a este particular. Si el lector quiere tomarse el trabajo de mirar algunos grabados de torres de iglesias u otros monumentos cuadrados de gran elegancia en la forma, reconocerá que este efecto tiende a producir ciertas modificaciones suavizando los ángulos agudos ya con arbotantes, torrecillas, u hornacinas muy adornadas con ricas esculturas.

El principio de quebrar los ángulos, es, por otra parte, particular del estilo gótico, se origina por la necesidad de sostener con arbotantes o con pifiones las construcciones macizas hechas con materiales a veces de mediana calidad; y también en el gótico guerrero, que exigía por lo general una torre para sus ángulos, como asimismo el desagradable aspecto causado por ciertos efectos de los grandes espacios de muralla, cuyos ángulos estaban completamente desprovistos de ornamentación. El Palacio Ducal, reconociendo este principio, hace una concesión al espíritu gótico, más completa que los demás monumentos venecianos.

Ningún ángulo, hasta que se erige el Palacio Ducal, se había adornado más que con una delgada pilastra de mármol rojo, y la escultura se reservaba siempre como en los monumentos griegos y romanos, para las partes lisas de los muros. Si no me engaño, no hay más que dos excepciones, las dos en San Marcos: la atrevida y grotesca górgola del ángulo noroeste y los ángulos salientes que proceden de los ángulos interiores de la cúpula; estas dos excepciones se



deben a la influencia lombarda. Si por casualidad he olvidado algún otro caso semejante, estoy seguro que reconocerá siempre por causa la influencia del Norte.

El palacio ducal acepta en absoluto este principio y reserva para los ángulos sus principales ornamentaciones.

La ventana del medio fue enteramente reconstruida bajo el dux Steno, en la época del Renacimiento; no tenemos indicación alguna de cómo fue antes, y el principal interés del antiguo palacio se reconcentra en la escultura de los ángulos así dispuesta; los pilares de las dos hileras de arcadas que sirven de soportes, aumentan sensiblemente de espesor en los ángulos, y sus capiteles aumentan lo mismo en profundidad, en anchura y en riqueza de composición. En cada capitel del ángulo del muro se desenvuelve un tema de escultura, consistente en dos figuras, para la gran arcada del bajo —algunas veces más— de tamaño natural; en la arcada superior un ángel tiene un libro; por encima de estos ángeles se elevan pilares rematados por una corona de hornacinas. El todo forma una línea de decoración continua desde el bajo hasta la cúspide del ángulo.

Se ha dicho más arriba que uno de los ángulos del palacio reúne las construcciones irregulares unidas a San Marcos y que generalmente no se ven. No quedaba que decorar más que los otros tres ángulos: el de la Viña, el de la higuera y el Juicio. Esos ángulos se componen, como acabamos de explicar:

- 1.º De tres grandes capiteles-soportes (arcada inferior).
- 2.º Encima de éstos tres figuras esculpidas (arcada inferior).
- 3.º Tres capiteles más pequeños (arcada superior).



4.º Encima de ellos, tres ángeles.

5.º Tres columnas con hornacinas.

Describiré los capiteles-soportes a la par de los de la arcada inferior. Primero tengo que llamar la atención del lector respecto a los temas escogidos para las grandes figuras de encima de los capiteles.

En efecto; son las verdaderas piedras angulares del edificio y debemos esperar que nos demuestren tanto la habilidad como el sentimiento del constructor. Si hubiera tenido algo que decir respecto al objeto con que se construía el palacio, puede asegurarse que lo diría aquí, si deseaba dar alguna lección a aquellos para quienes trabajaba, aquí la hubiera dado; y si los venecianos querían expresar cierto sentimiento en el primer edificio de su ciudad, seguramente aquí le encontraríamos inscrito.

Los dos ángulos de la Viña y de la Higuera pertenecen al antiguo, al verdadero palacio gótico; el tercero es la imitación que hizo el Renacimiento. En los dos primeros nos habla el espíritu gótico y en el tercero el del Renacimiento.

Espero que el lector recuerde que el sentimiento más característico, que he señalado en el espíritu gótico, es la franca confesión de su propia debilidad; en el del Renacimiento, por el contrario, el elemento que domina es la resuelta confianza en su propia sabiduría.

Aquí los dos espíritus toman la palabra:

La primera escultura del palacio gótico es lo que llamo el ángulo de la Higuera.

Su tema es la *Caída del hombre*.

La segunda escultura es el ángulo de la Viña.

Su tema: *La embriaguez de Noé*.

La escultura del Renacimiento, es el *Juicio de Salomón*.



Es imposible admirar bastante la significación de este sencillo hecho. Parece que el Palacio ha sido construido en diferentes épocas y preservado hasta el día, con el único objeto de hacernos comprender la diferencia de temperamento entre las dos escuelas.

He designado la escultura del ángulo de la Higuera como la más importante, porque forma la principal curva del Palacio, donde vuelve hacia la Piazzetta. El gran capitel que soporta este ángulo está mucho más trabajado que el del ángulo de la Viña, mostrando así el lugar preeminente que ocupa en el pensamiento del constructor.

Es imposible decir cuál de los dos ángulos se construyó primero, pero el de la Higuera es de ejecución más ruda, el dibujo de las figuras es más rígido; podemos suponer que fue esculpido primeramente.

En esos dos ángulos el árbol, que es la principal decoración de la escultura —higuera en uno, viña en el otro—, fué una asociación necesaria en los dos grupos; el tronco forma el verdadero ángulo exterior del Palacio; atrevidamente separado de la obra de piedra, que está detrás, extiende sus ramas sobre las figuras, de modo que envuelve, en una altura de muchos pies, cada lado del ángulo, del relieve de su espeso follaje.

Nada más majestuoso y soberbio que esa prolongada línea de grandes hojas, que en el de la Higuera rodean el sazonado fruto, y ocultan en sus sombras pájaros de formas graciosas y delicado plumaje. Las ramas son tan fuertes y la masa de piedra que forma el follaje esculpido tan grande, que a pesar de la profundidad de las entalladuras, la obra ha permanecido casi intacta. No sucede así en el de la Viña, en donde la delicadeza natural del follaje y de los pámpanos llevó al escultor a intentar un nuevo y gran esfuerzo,



ha sobrepasado los límites de su arte, y talla las ramas superiores con tan excesiva tenuidad, que la mitad de sus ramas se han roto por los accidentes naturales a que la colocación de esta escultura las exponía forzosamente. Lo que queda es de bastante interés por su extremada delicadeza para que, a pesar de haber desaparecido las masas centrales, que privan de belleza al conjunto, hallemos en la disposición variadísima del follaje y en los pájaros colocados sobre las más ligeras ramas, el gran talento del escultor. Ya he hablado de esta obra como de un ejemplo notabilísimo del naturalismo gótico. En verdad, es imposible llevar más lejos la reproducción de la naturaleza en las fibras de las ramas de mármol y en los pámpanos tan cuidadosamente acabados; deben examinarse las uniones nudosas de la Viña en las ligeras ramas superiores. En algunos sitios, el escultor ha mostrado el revés de la hoja y ha señalado materialmente todas sus ramificaciones y cada una de sus venas, no solamente el lado que sostiene los lóbulos de la hoja, sino también las venas irregulares y sinuosas de los tejidos membranosos; el escultor ha podido dar así a la Viña su especial aspecto.

Como en todas las esculturas primitivas, las figuras son muy inferiores a los follajes, y sin embargo, ciertos detalles están tan hábilmente tomados, que he vacilado mucho tiempo antes de creer que esos grupos fueron ejecutados en la primera mitad del siglo XIV: pero felizmente esa fecha se halla inscrita en la iglesia de San Simeón el grande, en la que hay una figura yacente del Santo mucho mejor esculpida que la del Palacio Ducal; pero tan semejante, que no puede dudarse que San Simeón inspiró al artista que esculpió la cabeza de Noé. Ese monumento tiene la fe-



cha de 1317. El estatuario, con justo título orgulloso de su obra, inscribió así su nombre:

«Celavit Marcus opus hoc insigne Romanis  
Laudibus non parents est sua digna manu.

La cabeza de Noé, del palacio Ducal, evidentemente trabajada con el deseo de igualar á esta estatua, tiene la misma profusión de cabellos flotantes y de barba, pero los bucles son más finos y rígidos; las venas de los brazos y del pecho, salientes. Con toda evidencia el escultor estaba más habituado a las líneas contenidas de los follajes, que a las del cuerpo humano. También, lo que es de notar en un obrero de este período, no ha podido contar con claridad su argumento; el pesar y el aturdimiento se ven pintados de modo tan semejante en los rostros de los tres hermanos, que es imposible distinguir a Cam.

Puede observarse como la afirmación de la fecha del grupo, que los pies de los tres hermanos están simplemente protegidos por una banda cruzada alrededor del tobillo y de la parte inferior de la pierna, atavío que se halla en casi todas las estatuas esculpidas en Venecia de 1300 a 1380. El viajero puede ver un ejemplo a trescientos metros del grupo de Noé, en los bajo relieves de la tumba del dux Andrea Dandolo (San Marcos), que murió en 1314.

Las figuras de Adán y de Eva, esculpidas a cada lado de la Higuera, son más rígidas que las de Noé y sus hijos; pero mejor compuestas desde el punto de vista arquitectónico y el tronco de árbol al que está arrollado el cuerpo anguloso de la serpiente está más noblemente tallado que el de la Viña.

El escultor del renacimiento ha copiado casi por completo la Higuera en el *Juicio de Salomón*; ha colo-



cado el tronco entre el ejecutor y la madre, que se inclina para detener su mano. Pero aunque este grupo sea de una ejecución más libre que los del Palacio primitivo, y excelente en muchos aspectos, hasta el punto de atraer más que los otros las miradas de un observador superficial, la ejecución es de espíritu muy inferior; las hojas del árbol, aunque su masa es más variada que la de la Higuera, su modelo, no tienen la verdad natural de ésta, están mal unidas a las ramas, los bordes rudamente trazados y sus curvas no son de hojas que crecen, sino más bien de hojas de tapicería.

Encima de los tres grupos de ángulos, en la arca da superior, hay las tres estatuas de los arcángeles Rafael, Miguel y Gabriel, y una estatua más pequeña de Tobías prosternado a los pies de Rafael, tiene en la mano un rollo en donde se lee esta inscripción:

EFFICE Q  
SOFFRE  
TUMORAFRA  
EL REVE  
RENDE  
QUIETO

Esto es, Effice quæso? fretum Raphael reverende, quietum (1).

---

(1) «Oh venerable Rafael, calma al golfo, te lo suplicamos.» Según la tradición, el oficio particular de Rafael era calmar la influencia maléfica de los espíritus protervos. Sir Carlos Eustable me ha dicho que se le representa algunas veces teniendo en las manos el hígado del pescado que cogió Tobías; me recuerda la superstición de los venecianos que atribuían las tempestades a la influencia de los demonios, como lo prueba la conocida leyenda del pescador y del anillo de San Marcos.



No he podido descifrar la inscripción del rollo sostenido por el Arcangel San Miguel; en cuanto a San Gabriel, que es la escultura más hermosa de la obra del renacimiento en el Palacio Ducal, tiene en la mano la Azucena de la Anunciación.

Tales son los temas de los tres ángulos, notables por la expresión muy clara de dos sentimientos: el conocimiento de la fragilidad del hombre y la necesidad de la protección y dirección divinas.

Nos queda por examinar el papel de la divinidad y de la historia natural introducidas por los antiguos escultores en la línea de capiteles que sostienen la arcada inferior del Palacio, y que no estando colocado más que a una altura de unos ocho pies por encima del espectador, podían leerse, como las páginas de un libro, por los más nobles habitantes de Venecia, que se reunían todas las mañanas a la sombra de esta gran arcada.

Ya hemos dicho que los grandes pilares que soportan el piso inferior son treinta y seis, los contamos de derecha a izquierda partiendo del puente de la Paja, con objeto de comenzar por los más antiguos. El primero soporta el ángulo de la Viña; el diez y ocho el de la Higuera; el treinta y seis, el del Juicio. Todos los capitales, a excepción del primero, son octógonos y decorados con diez y seis hojas diversamente adornadas; pero dispuestas de la misma manera, ocho formando volutas; las otras ocho, menos altas, no suben más que hasta la mitad del capitel, donde se arquean sombreando a una o varias figuras. Muchos de estos capiteles están incompletos, muy deteriorados; sus adornos son: niños, pájaros, personajes ilustres, emblemas grotescos, etc. El segundo es el más hermoso de los capiteles adornados con pájaros; el cuarto, ornamentado con



tres niños, fue copiado en la parte del Renacimiento, pero la expresión de los niños es completamente distinta. Las cabezas del siglo XIV están llenas de juventud y de vida, regocijadas, expresando la exuberancia, la energía y la decisión, tal vez algo de astucia y crueldad, los rasgos de la fisonomía pequeños y duros, los ojos penetrantes; hay en esos niños la naturaleza de hombres rudos pero grandes.

Los niños del siglo XV todo lo contrario, tienen rostros suaves y poco inteligentes; ninguna expresión en sus mejillas gordezuelas; y aunque son tan bonitos como los otros feos, se comprende que no pueden llegar a ser más que lechuguinos perfumados.

El séptimo capitel, es el primero de la serie que representa las virtudes, el décimo en revancha, nos muestra los pecados. El doce ha debido ser muy interesante, pero está de tal modo estropeado, que sin la copia que el renacimiento hizo en el treinta y tres, sería imposible reconstituir las figuras perdidas. El quince está compuesto de ocho estatuas que —según Selvático— representan ocho naciones. El diez y siete fue destruido por el viento del mar que sopla sobre ese ángulo del Palacio; no existen la mayor parte de las figuras.

El capitel diez y ocho es el más interesante, el más hermoso del Palacio. Representa los planetas, el sol, la luna y las divisiones del zodiaco que los astrólogos llamaban sus «casas».

Se me figura que la composición de este capitel —el principal del antiguo Palacio— estaba encargada de demostrar, primero, la formación de los planetas antes de servir al hombre sobre la tierra; en segundo lugar, la completa sujeción de los destinos del hombre a la voluntad de Dios, determinada desde los tiempos



en que fueron creadas la tierra y las estrellas, y de hecho, escrito en el conjunto de las estrellas.

Por la ejecución y agrupamiento del follaje, este capitel es el más hermoso que conozco en Europa. El escultor concentra en él todo el poder de su talento.

El diez y nueve que sigue, en la Piazzeta, el del ángulo de la Higuera, tiene gran importancia desde el punto de vista de las fechas. Se ejecutó con gran esmero, y en los adornos que acompañan á cada figura se ha incrustado un pequeño trozo de mármol de color.

Tienen todos una significación particular; este capitel y las figuras que le decoran representan las *artes de la escultura y de la arquitectura*. Los mármoles incrustados prueban la importancia que el arquitecto daba a las artes y el valor del colorido.

El veinte está adornado con cabezas de animales; pájaros de delicados plumajes, de abejas sobre un panal de miel en la boca de un oso; contrasta por la finura de su cincelado con la gran sencillez del conjunto.

El veinticinco nos explica la tarea de cada mes.

El veintiséis es copia del quince.

El veintisiete tal vez es un antiguo trozo para unir el nuevo palacio con el antiguo. Aunque algo borroso de ejecución, está bien dibujado: representa cestos llenos de ocho clases de frutos; con tan poca confianza en la inteligencia del espectador como en la habilidad del escultor, se ha inscrito el nombre de los frutos que encierra encima de cada cesto.

El veintiocho, el veintinueve, el treinta y el treinta y uno, son la copia del siete, del nueve, del diez y del ocho.

El treinta y dos no tiene ninguna inscripción y sus figuras están de tal modo desprovistas de expresión que no se comprende lo que han querido representar.



El treinta y tres y el treinta y cuatro son copias del doce y del once.

El treinta y cinco reúne niños, pájaros y flores, hermoso trabajo, sin expresión, en el género de los querubines del siglo XVIII.

El treinta y seis es el último de la fachada de la Piazzeta, debajo del ángulo del Juicio, está esmeradamente trabajado. Su follaje es copia del capitel diez y ocho. El escultor del Renacimiento ha hecho un visible esfuerzo para sobrepasar su modelo en delicadeza, esfuerzo que le ha quitado energía y verdad. Este capitel se cita como el más hermoso de la serie y verdaderamente está concebido con nobleza. Las figuras, bien estudiadas, muy graciosas, más agradables que las del antiguo palacio, pero tiene menos grandeza; en cuanto al follaje, no le sobrepasa más que el de la Higuera.

El capitel representa en un lado la Justicia, y en los otros siete, actos de justicia y buen gobierno y figuras de legisladores como Aristóteles, Solón, Moisés, Trajano, etc. Tiene interés especial por su relación con el carácter tan discutido del último gobierno de Venecia, es la afirmación, para ese gobierno, de que la justicia puede únicamente fundar la estabilidad del poder. Muchos historiadores modernos considerarán esta petición de principio como una máscara destinada a disfrazar la violencia criminal con la que el gobierno veneciano obraba en muchas circunstancias. Creo en la sinceridad del sentimiento expresado, no admito que la mayoría de los jefes venecianos—de los que vemos los retratos—fuesen en esta época, con deliberado propósito, hipócritas, no leo la hipocresía en sus rostros, ni la bajeza; viendo, por el contrario, grandeza en el reposo, valor y tranquilidad de expresión que proceden de la sinceridad y plenitud del co-



razón, expresión que no se lee en la cara de un hombre falso.

Creo que los nobles venecianos del siglo xv desearon hacer justicia a todos, pero la moral reinante y la idea de justicia se hallaban de tal manera separadas de la verdad, que el disimulo en interés del Estado se consideraba como un deber. Debiéramos considerar con alguna atención la manera de obrar de nuestros gobernantes y la diferencia existente entre la moral privada y la política antes de juzgar tan severamente a los venecianos.

El misterio que rodea su política y sus procesos de ese carácter, aparece a nuestro modo de ver moderno como mancillado con intenciones siniestras. ¿No podríamos considerarle mejor como un ensayo de justicia en un siglo de violencia?

Después de un examen crítico del gobierno veneciano, reconoceremos que las dos terceras partes de las crueldades narradas por la tradición son fábulas, y los crímenes que realmente cometían no se diferencian de los realizados por otros poderes italianos, sino por realizarse menos alegremente, pero con la profunda convicción de su necesidad política; y, en fin, que la degradación de Venecia procede más de su loca persecución del placer, que de sus principios de gobierno.

Hemos examinado la parte del Palacio que muestra mejor los sentimientos de sus constructores. Los capiteles de la arcada superior son de muy variados caracteres; como los de la arcada inferior, se componen de ocho hojas formando volutas en los ángulos; las figuras no tienen inscripciones, ni expresión. Sería preciso, para interpretarlas, un profundo conocimiento del antiguo simbolismo que no poseo.



Muchos de estos capiteles parece se han reparado y no son más que medianas copias de los antiguos; otros, aunque antiguos, se han tratado con poco cuidado; en cuanto a los pocos que hay, a la vez, puros de origen y trabajados con arte, son aún más hermosos de composición que los de la arcada inferior (exceptuando el octavo). El viajero debe subir á la galería y estudiar con gran atención la serie de capiteles que se extienden sobre la Piazzeta desde el ángulo de la Higuera hasta el punto preciso donde se apoya el muro de la sala del Gran Consejo; verá en esos capiteles macizos, cargados de ruda labor y destinados á verse desde lejos, ejemplos de delicadas composiciones que clasifico entre las más hermosas manifestaciones del arte gótico.

Encima de la Higuera, el capitel de los «Cuatro Vientos» es notable: Levante (viento del Este) con la cabeza rodeada de rayos para indicar que cuando sopla, el tiempo está siempre claro; sale el Sol del mar (viento del Sur) lleva una corona, tiene al Sol en su mano derecha; Poniente (viento del Oeste) se hunde en el mar, y Tramontana (viento del Norte) mira la estrella Polar.

Sobre el sexto pilar, señalo el pájaro que está dando de comer á sus hijuelos, pero como la fantasía de esos escultores es infinita, aconsejo al viajero que los examine con gran atención hasta el número cuarenta y siete. Los tres que le siguen son antiguos, pero malos; el cincuenta y uno es el primer capitel del renacimiento en la arcada superior; en el cincuenta aparece por la primera vez la nueva cabeza de león con las orejas lisas, época de Foscari. Este capitel y su columna están sobre el arco octavo.

En resumen, la escultura primera del Palacio Du-



cal representa la obra gótica, en Venecia, en el momento de su período más glorioso, esto es, hacia 1350. Después de esta época empieza la decadencia.

¿De qué naturaleza y por qué grados?

Lo estudiaremos en el capítulo próximo, pues esta investigación, refiriéndose aún a la arquitectura gótica, nos conducirá hasta los primeros sistemas de la influencia del renacimiento y pertenece a la tercera parte de nuestra obra.

Y lo mismo que a la sombra de esos follajes de piedra decíamos adiós al gran Espíritu gótico, suspendemos aquí nuestro examen de los detalles del Palacio Ducal, pues debajo de su arcada no encontraremos el trabajo original del antiguo palacio, más que sobre las cuatro ventanas ornamentadas y sobre una o dos de la fachada del río. He examinado con la mayor atención los capiteles de las otras ventanas, tanto en la fachada del Mar como de la Piazzeta y los he hallado muy inferiores a los primitivos. Creo que los cuadros de esas ventanas debieron quedar de tal modo deteriorados por las llamas del gran incendio, que fue preciso reemplazarles por otros; y las molduras y capiteles actuales son groseras imitaciones de los que existían antes.

Es imposible determinar lo que puede atribuirse a la antigua construcción en la fachada de piedra, en los parapetos, en las columnas, en las hornacinas de los ángulos, que no merecen, en nuestro trabajo, ninguna nota especial; aún menos las dos grandes ventanas centrales de las dos fachadas construídas por completo en la época del renacimiento.

Lo que es admirable en esta parte del Palacio, es la disposición de las masas y de sus divisiones, copiadas, sin duda alguna, del antiguo plano de origen y cal-



culadas para producir á distancia la misma impresión.

Nada parecido en el interior. Todo vestigio de las antiguas decoraciones fué destruido por los incendios. Las religiosas y severas obras de Guariente y de Bellini han sido reemplazadas por la violencia del Tintoretto y la sensualidad del Veronés. Pero al menos ahí, si los temperamentos son diferentes, el arte nuevo se muestra tan inteligentemente grande como el que precedió, y aunque las salas del Palacio Ducal ya no representan el carácter de aquellos para quienes en pasados tiempos se edificaron, cada una de ellas es una colosal *arquilla* que encierra incalculables tesoros; su seguridad consistía en que se despreciaba su valor, pero ahora están amenazados con desaparecer poco á poco.

Es completamente cierto que en Europa, el mayor número de particulares o de sociedades que por su fortuna, la casualidad o la herencia les han puesto en posesión de cuadros de gran mérito, no saben distinguir una buena de una mala pintura y no tienen idea de lo que constituye el valor de un cuadro. La reputación de ciertas obras se debe, en parte, a la suerte, en parte, a la justa apreciación de los artistas; y en parte al gusto —generalmente detestable— del público. Ningún cuadro, en los tiempos modernos, se ha hecho popular, en el verdadero sentido de la palabra, sin que al lado de sus buenas cualidades no contenga muchas malas; una vez alcanzada la reputación, nada importa el estado a que pueda quedar reducido. Pocas gentes están tan completamente desprovistas de imaginación para no poder adornarle con las bellezas que saben se le atribuyen.

Así, los cuadros más estimados son, por lo general,



los de pintores de nombradía, que están bien terminados, de mediano tamaño, para poderse colocar en museos o salones donde se enseñan con ostentación y se ven fácilmente. Para conservar el valor y la reputación de esas pinturas, basta tenerlas siempre brillantes, ya limpiándolas —lo que es el comienzo de la destrucción— ya restaurándolas, esto es, *repintándolas por encima* —lo que es la total destrucción—. Casi todos los cuadros de los museos en la Europa moderna han sido más o menos estropeados por una u otra de esas restauraciones en proporción exacta del valor que se le atribuye, y como las obras más pequeñas y más acabadas son por lo general las peores, resulta que el contenido de nuestros más célebres museos no tienen en realidad más que un escaso valor.

Por otra parte, las obras más hermosas de los grandes pintores son, por lo general las que pintaron rápidamente, en el calor de la primera inspiración, y en gran escala. Estaban destinadas a colocarse donde era probable no pudiesen verse bien, y no se remuneraban espléndidamente.

Las mejores obras se hicieron así, con entusiasmo o con el orgullo de realizar algo grande —como la decoración completa de una catedral o de un campo santo—. Entonces, cuando el tiempo concedido se limitaba bastante y las circunstancias eran poco propicias.

Se estiman menos las obras así ejecutadas a causa de su abundancia y de las frecuentes negligencias que contienen; además, por el gran apresuramiento que caracteriza nuestra época, son demasiado grandes para descifrarse en un momento o para transportarse fuera.

Generalmente están abandonadas, sus guardia-



nes las estucan, los que pasan las quitan de los muros y las estropean, pero — ¡ventaja que contrarresta todo ese daño! — raramente se restauran. Lo que de ellas queda, aunque no sea más que fragmentos, es lo *verdadero*, sin nuevas asociaciones. Así, los mayores tesoros de arte que posee Europa, actualmente están en los antiguos muros de yeso en ruinas donde se esconden o se calientan los lagartos, y raramente se acercan otras criaturas vivientes; en los trozos desgarrados de antiguos lienzos; en rincones de las iglesias en ruinas, y en las formas humanas parecidas a manchas de «Mildew» sobre los muros de cámaras sin luz, que de cuando en cuando un viajero curioso hace abrir, dirigiendo una rápida ojeada a la habitación, y saliendo de allí muy pronto con la satisfacción fatigosa del deber cumplido.

En el Palacio Ducal, los muros y los techos pintados por Pablo Veronés y el Tintoreto han quedado más o menos reducidos a esa triste condición por la negligencia de sus guardianes. Por desgracia, tienen reputación, y su estado llamó la atención de las autoridades y de las academias de Venecia. Sucede con frecuencia que corporaciones públicas que no desembolsarían cinco francos para preservar un cuadro, gastan cincuenta para *repintarlo*.

Cuando estaba en Venecia en 1846, se entregaban a la par, a dos operaciones sanitarias, en los dos palacios que encierran las pinturas más preciosas de la ciudad (desde el punto de vista del color, son las más preciosas del mundo). Esas operaciones evidencian la originalidad de la naturaleza humana; a cada chaparrón colocaban cubos en el piso de la escuela de San Roque para recibir la lluvia que caía del techo pintado por el Tintoreto; mientras que en el Palacio Ducal,



las obras de Pablo Veronés estaban puestas en el suelo para repintarse; he sido testigo de la iluminación del pecho de un caballo blanco, por medio de una brocha atada a un palo de cinco pies de largo *voluptuosamente* mojada en la vulgar mistura de un pintor de brocha gorda!

Se trataba, naturalmente, de un cuadro muy grande. Ese procedimiento se ha seguido de manera más destructiva, aunque un poco más delicada, en el conjunto de los compartimientos del techo en la sala del Gran Consejo, y cuando he vuelto á Venecia (1851-52) se *amenazaba* al *Paratso* del Tintoreto, la obra más grandiosa de ese pintor y el más maravilloso trozo de pura, vigorosa y magistral pintura al óleo del mundo.

Someto estos hechos al examen de los protectores del arte en Europa. De aquí a veinte años se los reconocerá o se los lamentará, pero en la actualidad considero inútil señalarlos, como no sea para demostrar la imposibilidad de establecer lo que las pinturas *son* y lo que *fueron* en el interior del Palacio Ducal. Puedo únicamente afirmar que durante el invierno de 1851 el *Paratso* del Tintoreto estaba aún relativamente indemne y que la Camera de Collegio, la antecámara y la sala dei Pregadi estaban llenas de pinturas del Veronés y del Tintoreto, que hacían sus muros más preciosos que muchos reinos. Tan grandiosos y llenos de majestad, que algunas veces, paseándome por la tarde en el Lido, desde donde se ve, por encima del Palacio Ducal, la gran cordillera de los Alpes, coronada por nubes de plata, sentía el mismo respeto al monumento que a las montañas; y pensaba que Dios había creado una obra más grandiosa haciendo salir del polvo los poderosos espíritus que elevaron estos muros orgullo-



sos y que escribieron su inflamada leyenda, que haciendo sobrepasar las nubes del cielo a esos bloques de granito y velándoles con el manto abigarrado en donde la púrpura de las flores se mezcla con la sombra verde de los abetos.

---



## CAPITULO VI

### EL PRIMER RENACIMIENTO

Creo haber conseguido que el lector haya vislumbrado la magnificencia de las calles de Venecia durante los siglos XIII y XIV.

Ese esplendor no superaba al de otras ciudades de esta época. Los antiguos monumentos de Venecia se han conservado por el suave circuito de sus olas, mientras que continuas causas de ruina han borrado la gloria de otras ciudades hermanas suyas. Únicamente los fragmentos que se encuentran en sus paseos desiertos, o en las esquinas de sus calles, nos muestran construcciones más ricas, de ejecución más acabada, de invención más exuberante que las de Venecia. Aunque en el norte de Europa la civilización estaba menos avanzada y el conocimiento de las artes más bien reducido a las órdenes monacales, el período de perfección, para la arquitectura privada, brilló más tarde que en Italia; sin embargo, hacia mediados del siglo XV, las ciudades, a medida que alcanzaban cierto grado de progreso, se decoraban con igual magnificencia, modificada únicamente por la naturaleza de los materiales suministrados por la región y el temperamento particular de sus pobladores. En la Edad Media se halla en cada ciudad importante la prueba de que en su período de enérgica prosperidad,



sus calles enriquecidas con magníficas estatuas y aun (bajo este aspecto Venecia está siempre en primera línea) brillantes de colores y oro.

Después de haberse formado una concepción real y viviente ya de un grupo de palacios venecianos del siglo xv, ya de una calle aún más rica y fantástica de Rouen, de Amiens, de Colonia o de Nuremburgo, que el lector —conservando esta imagen fastuosa en su imaginación— se dirija a una ciudad que represente, de modo general y característico, el sentimiento de la arquitectura doméstica en los tiempos modernos, que vaya, por ejemplo, a Londres, que visite Harley Street, o Baker Street, o Gower Street, y que comparando los dos cuadros (pues tal es el objeto de nuestra investigación final), considere cuáles han sido las causas que han introducido en el espíritu europeo cambio tan radical.

La arquitectura del Renacimiento es la escuela que ha conducido las facultades humanas de invención y de construcción: del Gran Canal a Gower Street; de la columna de mármol de arco delicado, de las ramas de follaje entrelazados, de la armonía brillante y fundida en azul y oro, al hueco cuadrado de muros de ladrillo. Estudiemos las causas y el desenvolvimiento de este cambio y tratemos de penetrar la naturaleza del Renacimiento como lo hemos intentado en el arte gótico.

Aunque la arquitectura del Renacimiento se muestra bajo formas diferentes en los diversos países, podemos clasificarla bajo tres títulos: primer renacimiento, que introduce elementos de corrupción en la escuela gótica; renacimiento romano, que es el estilo más perfecto, y el renacimiento grotesco, que es la corrupción de ese estilo.



Para hacer completa justicia a nuestro adversario, vamos a indicar la naturaleza abstracta de la escuela, no señalando como ejemplos en nuestro apoyo, más que sus mejores obras; las construcciones que están generalmente clasificadas bajo la rúbrica: primer renacimiento son, en muchos casos, la corrupción extravagante del gótico debilitado y aquí el principio clásico no es responsable. Ya he dicho en *Las Siete lámparas de la arquitectura*, que sin la debilidad y enervamiento que corrompieron las formas góticas, las tradiciones romanas no hubieran conseguido la victoria.

Esas condiciones falsas y sin energía se reanimaron rápidamente por la influencia clásica, sería injusto inculpar a esa influencia el rebajamiento de las antiguas escuelas que perdieron la fuerza de su sistema antes de contagiarse.

La fecha en que las formas corrompidas del gótico comenzaron a influir en la antigua simplicidad de los modelos venecianos, puede determinarse en la construcción de los escalones del coro, en la iglesia de San Juan y San Pablo; a la izquierda, al entrar, se halla la tumba del dux Marco Cornaro, muerto en 1367; es de estilo gótico muy rico y desenvuelto, con cruces y pináculos, pero sin llegar a la exageración extravagante.

Enfrente está el monumento del dux Andrea Morosini, muerto en 1382. El gótico ahí es voluptuoso y sobrecargado, las cruces audaces y floridas; el enorme pináculo representa una estatua de San Miguel. Los anticuarios que han visto esta tumba y han atribuido á la arquitectura severa del Palacio Ducal una fecha posterior no tienen excusa; pues todos los errores del Renacimiento se reúnen aquí, aunque sin lograr aún



destruir completamente la gracia de las formas góticas. En la Porta della Carta, 1432, el daño llega a su apogeo.

Contra el gótico degradado se arrojaron con ímpetu los ejércitos del Renacimiento, que desde el primer asalto reclaman la perfección universal. Por la primera vez desde la ruina de Roma el mundo vió en la obra de los grandes artistas del siglo xv—en las pinturas de Chirlandajo, de Masaccio, de Francia, de Perugino, de Pinturicchio y de Bellini—; en las esculturas de Mino de Fiesoli, de Ghiberti y de Verocchio, una perfección y profundidad en el saber que arroja en la sombra a todo el arte precedente, y que estando unidos en la obra de esos hombres, a todo lo que habrá de grande en las obras primitivas, justificaron el inmenso entusiasmo con que se acogieron sus esfuerzos. Pero cuando esta perfección se mostró de un lado, se exigió de todos los demás. El mundo no se satisfacía con una ejecución menos exquisita o con un saber menos completo; los hombres, olvidando que es posible acabar obras despreciables y aprender cosas inútiles, quisieron encontrar en todas partes una ejecución acabada y sabia. Al exigirla imperiosamente olvidan poco a poco expresar la ternura; exigiendo un saber grande y preciso, no reclaman la originalidad del pensamiento, el pensamiento y el sentimiento desafiados se alejan, dejándoles felicitarse con toda libertad, por su mediana ciencia y habilidad manual.

Tal es la historia del primer ataque del Renacimiento contra las escuelas góticas y de sus rápidos resultados.

Fueron más perjudiciales para la arquitectura que para las demás artes, pues la exigencia de la perfección era ahí menos razonable, no siendo proporcional.



da a las capacidades de los obreros; además se oponía a la salvaje rudeza de la que depende en gran parte— lo hemos dicho— la nobleza de las antiguas escuelas. Pero como las innovaciones se fundaban en alguno de los mejores modelos del arte, teniendo como jefes a los más grandes hombres que el mundo viera jamás; como, por otra parte, el gótico que atacaban estaba corrompido y había perdido su valor, la primera aparición del Renacimiento fué saludada como un movimiento sano.

Nueva energía se apodera del lugar de la flojedad sin inteligencia a que había llegado el espíritu gótico; un gusto exquisito, refugiado, apoyado en extensos conocimientos, inspira los primeros modelos de la nueva escuela, y en toda Italia se eleva un nuevo estilo que se llama *cinque cento*, que produce los más grandes maestros; a su cabeza están Miguel Angel, Rafael y Leonardo, pero no alcanza el mismo éxito en arquitectura, pues allí la perfección es imposible; y tanto menor es cuanto el entusiasmo clásico había proscrito los mejores tipos arquitectónicos. Debemos observar que el principio del Renacimiento que reclama la perfección universal es distinto del otro, por el que exige las formas clásicas y romanas. Si tratase de desenvolver ese tema, de lo primero que intentaría darme cuenta es de lo que hubiera llegado a ser el arte europeo si en el siglo xv no hubieran existido vestigios de la arquitectura clásica, ni descubierto manuscritos de autores clásicos, si la perfección en la ejecución, a la que tendieron todos los esfuerzos de los grandes hombres durante cincuenta años, se hubiese desenvuelto dentro de su genio personal, uniéndose también a los principios arquitectónicos de las antiguas escuelas. Ese refinamiento y perfección tenían también sus pe-



ligros, y la historia futura de Italia, descendiendo del abuso del placer a la corrupción, sería probablemente la misma, que hubiese o no aprendido a escribir puramente el latín; pero el resultado producido por ese gran esfuerzo de energía no sería semejante al que causó el conocimiento de las obras clásicas. Por ahora me limito a señalar esta diferencia.\*

Todo el transcurso del siglo XV fue, en lo que concierne a la arquitectura, el abandono completo de la ciencia gótica. El arco apuntado, la bóveda sombría, las columnas agrupadas, la flecha elevándose hasta el cielo, todo se rechaza y ninguna construcción se admite sin el arquivado pasando de pilar en pilar sobre el arco redondo, sin las columnas redondas o cuadradas y el techo con hastial o frontón. Dos elementos nobles que felizmente se usaban en Roma y se autorizaron por esta razón: la cúpula, al exterior; la bóveda, al interior.

Todos estos cambios de forma fueron desgraciados, y es casi imposible hacer justicia a la ornamentación, con frecuencia exquisita, del siglo XV, calcada sobre el frío y descarnado estilo romano. No conozco más que un solo monumento en Europa —la catedral de Florencia— en la que los ornamentos, aunque se remontan a una escuela mucho más antigua, son de una finura tan maravillosa que nos hace pensar a lo que hubiera podido llegar la obra de los perfectos obreros del Renacimiento entre las manos de hombres como Verocchio y Ghiberti, y dirigiéndola para desenvolverse la magnificencia de las construcciones góticas.

Los cambios en las formas fueron el menor daño causado por los malos principios del Renacimiento; como acabo de manifestar, su mayor error fue exigir la perfección en todas las cosas. Creo haber explicado



suficientemente la naturaleza del estilo gótico para probar que la perfección de un obrero no puede obtenerse más que a costa del sacrificio de toda su vida, de su pensamiento y de su energía. El Renacimiento en Europa estimó, sin embargo, que era muy exiguo ese precio para llegar á la perfección en la ejecución. Hombres como Ghiberti ó Verocchio no se encuentran todos los días, ni en todos los lugares; y reclamar de un obrero cualquiera, su talento y su saber, era pedirle sencillamente que los copiase.

La inteligencia y energía de esos grandes hombres fué bastante poderosa para unir la ciencia a la invención, el método a la emoción artística, el perfeccionamiento de la obra al fuego de la inspiración; pero en ellos predominaba el genio inventivo, mientras que Europa admiraba en ellos, sobre todo, el método y la perfección de la obra.

Se presentaba al espíritu de los hombres una vía nueva; la siguieron desdeñando todo lo demás. «Queremos —decían— hallar esas cualidades en todas las obras.» Se les obedece, y los más humildes obreros cuidaron el método y la perfección en la conclusión de la obra pero perdieron el alma.

Deseo, sin embargo, que no exista ningún equívoco de lo que digo, en general, respecto a la mala orientación de aquella escuela; en todo lo que escribo no se hallará una palabra que no sea profundamente respetuosa para los hombres fuertes que pudieron llevar la pesada armadura del Renacimiento sin que la celeridad de su paso disminuyese: Leonardo y Miguel Angel, Guirlandajo y Massaccio, Tiziano y el Tintoreto. Pero considero esa época perjudicial; cuando sus partidarios se lanzan a la lucha, toman la armadura por la fuerza, y sobrecargan con esta fatigosa panoplia a



jovenzuelos que únicamente podían ponerse en marcha con tres piedras recogidas al pasar por el camino.

Que el lector reflexione sobre todo esto cuando examine por sí mismo la obra del *cinque cento*. Nada más exquisito cuando se ejecuta la obra por un artista verdaderamente grande, cuya vida y energía no pueden comprimirse y hacen valer toda la ciencia de su tiempo; no creo que exista más hermosa estatua ecuestre que la de Bartolomeo Colleone, de Verocchio.

Pero cuando las obras de los *cinque cento* se ejecutan por medianías, que en la época del estilo gótico hubieran hallado medio de mostrar —tal vez groseramente— lo que tenían en el corazón; están sin vida; son copia débil y vulgar de algún maestro superior, o bien un cúmulo de cualidades técnicas que hacen desaparecer los dones naturales que posee el obrero.

Hay naturalmente en este período una gradación infinita desde la decoración de la capilla Sixtina a los trabajos ejecutados en las tapicerías modernas; pero la generalidad de los obreros arquitectos son forzosamente de un orden inferior; se observa que la pintura y la escultura religiosas son nobles, mientras que la arquitectura con la escultura que de ella depende es, por lo general, mala. Algunas veces, sin embargo, una consumada habilidad hace que se olvide la falta de energía.

Este es el caso especial de la segunda rama del Renacimiento que se injerta en Venecia con el tipo bizantino. Desde el momento que el entusiasmo clásico impone el abandono de las formas góticas, era natural que el espíritu veneciano se volviese con afecto a los modelos en los que los arcos redondos y las columnas aisladas, ya impuestas se presentan bajo una for-



ma consagrada por los antepasados. Por consecuencia, en la primer escuela de arquitectura que se forma en la nueva dinastía, el método de incrustar el mármol, y la forma general de los arcos redondos y de las columnas aisladas se adoptan según los modelos del siglo XII, pero aplicadas con los mayores refinamientos de la habilidad moderna. En Verona, en Venecia, la arquitectura que resulta de esta mezcla es extraordinariamente bella. En Verona es menos bizantina, pero posee el carácter de delicada riqueza particular de esta ciudad. En Venecia es más severa, pero adornada de esculturas que no tienen rivales por el atrevimiento de su carácter y la gracia minuciosa de la forma, y son más interesantes y bellas por las incrustaciones de mármol de color, de serpentina y pórfido que llamaron la atención de Felipe de Commines al entrar por primera vez en la ciudad. Los dos monumentos más escogidos de este estilo son, en Venecia, la iglesia «dei Miracoli» y la «Scuola di San Marco», al lado de la iglesia de San Juan y San Pablo. La más noble es la fachada del Río en el Palacio Ducal. Entre la casa Doria y la Manzoni, en el Gran Canal, hay admirables ejemplos de esta escuela aplicada a la arquitectura doméstica; y en el curso del canal, entre la casa Foscari y el Rialto, hay muchos palacios de este estilo, entre los que se distingue la casa Contarini, llamada «Delle figure»; pertenece al mismo grupo, aunque construida después, es notable por la asociación de los principios de color bizantino y de las líneas severas del frontón romano reemplazando poco a poco el arco redondo. La limpieza del cincelado, la delicadeza de la proporción en los ornamentos y en las líneas generales de este palacio no pueden nunca alabarse bastante y temo que el viajero



las examine ligeramente. Pero si le encargo detenga su góndola ante cada uno de esos palacios el tiempo necesario para apreciar todos los detalles; sin embargo, he de advertirle que tanto por la ausencia del alma en sus concepciones de ornamentación como por la debilidad especial de su carácter, se clasifican entre las de época de decadencia. Y también la moda absurda de introducir trozos de mármol de colores, no incrustándoles en la fábrica, sino colocándoles en placas redondas esculpidas, suspendiéndolas, al muro por *cintas*, como espejos o cuadros; generalmente se fijaban un par de alas por encima de los trozos circulares, como para aligerar el peso que soportan las cintas y los nudos; el todo estaba unido a la barbilla de un querubín clavado en la fachada como un halcón en la puerta de una granja.

Sobre todo que el viajero observe en la casa Contarini delle Figura, un detalle singular que parece haberse escogido —como los asuntos de los *ángulos* del Palacio Ducal— para explicarnos la verdadera naturaleza del estilo que lo concibió. En los intervalos de las ventanas del primer piso hay escudos y antorchas unidos en forma de trofeos a dos árboles cuyas ramas han sido cortadas y a las que se las ha dejado algunas hojas marchitas, apenas visibles, pero muy delicadamente esculpidas, que reemplazan a las ramas que se quitaron.

La escultura parece quiso dejarnos una imagen del naturalismo expirante de la escuela gótica.

Los matices otoñales del Renacimiento son los últimos que aparecen en la arquitectura. El invierno que le sigue está desprovisto de color y frío; aunque los pintores venecianos luchan mucho tiempo contra su influencia, el embotamiento de la arquitectura acaba



por vencerlos; el exterior de los últimos palacios se construyó con piedras lisas. Al llegar a este punto de nuestra investigación es preciso decir adiós al color; he reservado para este momento continuar la historia de la decoración cromática que habíamos abandonado y que ahora seguiremos hasta su extinción definitiva.

Establecimos más arriba que la diferencia principal que separa la forma general y el desenvolvimiento de los palacios bizantinos de los del arte gótico, es la restricción en el empleo de mármoles de fachada únicamente reservados para los intervalos que separan las ventanas, dejando vastos espacios de los muros absolutamente desprovistos de ornamentación. La razón probable es que los matices pálidos y delicados de los mármoles con vetas no bastaban a satisfacer a los constructores góticos, deseaban decorado más acentuado, más llamativo, correspondiente al esplendor siempre en aumento de las vestiduras de los caballeros y de sus divisas heráldicas.

Lo que he dicho de las costumbres sencillas de la vida en el siglo XIII no concierne de ninguna manera a los uniformes de los oficiales del Estado y de los militares. El siglo XIII y XIV (el gran período se extiende, según mi opinión, de 1250 a 1350) nos muestran al lado de la majestad sencilla de los pliegues al formarse en los vestidos —con frecuencia se llevaban encima de la armadura de metal— la elección de los colores brillantes y exquisitos con dibujos notables en las orlas y en los bordados de esos ropajes.

Así, mientras se muestra cierta sencillez en la arquitectura correspondiente a la de los pliegues en los vestidos, los colores aumentan sin cesar en brillo, siguiendo al acuartelamiento del escudo y los bordados del manto.



Ya proviniese este esplendor del escudo o de otro origen, hay en los siglos XII, XIII y comienzos del XIV una magnificencia de colorido que no hallo en ninguna obra de arte anterior o posterior —excepto en las de los grandes maestros coloristas. Hablo aquí de la función de los dos colores por intervención recíproca, esto es, que una masa de rojo destinada a colocarse al lado de una masa de azul, una pequeña cantidad de rojo penetrará en el azul, mientras que una cantidad de azul a su vez penetrará en el rojo.

Y esto es un principio admirable, eterno, inmortal, tanto en el Estado como en la vida humana; es el gran principio de fraternidad, no por la participación igual ni por la semejanza, sino por el don voluntario y su aceptación. Vemos lo mismo en las almas de las naciones y de las naturalezas que no se parecen entre sí, y sin embargo forman un noble todo comunicándose igualmente algo de sus dones y de su gloria.

Me falta espacio para continuar esta demostración en sus infinitas aplicaciones; pero le entrego a las investigaciones del lector, pues he creído siempre que en todo lo que la Divinidad ha creado de formas deliciosas que contienen un sentimiento humano de la belleza, reside alguna emanación de la naturaleza de Dios y de sus leyes, y entre estas leyes no hay una más grande que la que crea la más perfecta y encantadora unidad por el don que una naturaleza recibe de otra naturaleza. Comprendo que penetro en una región muy elevada, pero es necesario para poder apreciar la extensión de esta ley que precisamente por su extensión é importancia gobierna hasta las cosas más pequeñas; no hay una sola vena coloreada en la más ligera hoja que el hálito de la primavera da vida, que no sea la demostración del principio al que la Tierra y



sus criaturas deben la continuidad de la existencia y su redención.

No se puede concebir, sin haber hecho investigaciones especiales respecto de este particular, hasta qué punto emplea la naturaleza continuamente este principio en la distribución de la luz y de la sombra; cómo por las adaptaciones más singulares —accidentes en la apariencia, pero siempre en su justo lugar— aparece la obscuridad entre la luz y ésta entre las tinieblas, lo hace con decisión vigorosa y sin embargo, tan sutilmente, que la vista no descubre la transición sino después de haberla buscado. El secreto de la grandeza de las obras más nobles está muy principalmente en que han sabido producir este efecto con delicadeza en los grados y en la extensión de la masa.

En el color es preciso cumplirla resueltamente, y cuanto más sencillo es el trabajo, más necesario es mostrar franqueza. En las artes puramente decorativas, iluminadores, pintores en cristal y heráldicos, la encontramos aún, pero reducida á una exactitud algebraica.

Los más ilustres maestros en este gran arte son: el Tintoreto, Veronés y Turner.

Al lado de ese gran principio aparece otro, muy precioso para el encanto de la vista, aunque tiene menos valor. Cuando se emplea el colorido en vastos espacios opuestos, notamos que la masa le quita el brillo y se le atempera matizándole con un poco de blanco puro.

En esa acertada mezcla discernimos los dos principios de la templanza y la pureza; uno exige a la plenitud del color que se someta, y el otro reclama que esta sumisión no prive en nada de su pureza ni al color primitivo ni al que se le asocia.



De ahí procede, en el arte ornamental primitivo, el universal y admirable sistema de los fondos matizados con diferentes colores. Completamente desenvuelto en el siglo XIII, cedió en el XIV poco a poco su puesto a los otros fondos de pintura, a medida que los inventores olvidaron el fin de su obra y el valor del colorido. La decoración cromática de los palacios góticos venecianos estaba fundada naturalmente sobre los dos grandes principios que prevalecen, mientras el verdadero espíritu caballeresco y gótico conserva alguna influencia. Se consideraba que las ventanas con sus espacios intermedios de mármol tenían necesidad de rodearse y animarse con cubiertas vigorosas de colores variados. Toda la extensión de muros de ladrillos era un simple fondo; se le cubría con estuco sobre el que se pintaban frescos con fondos matizados de diferentes colores, ¿cómo? —preguntará el lector sorprendido— ¿estuco en el período gótico! Sí, *únicamente aquel estuco no imitaba la piedra*. Esa es toda la diferencia: era un estuco que se extendía sobre los ladrillos como la capa de creta sobre la tela para preparar bien la materia en donde la mano del hombre aplica el color, que convierte el muro de ladrillos en objeto más precioso que si estuviera cubierto de esmeraldas.

Quando pintamos preparamos el papel como queremos; el valor de debajo nada añadirá al valor de la pintura. Un Tintoreto pintado sobre oro batido no tiene más valor que pintado sobre una tela grosera; será sencillamente oro perdido. Todo lo que debe hacerse, no importan los medios, es preparar la materia sobre que va a pintarse lo mejor posible para recibir el color.

No sé si tengo razón para emplear la palabra «es-



tuco», al fondo de los frescos, pero esto no tiene importancia. El lector comprende que todo el muro del palacio queda blanco y se considera como la página de un libro destinado a iluminarse y también que el aire del mar es un mal bibliotecario; desde que el estuco comenzaba a deslucirse y a caer la fealdad de su color exigía una restauración inmediata, por lo que nos quedan apenas algunos fragmentos de todas las decoraciones cromáticas de los palacios góticos.

Por suerte, en los cuadros de Gentile Bellini se recuerdan estos frescos tales como existían en aquel tiempo, no con rígida exactitud, sino bastante claramente para que se las pueda comparar con las pinturas en cristal de esta época y así nos los representan como debieron ser.

Los muros, por lo general, estaban recubiertos con un fondo de distintos matices pero de calientes tonos, rojo tirando a escarlata, más o menos sostenido por el color blanco; negro y gris, como se ve en el único ejemplar que, ejecutado en mármol, se ha conservado perfectamente, la fachada del Palacio Ducal. Teniendo en cuenta la naturaleza de los materiales, este modelo es muy sencillo: sobre el fondo blanco se cruzan líneas de rojo pálido formando rombos, en medio de los que hay una cruz, alternativamente roja con el centro negro, y negra con el centro rojo. En pintura, por el contrario, los fondos deben ser tan variados y complicados como los de los manuscritos; pero no conozco más que un fragmento que persista: se le puede ver en la Casa Sagrada; en los restos del estuco se distingue un fondo de marquetería antigua, compuesto de cuatro hojas rojas entremezcladas con las desplegadas alas de querubines.

Hemos de observar que se puso especial cuidado en



indicar que todos los modelos de fondos matizados de variados colores de esta época son más bien fondos de los dibujos que verdaderos dibujos. Los arquitectos modernos en las pálidas imitaciones que comienzan a ejecutar, tratan de disponer las porciones de esos fondos de modo que encuadre su simetría con las disposiciones arquitectónicas.

El constructor gótico no obraba así; divide su fondo — sin ningún *remordimiento*— en tantos trozos como necesita, y abre las puertas y ventanas sin ninguna consideración a la manera que tenían de cortar las líneas de los muros. Los iluminadores de manuscritos trazaban el fondo arbitrariamente para evitar que su regularidad llamase demasiado la atención tomando gran importancia. De tal modo se desea ese efecto, que con frecuencia se colocaba oblicuamente entre las líneas verticales de los dibujos, por temor de que pareciese tener la menor relación con ellos.

Sobre esos fondos rojizos o carmesíes, las series de ventanas estaban realizadas a veces con un espacio de alabastro, y sobre ese blanco venoso y delicado se colocaban discos de color púrpura y verde.

Los escudos de armas de las familias, como es natural, se blasonaban con sus colores particulares, por lo común, creo, sobre fondo azul puro. Se ve aún azul detrás de los escudos de la Casa Priuli y en uno o dos palacios que no se han restaurado. Ese fondo azul se empleaba también para dar relieve á las esculturas religiosas. En fin, todas las molduras, capiteles, cornisas y decoraciones eran enteramente doradas o con adornos de oro.

La fachada del palacio gótico, en Venecia, puede describirse sencillamente como *una extensión de tono rojizo pálido, cortado por espesas masas de blanco y*



*oro, estas últimas suavizadas por la introducción de pequeños fragmentos de azul, de púrpura o de verde oscuro.*

Desde el comienzo del siglo XIV, época en la que se unieron la pintura y la arquitectura, hasta los principios del siglo XV, surgen dos corrientes simultáneas de cambio. La simple marquetería decorativa cede su puesto a asuntos de pintura más complicados, representando personajes.

Al principio, pequeñas y modestas, estas pinturas se desenvuelven después mucho y llegan hasta las figuras colosales, a medida que ganan en importancia y mérito. La arquitectura a la que se asocian fue poco estudiada y acabó por adoptar un estilo en el que la obra de construcción ofrece tan poco interés como la de una fábrica de Manchester, pero sus muros estaban cubiertos de preciosísimos frescos.

A tales edificios no se les puede considerar formando una escuela de arquitectura; no eran más que la preparación de los paños artísticos; y Ticiano, Giorgione o el Veronés no aumentaron el mérito de la última arquitectura de Venecia como Landseer o Watts no hubieran podido acrecentar el mérito de la de Londres, blanqueando todos sus muros de ladrillos y cubriéndoles de un cabo al otro con sus obras.

Al mismo tiempo que se verifica esta modificación en el relativo valor de la pintura decorativa y de la obra de piedra, se realiza otro cambio no menos importante en otro grupo de construcciones; el arquitecto, considerándose olvidado, desterrado en ciertos edificios, trata de predominar en otros y, respondiendo a la usurpación de la pintura, logra echarla. Los arquitectos eran muy orgullosos para recurrir a la ayuda de los pintores, y éstos desplegaron su talento



en los edificios que aquéllos tuvieron que abandonar. Mientras que una serie de construcciones eran cada vez más débiles en su arquitectura, pero se enriquecían con pinturas sobrepuestas, otra serie, de la que hablamos ya como formando los comienzos del Renacimiento, rechazaba fragmento por fragmento, las decoraciones pictóricas. Las reemplaza primero por mármoles; después, el arquitecto con su arrogancia y frialdad crecientes, llega a hallar el mármol demasiado brillante para su dignidad y le destierra a su vez trozo por trozo, y cuando el último trozo de pórfido ha desaparecido de la fachada, pudo verse uno en frente de otro, dos palacios: uno, mostrando el arte consumado en la construcción, sin el menor vestigio de color, mientras que el otro, sin ningún interés arquitectónico, está cubierto de arriba abajo con pinturas del Veronés.

En esta época debe decirse adiós al color y dejar a los pintores circunscriptos en su campo de trabajo particular, sintiendo que desperdiciaran el tiempo en pintar sus más hermosas obras sobre muros —que en dos siglos— y a veces antes— la mayor parte de su trabajo— había de desaparecer. Por otra parte, la arquitectura, de la que hemos comprobado su decadencia, entraba en una nueva vía: en la del verdadero Renacimiento, que examinaremos en el próximo capítulo.

Pero antes de dejar el examen de los últimos palacios en los que aún impera la influencia bizantina, nos queda que deducir la última lección. Aunque en gran parte de estilo menos elevado, su ejecución es consumada; no hay en ellos ni imperfecciones ni falta de honor, tienen verdadero mérito como modelo de construcción y son dignos de estudiarse por su excelente



método de nivelar las piedras, por la precisión de sus incrustaciones y por otras cualidades que siendo muy predominantes no son menos instructivas.

Así, en el dibujo incrustado de la paloma que lleva una rama de olivo, en la casa Trevisan, es imposible sobrepasar la precisión con que las hojas del olivo están cinceladas en el blanquecino mármol, encima, en una guirnalda de laurel, el contorno *movido* de las hojas está tan finamente trazado como pudiera hacerlo el más delicado lápiz. Una tabla florentina no está más exquisitamente acabada que la fachada entera de este palacio, y como ideal de perfección que debemos conservar en nuestra memoria —sin separarnos, por supuesto, del recto camino para alcanzarla—, esos palacios son dignos de admirarse en la arquitectura europea. La fachada de Río, del Palacio Ducal, aunque el color sea poco abundante, es como modelo de soberbia é inmensa construcción, una de las obras más hermosas, no solamente de Venecia, sino del mundo. Difiere de las demás obras del Renacimiento bizantino por sus vastas proporciones; conserva aún puro el estilo gótico, que aumenta su nobleza con una constante variedad. Apenas hay dos ventanas o dos paños que se parezcan, y esta continua diversidad, distrayendo la mirada, aumenta de tal modo las dimensiones aparentes del Palacio, que sin que presente grandes atrevimientos ni imponentes masas, pocas cosas hay más impresionantes, al admirarlo cuando la góndola se desliza por bajo del Puente de los Suspiros. Y aunque pueda criticarse algunos errores infantiles de perspectiva, son magníficamente honrados en su imperfección. No recuerdo haber visto ningún dorado, todo es allí puro mármol de la mejor calidad.

La escuela de arquitectura que acabamos de exa-



minar se ha salvado de la más severa condenación por el noble y cuidadoso uso que ha sabido hacer de las coloraciones de mármol. Desde entonces, ese arte ha sido desconocido o desdeñado. Los frescos de audaces y vivos pintores lucharon largo tiempo contra la introducción de esos mármoles a los que sobrepasaban por sus brillantes colores, pero tan fugitivos como los matices del otoño en el bosque.

Finalmente, cuando la poderosa moda de la pintura decae, se establece el sistema de la decoración moderna, que une la armonía de la mentira y la insignificancia de las vetas del mármol a la desaparición del fresco.

Desde que en (*Las Siete lámparas*) he intentado demostrar lo culpable y bajo de nuestra decoración, imitando con la pintura la diversidad de maderas y mármoles, este asunto se ha discutido en las diferentes obras de arquitectura y toma cada día más interés.

Cuando se considera el número de personas que tienen como medio de subsistencia este arte falsificado, y lo difícil que es aun para los más honrados admitir una convicción contraria a sus intereses, a sus hábitos de trabajo y a su manera de ver, nos quedamos más sorprendidos al considerar que la verdad tiene quien la defienda, que el encontrar gran número de adversarios. Ha sido defendida en muchas ocasiones por los arquitectos mismos y con tanto éxito, que en realidad nada queda por decir en razón o en contra del grado de honradez del procedimiento.

Pero hay ciertos puntos conexos con la imitación del mármol que no he podido tratar hasta aquí, y gracias a ellos, sin abandonar de ninguna manera el terreno de los principios podremos reconocer algún resplandor de honradez política en este negocio.



Consideremos primero el objeto para que el mármol parece haberse creado. En la mayor parte del globo encontramos una roca colocada providencialmente para el servicio del hombre; no es una roca vulgar, es lo suficientemente rara para despertar cierto grado de interés y de atención, pero no tan escasa que impida llenar el uso para que ha sido destinada.

Tiene precisamente el grado de consistencia necesario para esculpirla; no es ni muy dura ni muy frágil, ni se desmenuza, ni se astilla; es uniforme, delicada, con la flexibilidad requerida para que el escultor pueda trabajarla sin esfuerzo y trazar sobre ella bellas líneas de formas perfectas, y sin embargo, ofrece la resistencia necesaria para no traicionar el golpe del acero, reduciéndose a polvo.

Ha cristalizado tan admirablemente por elementos muy permanentes, que ninguna lluvia la disuelve, ni el transcurso del tiempo la cambia, ni la atmósfera la descompone; al recibir una forma, la conserva siempre, a menos de exponerla a la violencia. Esa roca está preparada para el escultor y para el arquitecto como el papel lo está por el fabricante, para el artista, con el mismo —no— con mayor cuidado y adaptación más perfecta de la materia requerida.

Esos mármoles, unos son blancos, otros de color; hay más de éstos que de aquéllos, los coloreados deben cubrir grandes extensiones, mientras que el blanco está destinado seguramente a la escultura. Si cogemos *la palabra* a la naturaleza y nos servimos de este *papel* precioso que nos ha preparado tan hábilmente —y su preparación es lenta, porque su pulpa reclama las precauciones más sutiles y debe recibir la presión del mar o de otro peso equivalente—, si he



dicho que debemos servirnos de él como lo indica la naturaleza, ved ahora las ventajas que obtendremos: los colores del mármol están mezclados para nosotros como en una paleta se encuentran todos los matices (excepto los feos); algunos están reunidos, otros cortados, mezclados, interrumpidos del modo mejor para reemplazar, en lo posible, al pintor en su arte de unir y de separar los colores con el pincel.

Estos colores, además de su delicadeza de adaptación, encierran toda una historia; por la manera como se muestran en el mármol, nos dicen los medios por los que se produjo ese mármol y sus transformaciones.

En el circuito de sus vetas, en sus manchas semejantes a llamas, o en sus quebradas líneas, narran diferentes leyendas, pero siempre verídicas, respecto al estado político del reino de las montañas a las que han pertenecido, las enfermedades, las energías, las convulsiones y constituciones que han padecido desde los comienzos del tiempo.

Si siempre hubiéramos tenido a la vista mármoles verdaderos, su lenguaje sería comprensible para nosotros; el menos observador, al reconocer que esas piedras forman una clase particular, indagaría su origen, seguiría con gran interés su estudio.

¿Por qué los encontramos únicamente en tal o cual sitio? ¿Por qué forman parte de una montaña más bien que de otra? De investigación en investigación se llegaría a no poder detenerse delante de un pilar de una puerta, sin recordar o sin informarse de algún detalle digno de retenerse, relativo a las montañas de Italia, de Grecia, de Africa ó de España.

Pero desde el momento que se admiten las imitaciones de mármol, esta fuente de instrucción se agota,



nadie se toma el trabajo de dedicar su tiempo y esfuerzo a una comprobación. Las preguntas, las conclusiones que producen las piedras coloreadas que sabíamos eran naturales, cesan. No tenemos tiempo de palpar y decidir, después de minuciosa investigación, si tal pilar es estuco o piedra; el vasto campo de instrucción que la naturaleza abría ante nosotros, se cierra irrevocablemente, y lo poco que nos había enseñado el examen de los mármoles se perturba, se deforma por las torpes imitaciones que tenemos todos los días ante nuestra vista.

Se nos objetará que es muy dispendioso el empleo de verdaderos mármoles en la arquitectura corriente; pero no son menos costosos los grandes balcones con inmensos cristales, decorados con complicadas molduras de estuco y tantos otros gastos superfluos de la construcción moderna, como también la frecuente pintura exigida por pilares ennegrecidos que un poco de agua bastaría para refrescarlos, si son de verdadera piedra. Pero aun admitiendo que esto sea así, el precio de los mármoles, al restringir su uso en ciertas localidades, es una de las partes interesantes de su historia.

Donde no se encuentran, la naturaleza les ha reemplazado con otros materiales; la arcilla para los ladrillos, o el bosque suministrando las vigas, aportan ciertas ventajas locales y hacen trabajar a la inteligencia humana reservando el encanto y la significación de los mármoles preciosos á las regiones que pueden procurárselos.

Es innecesario añadir que si la imitación del mármol confunde todas las nociones de geografía y de geología, la imitación de la madera perjudica a la botánica, contrariando todos nuestros estudios respecto



al crecimiento de nuestros árboles y de los extranjeros.

Si la práctica de la imitación es opuesta a la instrucción, le sucede lo mismo con el arte.

No hay ocupación más miserable para la inteligencia humana que la de reproducir las manchas y estrias del mármol y de la madera. Cuando nos entregamos a un trabajo puramente mecánico, el espíritu tiene aún alguna libertad para abstraerse; el choque de la materia, el movimiento de los dedos, no impiden al pensamiento hacer alguna dichosa incursión en su propio dominio; pero el imitador debe pensar en lo que hace; necesita constante atención, mucho cuidado, y en ocasiones, grandísima habilidad para realizar un trabajo absolutamente nulo. No conozco nada más humillante que el ver a un ser humano con su cuerpo completo, con la apariencia de una cabeza y la certeza de un alma, al que se le ha entregado una paleta y de la que no puede hacer salir más que la imitación de un trozo de madera. No puede pintar, no teniendo ninguna idea del color; no puede dibujar, no teniendo ninguna idea de la forma; no puede hacer ninguna caricatura, no teniendo espíritu humorista; le es imposible hacer otra cosa más que imitar los nudos de la madera.

Todo el resumen de la aplicación cotidiana de su imaginación y de su inmortalidad se reduce a una imitación de lo que el sol y el rocío hacen brotar, mucho más hermoso, de la tierra cenagosa, y que extienden sus millones de ramas en cada camino bordeado de árboles y sobre las colinas ensombrecidas.

Volvamos por un instante a los grandes principios que hemos abandonado, descendiendo hasta esos miserables expedientes. Creo que llegará el día en el que



el lenguaje de esos símbolos (tipos) se leerá y comprenderá mejor por nosotros que lo fué durante siglos. Cuando conozcamos ese lenguaje superior al griego y al latín, reconoceremos que semejante a los demás elementos visibles del universo —el aire, el agua y el fuego—, que desenvuelven con sus energías puras el don de la vida, purifican y santifican la influencia de Dios sobre sus criaturas. La tierra, con su pureza, demuestra su eternidad y su verdad. Me he extendido en la exposición del lenguaje histórico de las piedras; no abandonemos su lenguaje teológico, y lo mismo que no quisiéramos mancillar las frescas aguas que salen de la roca en su valiosa pureza, ni detener en una inmovilidad fatal el viento que viene de las montañas, ni parodiar los rayos del sol con una luz artificial sin brillo, no dejemos reemplazar por engañosas piedras la dureza del cristal y el color ardiente de la tierra de donde hemos salido y adonde volveremos —de esta tierra que como nuestros propios cuerpos, polvo en su degradación, es espléndida cuando la mano de Dios reúne sus átomos y es santificada para siempre por Él, como el símbolo de su amor y de verdad, cuando ordenó al gran sacerdote inscribir los nombres de las tribus de Israel sobre las piedras preciosas que adornaban el Pectoral del Juicio.



## CAPITULO VII

### EL DESPRECIO DEL ORGULLOSO

De todos los monumentos de Venecia posteriores en fecha a las adiciones finales del Palacio Ducal, sin duda el más noble es el que habiendo sido condenado hace algunos años por su propietario a ser demolido para aprovechar el valor de los materiales, se salvó por el gobierno austriaco; y dedicado—los funcionarios de ese gobierno no le encontraron más apropiado empleo— a encerrar las oficinas de Correos (lo que, por lo demás, no ha impedido a los gondoleros el continuar designándole con su antiguo nombre; la Casa Grimani) se compone de tres pisos de orden corintio, a la vez sencillos, delicados y sublimes, y tiene tan vastas proporciones, que los palacios que hay a su derecha y a su izquierda, que también son de tres pisos, no llegan más que a la cornisa del primero. No se aprecia a primera vista las grandes dimensiones de este palacio, pero si se trata de ocultarlo, se nota cómo el Gran Canal que él domina, pierde de repente su grandeza y se reconoce que a la majestad de la Casa Grimani se debe gran parte de la impresión que produce Rialto mismo y el grupo de construcciones que le rodean. Lo acabado de sus detalles no es menos notable que sus dimensiones; no hay un error de línea ni de



proporción en esta noble fachada, y la excesiva delicadeza del cincelado da una impresión de ligereza a los grandes bloques de piedra de que se compone su perfecto conjunto. La decoración es sobria, pero delicada; el primer piso es más sencillo que los otros, porque tiene pilares en lugar de columnas, pero aquéllos tienen todos capiteles corintios, ricos en follaje y están igualmente estriados; los muros lisos y pulimentados, las molduras sutiles y sin profundidad, semejantes, sobre esos atrevidos pilares, a cristales de verde mar sobre una roca de cuarzo.

Este palacio es la obra principal en Venecia y uno de los mejores de Europa, de la arquitectura superior de las escuelas del Renacimiento; esta arquitectura, tan cuidadosamente estudiada y de tan perfecta ejecución, por la que esas escuelas merecen nuestro respeto, fueron el modelo de las obras más importantes que se produjeron en Europa. He llamado a este período el Renacimiento *romano*, porque está fundado, por sus principios y por el estilo de sus monumentos en la arquitectura clásica de Roma, de su mejor época.

El renacimiento de la literatura latina hizo se adoptase esta arquitectura, imponiéndole una forma. Su obra más notable es la Basilica moderna de San Pedro. En esta nueva florecencia no toma nada de la forma griega, ni de la gótica, ni de la bizantina, a no ser el arco redondo de la bóveda y la cúpula. En todos sus detalles fue exclusivamente latina; los últimos lazos que la unían con la tradición de la Edad Media se rompen por los constructores entusiastas del arte clásico a quienes las verdaderas formas griegas y atenienses eran todavía desconocidas. El estudio de estas formas puras ha producido, en nuestra época,



modificaciones en el estilo del Renacimiento, pero los principios que se han juzgado más aplicables a las necesidades modernas son siempre romanos y el estilo se llama justamente «Renacimiento romano».

Estilo representado en toda su pureza y forma más bella por construcciones tales como la casa Grimani en Venecia (construida por San Micheli), el ayuntamiento en Vicencio (por Palladio), San Pedro de Roma (por Miguel Angel), San Pablo y Whitehall en Londres (por Wren é Iñigo Jones); fue el verdadero adversario del estilo gótico; se extendió por toda Europa.

Desde su corrupción deja de ser admirado y de estudiarse por los arquitectos; sin embargo, la obra acabada de su período superior es aún la que se enseña a los estudiantes, oponiéndola a las formas góticas, romanas ó bizantinas, consideradas largo tiempo como bárbaras y que todavía se consideran así por muchos jefes de las escuelas de nuestros días. Son, por lo contrario, las más nobles y bellas, y mi objeto es probar que a pesar de la perfección que poseía, en ciertos géneros, el renacimiento, no es digno de excitar nuestra admiración. He tratado de dar a conocer al lector los diversos elementos que se reúnen en la naturaleza del gótico y de hacerle apreciar no solamente por la belleza de sus formas, sino también por su aplicación futura a las necesidades de la humanidad y su poder infinito sobre los corazones: ahora quisiera explicar la naturaleza del Renacimiento para que el lector pueda comparar los dos sistemas con la misma claridad y la misma amplitud de miras en sus relaciones con la naturaleza del hombre y sus condiciones para servirla.

No examinaré largamente la forma exterior: se sir-



ve, para los techos, del piñón bajo o del arco redondo; pero difiere del estilo romano al dar gran importancia al dintel horizontal (arquitrahe) colocado encima del arco.

Transporta la energía de las principales columnas a esta viga horizontal y hace del arco un subordinado, o mejor dicho, una cosa inútil. Insisto en el absurdo de la construcción en la que la columna más corta tiene que soportar en realidad el peso del muro y está dividida en dos por la grande; a pesar de que ésta nada tiene que sostener, está reforzada como si todo el peso de la construcción recayese sobre ella; insisto también en la falta de gracia que se encuentra en todas las obras de Palladio, cualquiera que sea la riqueza de la escultura. Este defecto proviene de los dos medio-capiteles pegados en la parte redonda y lisa de la columna central. No protestaré contra esta forma de arquitectura, pues sus defectos se encuentran en muchas de las mejores obras antiguas y han podido atenuarse por la excelencia del pensamiento. Lo que quiero dejar sentado es que en el arte del Renacimiento la naturaleza moral estaba corrompida.

Los elementos morales —o inmorales— que se unieron para formar esta arquitectura, son, en mi opinión, dos: el orgullo y la infidelidad.

El orgullo se divide en tres ramas: orgullo de ciencia, de estado y de sistema.

*Orgullo de ciencia.*—Hubiera sido más caritativo, aunque más confuso, añadir en nuestra lista otro elemento: el *amor a la ciencia*. Pero este amor constituye parte del orgullo aunque le está subordinado, no merece especial mención; sea de esto lo que quiera, perseguido por el orgullo o por la pasión, el rasgo más característico del Renacimiento es la introduc-



ción en todas sus obras, de profundos conocimientos, tan completos como pudo poseerlos, creyendo con toda evidencia que esta ciencia era necesaria para la perfección de la obra. Las formas que emplea se estudiaron con el mayor cuidado hasta en sus menores detalles; la anatomía de las estructuras animales se comprende y se reproduce fielmente; en el conjunto de la ejecución, la habilidad llega al más alto grado. La perspectiva lineal y aérea, la perfección del dibujo y la distribución de las sombras y de las luces en la pintura, la anatomía real en la reproducción de las formas humanas, dibujadas o esculpidas; tales son las primeras exigencias de la escuela para todas sus obras.

Considerado desde un punto de vista caritativo, como inspirado por el amor real a la verdad y no por la ostentación, todo esto sería perfecto, admirable, siempre que se hubiera mirado como el apoyo del arte y no como su esencia.

El gran error de las escuelas del Renacimiento fue considerar a la ciencia y al arte como una sola cosa y creer podían progresar igualmente, mientras que son, por lo contrario, tan opuestos, que de cien casos, en noventa y nueve avanzar en uno es retroceder en la otra; sobre este punto llamo la atención del lector.

La ciencia y el arte se distinguen por la naturaleza de sus funciones. Una *sabe*; el otro es cambiante, productor y creador; pero la mayor diferencia que los separa consiste en la naturaleza de las cosas que les preocupan.

La ciencia cuenta *exclusivamente* con las cosas tales como son: el arte las considera *exclusivamente* según la impresión que producen en la sensibilidad y el corazón del hombre. Su misión es representar las apa-



riencias de las cosas y aumentar su impresión natural en los seres vivientes, mientras que la obra de la ciencia consiste en reemplazar la apariencia por el hecho, la impresión por la demostración. Las dos se preocupan de la verdad; uno, del aspecto de la verdad; la otra, de su esencia. No representa el arte las cosas falsamente, las reproduce como aparecen a los hombres. La ciencia estudia las relaciones de las cosas entre sí, mientras el arte estudia sus relaciones con el hombre, no planteando más que una cuestión a todo lo que se le somete, pero la plantea imperiosamente; quiere saber lo que cada cosa hace experimentar al corazón y a los ojos del hombre, y lo que resulta de esto, y siendo el único género de verdad buscarla por el arte, no puede obtenerle más que por la percepción y el sentimiento; de ningún modo por el raciocinio y por la opinión de los demás. Nada debe interponerse entre la naturaleza y el artista, entre Dios y el alma del artista. Ninguna su posición, ningún, *se dice* —aunque fuese de los más sutiles y más sabios— ha de surgir entre el universo y el testimonio aportado por el artista en la naturaleza visible. Todo su mérito, su pureza, su poder, dependen de la seguridad personal del que lo emite; su victoria consiste en la veracidad de la palabra *vidi*.

La función del artista, en este mundo, es la de ser una criatura vidente y vibrante, un instrumento tan delicado, tan sensible, que ninguna sombra, ninguna línea, ninguna expresión fugitiva en los objetos visibles pueda olvidarse, ni ser olvidada, ni marchitarse en el libro de la memoria. Su papel no es el de pensar, juzgar, argumentar o saber; el bufete, el tribunal del juez, la biblioteca, son para otros hombres, para otros trabajos.



Podrá pensar o razonar, de cuando en cuando, en sus ratos de descanso; adquirir los fragmentos de la ciencia que puede recolectar sin esfuerzo, pero ninguna de esas cosas están hechas para él. Su vida no tiene más que dos objetos: ver, sentir.

Pero —tal vez objetará el lector— uno de los resultados de la ciencia es abrir los ojos, hacerles percibir cosas que ignorarían si no se les diese a conocer.

Esto no puede decirse ni creerse más que por aquellos que ignoran lo que es la facultad de la visión de un gran artista, comparada con la de los demás hombres. No hay un gran pintor, ni un gran obrero, no importa el arte, que no descubra a la primera ojeada mas que le hubieran enseñado largas horas de trabajo.

Cada hombre está dotado según la obra que debe ejecutar.

Al hombre de estudio, Dios le da las facultades de reflexión, de lógica, de deducción —al artista las facultades perceptivas que reciben y conservan las sensaciones— y ninguno de esos hombres puede realizar la obra del otro, ni aun comprenderla.

El trabajo que ha venido realizando desde hace cincuenta años la Sociedad de Geología, acaba ahora de reconocer la verdad concerniente a la forma de las montañas que Turner, aún adolescente, enunció, hace *cincuenta años*, con algunos toques de su pincel. Toda la ciencia del sistema planetario o de la curva trajectoria de los proyectiles no hará a un hombre capaz de representar una cascada, y todos los miembros del «Surgeon's hall» reunidos no sabrían representar el movimiento natural de un cuerpo luchando como lo pintó hace centenares de años el hijo de un pobre tintorero: el Tintoreto.

.....



Pero —objetará el lector— ¿una pintura de la época del Renacimiento no representa más fácilmente la naturaleza que pudo hacerlo la pintura de los tiempos de la ignorancia? Y bien, no; los contornos de los rasgos, cuidadosamente catalogados para enseñar al hombre, son más exactos; la forma de las costillas, de los omoplatos, de los arcos de las cejas, de los bucles, todo lo que puede medirse, tocarse, disecarse —en una palabra, lo que únicamente forma el cuerpo— es lo conocido por la escuela sabia y realizado por ella con valor y resolución; pero lo que es intangible lo desconoce y queda fuera de su radio visual. Esto es, el arte está en posesión de todo lo que tiene valor; lo demás podemos contemplarlo por nosotros mismos en la naturaleza. Lo que reclamamos al arte es que fije lo flotante, ilumine lo incomprensible; que dé cuerpo a lo que no tiene medida e inmortalice las cosas que no tienen duración; lo vislumbrado en una rápida mirada, la sombra fugitiva de una larga emoción, las imperfectas líneas de un pensamiento que se desvanece, todo lo que no es más que un reflejo en los rasgos del hombre y en todo el universo. Todo esto es infinito, admirable, y encierra el soplo poderoso que el hombre puede comprobar sin comprenderlo, amarlo sin saberlo definir. Ese fin supremo del gran arte lo descubrimos —gracias a la percepción— en el arte antiguo; pero la ciencia no ha podido infundirle en el arte nuevo. Lo hallamos en Giotto, en Angélico, en Orcagna, en Memmi, en Pisano, todos hombres sencillos e ignorantes, y los sabios que han venido después no nos la dan, y á pesar de nuestro bagaje científico, estamos más lejos que nunca de alcanzarlo. Nuestros errores, a este respecto, provienen de una falsa concepción de la ciencia; no pensamos que la ciencia es in-



finita y al hombre que consideramos como sabio está tan lejos de saber como el aldeano más inculto. La ciencia es el alimento del espíritu al que presta los mismos servicios que el alimento al cuerpo, salvo que el espíritu tiene necesidad de muchas clases de pasto y la ciencia puede causarle ciertas miserias. Por desgracia, nuestra educación y nuestras costumbres hacen que la ciencia tenga que amalgamarse y desfigurarse por el arte hasta llegar a ser malsana; debe ser dulce y refinada, haciéndose agradable al gusto, hasta perder sus jugos nutricios, y la mejor si nos excedemos nos puede causar la enfermedad y la muerte.

Obremos con la ciencia como con el alimento. No vivimos más para saber que para comer; vivimos para contemplar, obrar y adorar, y aunque supiéramos todo lo que puede aprenderse en este mundo y todo lo que Satanás sabe en el otro, estaríamos muy lejos de poder llegar a conocerlo todo; contentémonos con buscar los conocimientos buenos, sencillos y sin artificios que puedan ser para nosotros alimento sano; además y en segundo lugar nos ayudarán en nuestra tarea dejándonos el corazón ligero y la vista clara; nada más puede digerirse desde el antiguo pecado de Eva. Gustemos la ciencia sin exageraciones, pues amasando en demasía le falta aireación y se estropea amontonándose con tal desorden que no sirve para nada, y podemos morir de hambre en medio de vastas provisiones acumuladas. Algunos únicamente son poderosos y buenos como José, a quien todas las naciones vinieron a comprar trigo; cada uno debe hallar la medida que le conviene, después que en su juventud otros habrán tenido cuidado por él. El primer momento en que aprendemos algo nuevo nos llena de alegría y admiración, para lo que es indispensable nuestra ignoran-



cia primera; y nos sentimos felices al continuar aprendiendo, aunque la ciencia, una vez conocida, cesa de causarnos el mismo placer. Nos puede ser útil para adquirir nuevos conocimientos; pero desde que nos es familiar, no existe para nosotros; mata la fuerza de nuestra imaginación y extingue la energía primordial. Es como la carga del peregrino o las armas del soldado, insufrible peso; y el daño original causado por el Renacimiento procede de que había perdido toda idea de la justa medida y considera a la ciencia como el solo y único bien, sin inquietarse por saber si vivifica al hombre o le paraliza, y si semejante a la cota de mallas del cruzado, no le hiera con frecuencia siguiendo los repliegues de su cuerpo.

La mayoría de los hombres lo perciben sin darse cuenta; consideran los días de su infancia como el tiempo más feliz de su vida por sus constantes sorpresas, su sencillez y ardiente imaginación. Se ha dicho mil veces: lo que distingue a un hombre de genio de otro hombre, es que sigue niño en ciertos aspectos, continuamente admirado, más consciente de su ignorancia que de lo que ha aprendido (*siente*, sin embargo, el poder de lo que sabe), existe en él una eterna fuente de admiración, de goce y de fuerza creadora.

Hubo notable diferencia de tendencias entre los diferentes ramos de la ciencia; su orgullo aumentaba en razón de su inferioridad. La filología, la lógica, la retórica que se enseñaba en las escuelas ejerció un resultado tan pestilencial sobre sus adeptos, que acabaron por creer que el conocimiento de las palabras era el compendio y resumen del saber; otras grandes ciencias, por el contrario, tales como la historia natural, hace á los hombres amables y modestos, en propor-



ción de su justa conciencia por todo lo que ignorarán siempre.

Las ciencias naturales infunden la modestia en el corazón humano, sin embargo, pueden llegar a ser perjudiciales al perderse en las clasificaciones y los catálogos.

El mayor peligro procede de las ciencias de palabras y de métodos, y fueron éstas las que absorbieron la energía del hombre durante el período del Renacimiento; descubren, de repente, que durante diez siglos el hombre había vivido *ingramaticalmente* é hicieron de la gramática el objeto de la existencia.

Poco importaba el dicho ó el hecho, con tal que se dijese según las reglas de la escuela y se hiciese con sistema.

Una falsedad emitida con dialéctica ciceroniana no encontraba adversarios; la verdad expuesta en lengua vulgar no encontraba oyentes. La ciencia se convirtió en una colección de gramáticas; gramática del lenguaje, de la lógica, de la ética, del arte; y la lengua, el espíritu y la imaginación de la raza humana creyeron haber encontrado su más alta y divina misión en el estudio de la síntesis y del silogismo, de la perspectiva y de los cinco órdenes.

Esos estudios no podían producir más que vanidad, sus adeptos estaban orgullosos, pero no los amaban; únicamente la anatomía, profundamente estudiada por la primera vez, representa en esta época una verdadera ciencia — a la que, sin embargo, falta la afeción— se convierte, a su vez en una fuente de orgullo, porque el principal objeto de los artistas del renacimiento fué probar en sus obras que conocían a fondo los principios anatómicos.

Hay gloriosas excepciones, como es natural, pero



pertenecen al primer período del Renacimiento, cuando sus doctrinas aún no habían producido todos sus efectos. Rafael, Leonardo y Miguel Angel se educan en la antigua escuela; sus maestros, casi tan grandes como ellos, conocieron la verdadera misión del arte y la realizaron; imbuidos del antiguo y profundo espíritu religioso, lo comunican a sus discípulos que apagan su sed científica, al mismo tiempo, en las fuentes vivas del saber que brotaba de todas partes, excitando la admiración universal. El mundo maravillado creyó que su grandeza venía de la nueva ciencia, en lugar de atribuirla a los antiguos principios que traían la vida. Y desde entonces se ha tratado de producir Migueles Angeles y Leonardos con la árida enseñanza de las ciencias, extrañándose al no verles aparecer, sin darse cuenta de que esos nobles patriarcas tenían sus raíces en las grandes rocas de los siglos pasados y de que nuestra actual enseñanza científica consiste en regar con asiduidad árboles a quienes se han cortado todas las ramas.

Soy generoso para la ciencia del renacimiento, al admitir que esos grandes maestros la aprovecharon, pues mis convicciones, compartidas con muchos admiradores de Rafael, es que pintaba mejor cuando sabía menos.

Miguel Angel con frecuencia se vió arrastrado por una vana y desagradable demostración de sus conocimientos anatómicos que ocultan aún a muchas gentes su inmenso arte; y Leonardo desperdició su vida de tal modo con sus trabajos de ingeniero que apenas queda un cuadro con su firma. En cuanto a los que le siguieron, no puede dudarse que la ciencia les fué perjudicial, alejando su corazón de la esencia del arte y de la naturaleza; la tela y el mármol no sirvieron más



que para demostrar su gran habilidad y una ciencia inútil.

A veces agrada sorprender la forma inocente e infantil bajo la que el orgullo se muestra; cuando se inventó la perspectiva, la consideró el mundo como un gran descubrimiento, y los grandes hombres de aquel tiempo se enorgullecieron al trazar líneas convergentes; como si toda la sabiduría de Salomón se hubiese acumulado en un punto de fuga. No se pintaba un Nacimiento sin que el establo no se transformase en un arco corintio, probando así los conocimientos de perspectiva del pintor; y en lugar de adornar las construcciones con esculturas históricas como otras veces, se les decoraba con bajo relieves representando corredores o galerías en perspectiva.

Hoy, que se enseña la perspectiva en ocho días a un estudiante, nos reímos de esa preocupación; pero hay que reconocer que el orgullo es siempre tan ridículo, cualquiera que sea su punto de partida.

¿Podemos estar más orgullosos por haber recibido una noción científica de otro hombre, que de recibir una moneda? La ciencia es una moneda corriente, y no podemos sentirnos orgullosos al poseerla, a no ser que hallamos trabajado en la extracción de su oro, si hemos ensayado o acuñado para que pueda admitirse como verdadera; mientras que no hay que mostrarse orgulloso por recoger el fruto del trabajo de los demás. No podemos enorgullecernos más que de lo que hemos creado; el que en un paraje desierto fabrica su cama, una mesa y una silla con los árboles del bosque, tiene el derecho a estar orgulloso y de ser feliz, más que el que se ha mandado construir un palacio.

Además, lo que sabe una generación no tiene más valor que un alfabeto, para la que le sucede: nos bur-



lamos de los que nos muestran lo que han aprendido; no se acoge más que la narración de las cosas vistas y sentidas. Este orgullo infantil de la ciencia que formaba el fondo del espíritu del Renacimiento, fué la causa de su rápida decadencia; otro orgullo vino en su ayuda, el que hemos llamado «orgullo del Estado».

Este orgullo retardó el desenvolvimiento de la moderna escuela del retrato; para satisfacerle, el pintor introducía constantemente en todos los fondos de sus retratos, un fragmento de la arquitectura del Renacimiento, ya una columna, ya una perspectiva. Estas líneas rígidas producían una impresión aristocrática del peor gusto. Frialdad, atildamiento en las formas, incapacidad para la emoción, falta de simpatía, presunción altanera, inflexibilidad; esos son los caracteres que aparecen con toda claridad en las obras del Renacimiento. Las otras arquitecturas hicieron algunas concesiones a los gustos simples de la humanidad; han ofrecido el pan cotidiano al apetito de la multitud, alguna prueba de simpatía a los espíritus y a los corazones vulgares; el gótico desenvuelve una fantasía delicada, ricas decoraciones, el brillo del color; muestra por la rudeza de la ejecución, que por agradar a los demás no teme dejar ver su ignorancia. El Renacimiento da pruebas de su esencia contraria, fría, rígida, inflexible e incapaz de la más mínima concesión. En él todo es refinado, altivo y lleno de erudición. El arquitecto sabe que no trabaja para las inteligencias ordinarias; dice claramente: «no comprenderéis mi obra si no habéis estudiado a Vitruvio». No os ofrezco ni alegría en los contornos, ni graciosas esculturas; nada de lo que os puede hacer feliz; pues soy un hombre de ciencia que no trabaja para el vulgo, sino únicamente para la Academia y la Corte.



Al momento el instinto del mundo comprende que las formas clásicas, cuidadosamente exactas, se adaptan maravillosamente á las necesidades del Estado, haciendo las delicias de príncipes y cortesanos; el estilo gótico era bueno para el culto á Dios; aquel convenía al culto del hombre. El gótico, penetrando los corazones, era universal como la naturaleza; podía elevar un templo para la oración o estremecerse en la escalera del pobre, abierta a todos los vientos; la nueva arquitectura no tiembla; no conoce ni la sumisión ni la piedad. Los grandes de la tierra la admiran, y ella insulta á los humildes de los que desprecia los materiales ordinarios, los techos de madera, las ventanas irregulares, los muros de piedras y ladrillos. En ella todo se construye con tallada piedra; puertas, ventanas, pilares, escaleras; todo es grande y se presenta en orden majestuoso; tiene sus corredores, sus salones y jardines. Toda la tierra le pertenece; rechaza como de más baja especie tanto las groseras cabañas del monte, como las calles fantásticas de los barrios obreros.

Se dirige al lujo así como al orgullo, no al lujo sano que la naturaleza nos ofrece en sus pintadas praderas, sus esculpídos bosques y sus dorados cielos que el arquitecto gótico ha sabido reproducir en sus decoraciones entrelazadas, en sus follajes profundamente grabados y en el deslumbramiento de sus cristalerías. El frío renacimiento no practica la modestia. A gran distancia de todo lo cálido y celeste, acantonado en su orgullo, desdeña lo sencillo y bueno, su dignidad le prohíbe todo lo impulsivo, humilde o alegre. Pero comprende en cambio goces físicos, las terrazas y las grutas de los jardines, las fuentes y los retiros sombreados, favorables al sueño, los salones espaciosos y



los largos corredores para los días calurosos del verano; las ventanas bien cerradas y con colgaduras para evitar el frío, el suave colorido de los frescos adornando los techos y los muros sobre los que se representan los últimos episodios de la lujuria pagana.

Tal es el género de arquitectura doméstica del que nos gloriamos aun hoy, como de un grande y honrado progreso sobre las groseras habitaciones de nuestros antepasados, del tiempo en que los jardines del rey estaban cubiertos de juncos y en el que a los tapices de las salas de los barones les mecia el viento.

Es fácil comprender cómo una arquitectura que adula los más bajos instintos de la bestia humana, aun más que a la vanidad de la ciencia, se acoja favorablemente por la mayoría, y cómo la pompa espaciosa de los nuevos planes se adopta por la voluptuosa aristocracia de Venecia y de los demás países de la cristiandad que comenzaban a agruparse en un aislamiento insolente y gangrenado contra el que el grito del pobre resuena con un unísono de mal augurio, para estallar por último en una tempestad! Notad que estalla primeramente en medio de los muros pintados y de las fuentes espumosas en donde la sensualidad del renacimiento llega en Europa a su paroxismo —en Versalles— ese grito tan digno de piedad en su cólera y en su indignación: «¡Nuestra alma rebosa con los reproches desdeñosos del rico y del odio despreciativo de los orgullosos!»

---



## CAPÍTULO VIII

### LA VÍA SEPULCRAL

Entre los documentos que presenta, respecto al carácter nacional, el arte tan variado del siglo xv, no hay ninguno tan interesante, tan serio, como el de los sepulcros.

A medida que aumenta el insolente orgullo de la vida, el temor a la muerte se hace más servil y la diferencia entre la decoración de los monumentos funerarios de los hombres del pasado y los de esta época dan testimonio de la diferencia aun mayor de su manera de considerar la muerte. Para los unos, era la esperanza consoladora, la amiga que traía el reposo, y para los otros, aparecía como la dominadora, la espoliadora. Encontramos en las antiguas tumbas sencillos y graciosos ornamentos, de expresión severa y solemne, reconociendo el gran poder de la muerte, aceptando franca, alegremente, la paz que trae y marcando por símbolos la esperanza en la resurrección siempre testimoniada por estas sencillas palabras del muerto: «Reposaré en paz porque sólo en Ti, Señor, me apoyo con seguridad.»

Las tumbas de los siglos siguientes dan testimonio del lúgubre combate engendrado por un miserable orgullo y un bajo terror; los hombres erigen las virtudes alrededor de su sepulcro, que disfrazan con deli-



cadavres; pulen los pomposos períodos del epitafio de sus tumbas y dan a la estatua forzada animación; otras veces aparece detrás de las cortinas, ya un cráneo, un esqueleto, ú otra imagen aún más terrible, del enemigo contra el cual elevan, como en desafío, la palidez del sepulcro, brillando sobre la palidez de las cenizas.

El cambio del sentimiento que aparece en el dibujo de los sepulcros, del siglo XI al XVIII, fué común a toda Europa; pero como Venecia es bajo otros aspectos el foco del sistema del Renacimiento, en éste también nos muestra el cambio, enseñándonos su verdadero carácter. El cuidado severo que tiene, en sus comienzos, de separar toda tendencia a la ostentación personal y a la ambición, hace que las tumbas de sus antiguos jefes sean tan notables por su modestia y su sencillez como por el sentimiento religioso que las diferencia de los fastuosos monumentos erigidos en esta misma época en honor de los reyes y de los nobles en toda Europa. En cambio, en los últimos tiempos, cuando la religiosidad de los venecianos disminuye su orgullo, sobrepasa todos los límites, erigen a hombres que no hicieron más que empobrecer el Estado, sepulcros superiores en magnificencia a la de sus nobles contemporáneos, como los monumentos de los gloriosos Dux les eran superiores en modestia.

Cuando, además de esto, comprobamos que el arte de la escultura estaba en decadencia en el siglo XII, desde el punto de vista de la expresión, y en el XVIII se puso Venecia a la cabeza de Italia en lo relativo a las obras sensuales, comprendemos que sobre todo aquí puede seguirse el encadenamiento de esos cambios de sentimientos tan poderosos de que nada puede disminuir la impresión, claramente traducida por el gran



número de tipos intermedios que felizmente han sobrevivido.

Me contentaré con señalar los rasgos generales de esta arquitectura sepulcral que se refieren a nuestro estudio, é indicar al viajero en qué orden —si es posible— debe visitar los sepulcros de Venecia para comprender su sentido.

No conozco suficientemente las maneras de inhumar ni los monumentos conmemorativos de los primeros tiempos del cristianismo para resumirlos aquí; no parece que el tipo perfecto del sepulcro cristiano se desenvuelve antes del siglo XIII, más o menos pronto, según la civilización de cada país. Ese tipo perfecto consiste en un sarcófago de piedra, con una figura yacente y encima un dosel. Antes de que se formase ese tipo por completo y en las tumbas de menor importancia, se elevaba un sencillo sarcófago recubierto de una grosera piedra, que á veces tenía un techo con pifones bajos derivado de las formas egipcias, y con una cruz esculpida en un lado o sobre la cubierta; algunas veces el nombre del difunto y la fecha de la erección del sepulcro. Se introdujeron ricas figuras esculpidas poco á poco, y en el período perfecto, el sarcófago, si no tiene figura yacente, ostenta en sus costados hermosas esculturas que representan un ángel conduciendo a la muerte, o a Cristo o la Virgen, y figuras laterales, unas veces de santos, otras como en los sepulcros de los duques de Borgoña, en Dijon, plañideras. En Venecia casi siempre se representaba la Anunciación; el ángel estaba en un costado del sarcófago y la Virgen en el otro. El dosel, en su sencilla forma cuadrada ó semejante a un arco colocado encima de un vano, se añadió al sarcófago mucho antes que la figura yacente.



Cuando el escultor adquiere la bastante habilidad para dar expresión a la estatua, el dosel se construye simétrico y rico; en los monumentos mejores se le pone una estatua generalmente pequeña, representando al difunto en el vigor y el orgullo de su vida, y la estatua yacente le muestra tal como estaba muerto. La perfección del tipo gótico se consiguió.

Hay numerosos ejemplos en Venecia y en Verona de tumbas que no son más que sarcófagos. Las más interesantes en Venecia son las que están en los rebajos murales de la iglesia de San Juan y San Pablo; la mayor parte no están decoradas más que por dos cruces rodeadas en forma de círculo, con la leyenda y el nombre del muerto: un «Orate pro anime» en el centro, en otro círculo. En esto Italia muestra la superioridad de sus tumbas sobre las de Inglaterra, con demasiada frecuencia enriquecidas con pequeñas columnas y arcos; estas vulgares decoraciones arquitectónicas, sin significación religiosa, les privan de su severa solemnidad, mientras que los sarcófagos italianos son macizos, pulidos y melancólicos y tienen el emblema de la cruz grabado sobre su granito.

Entre las tumbas de San Juan y San Pablo hay una que demuestra la sencillez de los antiguos tiempos. A la izquierda de la entrada hay un sarcófago macizo con ángulos bajos como los de un altar; colocado en un rebajo del muro exterior, está gastado, estropeado, invadido por las hierbas. Y sin embargo, encierra los restos de dos Dux: Jacopo y Lorenzo Tiepolo. Uno de ellos regaló casi todo el terreno en donde se erigió la iglesia, cuya fachada no protege su tumba de la ruina.

Este sarcófago tiene en el centro una inscripción que menciona los actos de los Dux (sus caracte resin-



dican que es muy posterior a la erección de la tumba). La leyenda original se lee aún en su base, con diferentes caracteres: «El señor Jacopo, muerto en 1231.»— «El señor Lorenzo, muerto en 1288».

En las dos esquinas del sarcófago hay dos ángeles portadores de unas coronas; y sobre la cubierta, dos palomas con cruces en la cabeza. Abro un paréntesis para explicar estos símbolos.

La construcción de esta iglesia fué dirigida por los dominicos, hacia 1234, bajo el patronato del Senado y del Dux Japoco Tiepolo. Se le concedió el terreno a consecuencia de una visión milagrosa que tuvo el Dux; veamos la tradición popular:

«En el año 1226, el Dux Tiepolo tuvo un sueño en el que vió el pequeño oratorio de los dominicos y todo el terreno de los alrededores (el que ocupa la iglesia) cubierto de rosas bermejas y el aire embalsamado con el aroma de las flores; en medio de las rosas revoloteaban una multitud de palomas blancas que tenían una cruz de oro sobre sus cabezas, y mientras que el Dux miraba maravillado, vió a dos ángeles descendiendo del cielo con dos incensarios de oro; atravesaron el oratorio para ir en medio de las flores, llenaron aquellos sitios con el humo de sus incensarios, y de repente el Dux oyó una voz clara y alta que exclamó: «He aquí el lugar que he escogido para mis predicadores». Después de escuchar esas palabras, el Dux se despertó; dirigiéndose al Senado contó su visión; decretándose que cuarenta pasos de terreno se donarían al monasterio, y el Dux le hizo una donación aún más considerable.

A los comienzos del siglo XIV la figura yacente comienza a aparecer sobre los sarcófagos. La primera en fecha es la más hermosa; la estatua de San Simeón,



esculpida sobre la tumba que debía recibir sus reliquias en la iglesia que se le consagró bajo el nombre de San Simeón el Grande. Desde que apareció la figura, se esculpe con más riqueza el sarcófago, siempre con sentimiento religioso. Solíase dividir en dos paños llenos de pequeños bajo relieves representando los martirios sufridos por los Santos patronos del difunto. En el centro, Cristo, la Virgen y el Niño, bajo un dosel ricamente ornado, y en los ángulos, casi siempre las dos figuras de la Asunción; el misterio del nacimiento de Cristo se consideraba como el germen de la promesa de la vida eterna para los hombres.

En Venecia, esas figuras se cincelan con rudeza; los progresos de la estatuaria fueron relativamente tardíos: en Verona, en donde la gran escuela de Pisa tenía poderoso influjo, la escultura de los monumentos fue infinitamente más hermosa, y en el año 1335 la forma acabada de la tumba gótica se muestra en el monumento de Can Grande della Scala, encima de la portada de la capilla perteneciente a esta noble familia veronesa.

El sarcófago está cubierto de bajo relieves poco profundos; representan (lo que es raro en Italia, exceptuando las tumbas de los santos) los principales episodios de la vida del guerrero. Forman un fondo rudo y fugaz ante el cual las estatuas en pleno relieve, que representan la Anunciación, sobresalen atrevidamente del lado del sarcófago donde duerme, envuelto en el gran manto de su dignidad civil, el señor de Verona, teniendo como tocado una sencilla bandeleta atada delante de las cejas y que cae sobre los hombros.

Parece dormido, con los brazos cruzados y la espada al costado. Por encima se eleva un dosel arqueado sostenido por dos columnas salientes; sobre su pinácu-



lo está la estatua del caballero, montado en su corcel de batalla; el casco con alas de dragón tiene por cimera la cabeza de un perro que cae sobre sus espaldas: largo manto blasonado flota sobre el petral del caballo, la gualdrapa está tan bien copiada del natural por el escultor antiguo, que parece se levanta por el viento, mientras que la lanza del caballero parece agitarse y el caballo apresura el paso, seguido por las nubes que corren en el cielo.

Observad que en esta tumba se muestran todas las concesiones permitidas por el honor y la dignidad. No discutimos el carácter de Can Grande, fue sin duda uno de los mejores entre los nobles de su tiempo; pero no es esto lo que nos interesa. Admitimos que fue grande, sus guerras justas; pero tenemos que juzgar si sus altos hechos están bien narrados—con gracia—sobre su tumba. No puede dudarse al reconocer allí la perfección del sentimiento y de la verdad.

Aunque muy hermoso, es poco atrayente, sirve tan solo para adornar la portada de la capilla y apenas se mira por el viajero que entra en la iglesia. Examinándole, se sigue la historia del muerto en las esculturas de la tumba; en su imagen dormida se lee la profunda esperanza en la otra vida.

El sepulcro próximo de aquél muestra ya trazas de ambición. Es el de Mastino que comenzó la ruina de su familia. Obra de arte de exquisita y refinada ejecución, sería perfecta en su decorado, representando a Can Mastino a los pies de Cristo y la resurrección, sin la añadidura de una Virtud, la Fortaleza, colocada al extremo del sarcófago sobre el que reposa la estatua de la muerte, protegida por un soberbio dosel. Esta Virtud guarda simetría con la Crucifixión; lleva en sus espaldas la piel de un león cuya cabeza



le sirve de escudo. Su flotante cabellera va sujeta con una cinta; tiene en su mano derecha —cubierta con una manopla— la espada de tres filos y en su mano izquierda levanta el escudo de Scalas. Al lado de este monumento se eleva otro, el más suntuoso de los tres, que atrae y retiene la mirada del extranjero, por un conjunto de pináculos rodeados de hornacinas; son las estatuas de los santos, protectores del difunto guerrero.

Este sarcófago es muy hermoso; pertenece á la última mitad del noble siglo XIV, pero su ejecución es inferior a la del precedente, y el orgullo que en él se lee nos prepara a conocer que el hombre cuya estatua corona al sarcófago, Can Signorio della Scala, se lo elevó a sí mismo mientras estuvo entre los vivientes. Observad un hecho muy significativo: Can Mastino era débil y vicioso y su sarcófago es el primero que se ve adornado con una Virtud, y es la Fortaleza. Can Signorio fué dos veces fratricida y su tumba contiene la imagen de seis Virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Prudencia, Justicia y Fortaleza.

Volvamos a Venecia: en la segunda capilla (yendo de izquierda a derecha), en el fondo oeste de la iglesia Dei Frari, se encuentra otro modelo exquisito de sepulcro gótico perfecto, que data bien de los comienzos del siglo XIV o bien de fines del XIII. Es el de un caballero; no tiene inscripción ni nombre. Consiste en un sarcófago apoyado en dos medillones en el muro de la capilla y en la cubierta la figura yacente, con un sencillo dosel afectando la forma de un arco en punta al que la cimera de guerrero sirve de pináculo; debajo, el espacio sombrío está pintado de azul oscuro sembrado de estrellas. La estatua, esculpida con rudeza, vista a distancia parece delicada y aun superior, el caballero lleva cota de mallas; únicamente el rostro



y las manos están descubiertas. La loriga y el casco son de anillos de metal; la armadura de las piernas, de láminas de acero. El muerto viste, por encima de su cota de mallas, una túnica guarnecida con estrechas bandas bordadas; la daga al costado derecho, larga espada a la izquierda; sus pies reposan sobre un perro (este perro figura también en la cimera) que mira a su amo. La cabeza de la estatua, en lugar de estar, como era costumbre, ligeramente vuelta hacia el espectador, mira la profundidad del arco donde está esculpida una imagen de San José con el niño Jesús. El guerrero parece haber tenido, a la hora de la muerte, la visión de Cristo, al caer dulcemente sobre el almohadón con los ojos dirigidos a El y las manos juntas para la plegaria.

Al otro lado de la capilla está la encantadora tumba de Duccio degli Alberti, embajador florentino en Venecia; es notable sobre todo por ser la primera en Venecia en la que aparecen las virtudes; volveremos en seguida a examinarla, después de haberlo hecho con los otros sepulcros venecianos que pertenecen a esta época perfecta.

El más interesante, si no es el que tiene más detalles, es el del gran Dux Francesco Dandolo, cuyas cenizas se debieron considerar bastantes honradas para que las guardasen los canónigos dei Frari donde se depositaron primeramente. Pero como si no hubiese bastante espacio para conservar algunos papeles del convento, los frailes, teniendo necesidad de una habitación para «archivos», separaron esa tumba en tres partes; el dosel, sencilla arcada sostenida por madi-lones, se halla aún en pie en los muros blancos de la cámara profanada; el sarcófago se transportó a una especie de museo de antigüedades, establecido en lo



que fue en otros tiempos el claustro de Santa María della Salute; y la pintura que cubría la media luna de detrás del sarcófago está colocada en el fondo de la sacristía de esta iglesia, donde casi no puede verse. En el sarcófago, enteramente recubierto de bajo relieves, se ve, en sus dos extremos, San Marcos y San Juan; delante hay una hermosa escultura: la muerte de la Virgen; en los ángulos, unos ángeles sostienen vasos. La escultura ocupa todo el espacio; ni columnas torneadas, ni divisiones en paños; únicamente un plinto como basamento y otro como corona. Para hacer más pintoresca y animada esta masa de figuras, se puso al pie y a la cabeza del lecho de la Virgen dos árboles, un roble y un pino.

He dicho más arriba, al hablar de las frecuentes discusiones de los venecianos con el poder pontifical, que la humillación de Francesco Dandolo borró la vergüenza de Barbarroja.

Conviene considerar a la par esos dos acontecimientos; gracias a la ayuda de los venecianos consiguió Alejandro III en el siglo XII poner su pie encima del cuello de Barbarroja, citando las palabras del Salmo: «Pondrás el pie sobre el león y la serpiente».

Ciento cincuenta años después, el embajador veneciano Francisco Dandolo, nombrado para implorar la revocación de la sentencia de excomuni6n pronunciada por el Papa Clemente V contra la república, no pudiendo obtener una audiencia del Padre Santo, se ocultó (según la tradición corriente) detrás de la mesa donde iba a comer el Pontífice. Saliendo de su escondite, cuando el Papa se sentó a la mesa, se arrastró a sus pies suplicándole, y por fin obtuvo con sus súplicas mezcladas con lágrimas la revocación de la terrible sentencia.



He dicho «según la tradición corriente», pues han surgido dudas sobre la veracidad de esta historia al añadir un complemento; muchos historiadores venecianos afirman que se dió el apodo de «Perro» en esta ocasión a Dandolo, por los Cardenales como un insulto, y que los venecianos, en recuerdo de la gracia que les había valido esta humillación, le convirtieron en un título de honor para él y su raza. Como por otra parte está probado que este apodo se les dió a los antepasados de Francesco Dandolo mucho tiempo antes, la falsedad del fin de la leyenda hace dudar de los otros detalles.

Lo que no es dudoso, es el hecho de una penosa humillación padecida y probada por la existencia misma de una tradición que no pudo inventarse. Por consecuencia, el lector podrá recordar, al mismo tiempo que el tratamiento de Barbarroja en la puerta de San Marcos, que en el Vaticano, ciento cincuenta años después, se sometió un futuro Dux a una degradación que hizo decir al pueblo que se había arrastrado sobre las manos y las rodillas hasta los pies de San Pedro y que había sido tratado «como un perro» por los Cardenales.

Hay dos importantes conclusiones que deducir de estos relatos; la primera es la demostración del poder pontifical en el siglo XIII; la segunda, es la prueba que había un gran fondo de piedad y de humildad en el corazón de un hombre capaz de someterse a tal bajeza por el bien de su patria.

Su inmenso respeto por la autoridad del Papa le hacía esta humillación menos penosa.

Algunos años después, cuando Dandolo se sentó sobre el trono ducal, «sesenta embajadores, representantes de príncipes, se hallaron reunidos al mismo tiem-



po en Venecia para solicitar el juicio del Senado sobre diferentes asuntos, *tal era el renombre de la justicia incorruptible de los padres*.

No figura ninguna Virtud en el sepulcro de Dandolo. No hay más que episodios religiosos o símbolos. La muerte de la Virgen, en el centro; la imagen de San Juan y de San Marcos, en los extremos.

Ya he hablado de la tumba del Dux Andrea Dandolo en San Marcos. Es una de las primeras que representan en Venecia la idea —que surgió en Pisa— de ángeles levantando las cortinas del dosel para contemplar al muerto. El sarcófago está ricamente adornado con flores esculpidas; la Anunciación, como de costumbre, decora los lados y dos bajo relieves, de los que uno, representando el martirio de San Andrés, patrón del muerto, llena los espacios intermedios. Todas esas tumbas estaban ricamente pintadas; aquí los cabellos de los ángeles eran dorados; sus alas, plateadas; sus vestidos, guarnecidos con los más encantadores arabescos. Esta tumba es casi igual a la de San Isidoro, comenzada en una capilla de San Marcos, por el Dux Andrea Dandolo, y que se terminó después de su muerte, en 1354: estos son los dos mejores modelos de los monumentos funerarios venecianos.

Más rudamente trabajado, aunque singularmente precioso e interesante, es un sarcófago que hay en la capilla Norte, al lado del coro, en San Juan y San Pablo. Está decorado con dos bajo relieves y varias figuras; no contiene ninguna inscripción.

Tres delfines sobre un escudo y la figura de un Dux prosternado delante de Cristo nos muestran que esta tumba es la del Dux Giovanni Dolfino que subió al trono en 1356.

Fué elegido Dux cuando (como «proveditore») de-



fendía la ciudad contra el rey de Hungría. Los venecianos pidieron a los sitiadores permitiesen al nuevo Dux atravesar las líneas del ejército húngaro. Su petición fué rechazada. Los húngaros pensaron llenos de gozo hacer prisionero al Dux de Venecia: pero Dolfin, con una fuerza de doscientos caballeros, rompió, durante la noche, las líneas enemigas y llegó a Mestre (Malguera), donde fué acogido por el Senado. Su valor no pudo evitar los desastres que se acumularon sobre la República; esta guerra termina vergonzosamente con la pérdida de la Dalmacia; el Dux vivió con el corazón apenado, se quedó ciego y muere a los cuatro años de haber subido al trono.

¿Es por esto, o por injurias posteriores por lo que ese monumento no contiene ningún nombre? Sin duda alguna sufrió algunas averías, porque el dentellón que coronaba anteriormente la cornisa está roto; felizmente las esculturas del sarcófago no han padecido.

En los ángulos, un Santo y una Santa, cada uno en su hornacina; en medio, Cristo sentado en el trono, el Dux y la Duxesa a sus pies; los dos paños intermedios representan la Epifanía y la muerte de la Virgen. Las cortinas levantadas por el viento, dejan ver los del fondo, detrás de Cristo sentado; la perspectiva se comprende perfectamente. Dos ángeles, más pequeños, sostienen las cortinas del fondo y parecen resguardar al Dux y a la Duxesa. Las estatuas, poco delicadamente esculpidas, están llenas de vida; Cristo, con la mano levantada para bendecir, no mira a nadie; su mirada va mucho más allá. A esta interesante pero modesta tumba de uno de los reyes de Venecia, vamos a comparar la que se erigió en la misma fecha a un Senador, en el muro oeste de dei Frari. Contiene la notable inscripción siguiente:



ANNO MCCCLX, PRIMA DIE JULII SEPULTURA  
DOMINI, SIMON, DANDOLO, AMADOR DE JUSTICIA  
E DESIROSO, DE ACRESE, EL BEN, CHOMUN

Este «amador de Justicia» tal vez haga alusión a que Dandolo formó parte de la Junta que condenó al Dux Faliero. El sarcófago tiene por toda decoración el grupo de la Anunciación, y una Madona sentada sobre un trono, colocado delante de una cortina sostenida por cuatro ángeles; esas figuras son superiores a las que estamos acostumbrados a encontrar en la mayor parte de las tumbas.

Siete años después, el hermoso monumento del Dux Marco Cornaro—al Norte del coro de San Juan y San Pablo— no tiene escultura religiosa sobre el sarcófago, únicamente decorado con rosas; tres hermosas estatuas, de la Virgen y dos santos figuran, sin embargo, sobre el dosel.

Enfrente de esta tumba está el monumento más rico del período gótico en Venecia, el del dux Miguel Morosini.

Están reunidos todos los más bellos ornamentos del arte gótico; la estatua yacente del Dux es muy noble; su delgado y severo rostro está vigorosamente esculpido y la delicadeza de sus rasgos aristocráticos, deliciosamente reproducida. El sarcófago tiene adornos de follaje muy primorosamente trabajados; por desgracia, las siete estatuas del centro que representaban las siete Virtudes cardinales y teologales, están rotas.

Hemos observado que la tumba de Duccio, el embajador florentino, fué la primera que presentó en Venecia la imagen de las Virtudes. Las dos estatuas de la Justicia y de la Templanza, son notablemente be-



llas y debieron esculpirse por un florentino. Florencia en aquella época tenía un progreso de medio siglo sobre Venecia en cuanto al sentimiento religioso y poder artístico. La tumba de Morosini es la primera realmente veneciana donde aparecen las Virtudes.

Tratemos de compenetrar el carácter de la muerte.

El lector recordará que daté el comienzo de la decadencia veneciana desde la muerte de Carlo Zeno, estimando que un Estado no podía declinar mientras que poseyese un ciudadano semejante. Carlo Zeno fue candidato al birrete ducal al mismo tiempo que que Morosini, y el último fué escogido. Debemos creer tenía algo de admirable o de ilustre; el lector reconocerá, después de leer los extractos siguientes y compararlos, que es difícil formarse una opinión justamente fundada:

1.º «A Andrea Contarini sucedió Morosini, de setenta y cuatro años; hombre muy instruido y prudente, hizo algunas reformas». (Sansovino.)

2.º «Se cree que si su reinado hubiera sido más largo, habría ennoblecido el Estado con buenas leyes e instituciones, pero dió tantas esperanzas su reinado como fue corto; murió cuatro años después de haber sido puesto a la cabeza de la República». (Sabellico.)

3.º «No le fue dado gozar sino por muy poco tiempo de la alta dignidad que mereció por sus raras virtudes, pues Dios le llamó a Sí el 15 de Octubre». (Muratori.)

4.º «Dos candidatos se presentaron; uno, Zeno, el otro, Morosini, que durante la guerra había triplicado su fortuna por especulaciones. Los sufragios de los electores le favorecieron y fue proclamado Dux el 10 de Junio». (Daru.)

5.º «La elección recayó a favor de Miguel Morosi-



ni, noble de ilustre raza que, contemporánea de la República, dió el conquistador de Tiro, y una reina a Hungría y más de un Dux a Venecia. La gloria de esta familia se obscureció en la persona de su actual jefe, por su baja y rastrera avaricia, pues en un momento en que por la guerra reciente todos los venecianos ofrecieron su fortuna para el servicio del Estado, Morosini busca en las desgracias de su patria una fuente de riquezas. Emplea sus ducados, no en ayudar a la nación, sino en especular sobre las casas que se vendieron muy por bajo de su valor, y que después de la guerra cuadruplicaron la fortuna de su comprador. «¿Qué me importa la caída de Venecia si no caigo con ella?», fue su egoísta y sórdida respuesta a uno que le mostró la sorpresa que le causaban sus negocios. (Murray.)

El autor de esta última anécdota no indica la fuente de donde la recoge, y no creo se apoye en otra autoridad más que en la de Daru. En la imposibilidad de averiguar la verdad, he escrito al conde Carlos Morosini, uno de los raros representantes de la antigua nobleza veneciana que reverencia el gran nombre de sus antepasados y que le honra; su respuesta-me ha parecido concluyente, en cuanto se refiere a la falsedad de los asertos de Daru y del historiador inglés.

Sin embargo, me parece imposible que un historiador moderno haya inventado gratuitamente semejante acusación. Daru debió hallar en los documentos que poseía algún indicio de un escándalo de ese género promovido por los enemigos de Morosini, tal vez en el momento de su lucha electoral contra Carlo Zeno. La primera aparición de las Virtudes en un monumento veneciano muy rico y colocado en sitio muy visitado, fué tal vez la refutación ante el público de este rumor



flotante. El rostro de la estatua lo contradice aún más; es resuelto, pensativo, sereno y bondadoso, y nos hace pensar que, por una vez, las Virtudes justifican su presencia. Esta tumba es notable como intermediaria entre el puro gótico y la corrupción del fin del Renacimiento; entre la calma profunda de la cristiandad primitiva y la vana pompa de la falta de fe, propia del Renacimiento. Aún hallamos la humildad religiosa en el mosaico del dosel que representa a Morosini arrodillado ante la Cruz, mientras que la tendencia a confiar en sí mismo aparece en las Virtudes que rodean la tumba.

Hallamos las Virtudes sobre la tumba de Jacopo Cavalli, en la misma capilla en que está el monumento del Dux Dolfino; ese sepulcro es muy rico de imágenes religiosas, ornamentado con las imágenes de los cuatro evangelistas, vigorosamente talladas, y de dos santos; en el centro avanzan dos modillones que sostenían estatuas de la Fe, de la Esperanza y de la Caridad; han desaparecido, pero se las ve reproducidas en la obra de Zanotto. Pablo, escultor veneciano, muy orgulloso de su obra, inscribió su nombre encima del epitafio.

Jacopo Cavalli murió en 1384, fué un valiente soldado veronés, a quien se ennobleció por el Estado por los servicios que prestó; fué el fundador de la casa Cavalli, pero no halló ninguna razón para que las Virtudes teologales —especialmente la Caridad— figuren sobre la tumba, a no ser que sea por esto; en el sitio de Feltre, en la guerra contra Leopoldo de Austria se negó a asaltar la ciudad porque el Senado no concedió a sus soldados el *derecho* de saqueo. Los pies de su estatua yacente, revestida con armadura, reposan sobre un perro y su cabeza sobre dos leones. Esos



animales, que no forman parte de su blasón, simbolizan —según Zanotto— su valor y su fidelidad.

En la tumba de Miguel Steno, trasladada de la destruida iglesia de los «Servi» a San Juan y San Pablo, hallamos la antigua sencillez: el sarcófago, aunque data del siglo xv, Steno murió en 1513, no está decorado más que por dos cruces. Observemos la singularidad del epitafio que alaba a Steno por haber amado la paz, la justicia y la abundancia. Los epitafios de esta época tenían en cuenta las cualidades útiles para la patria de los hombres públicos; así, Sansovino dice de Marco Cornaro: fue un hombre sabio, elocuente, deseaba para su país la paz y la abundancia»; y de Tomaso Mocenigo: «hombre que deseaba sobre todo la paz».

Ya hemos mencionado la tumba del Dux Mocenigo, en donde, como en la de Morosini, la presencia de las Virtudes nada tenía de irónico, aunque su gran importancia prueba los progresos de la vanidad en los monumentos funerarios. Este es el último en Venecia perteneciente al período gótico; sus molduras tienen la rigidez clásica, y en los ángulos están colocadas figuras insignificantes, revestidas de armaduras romanas. No obstante, el tabernáculo es aún gótico, y la estatua yacente, esculpida en 1423 por dos artistas florentinos, es muy hermosa.

A Mocenigo sucede el famoso Dux Francesco Foscari, bajo cuyo reinado se ejecutan los últimos engrandecimientos del Palacio Ducal gótico que, por su forma, si no por su espíritu, se asemeja a las antiguas construcciones. Durante este reinado aparece el estilo de transición que ya no permite se considere la arquitectura veneciana como perteneciente aún a la escuela gótica. Foscari murió en 1457, y su sepulcro es la pri-



mera manifestación importante del Renacimiento, notable, sobre todo, porque introdujo todos los defectos de ese estilo en los comienzos, cuando sus cualidades, cualesquiera que fuesen, no estaban aún desenvueltas.

Su pretensión a ocupar un puesto entre las obras clásicas, se anula por los restos del sentimiento gótico, pero de un gótico tan corrompido y degradado, que no pedimos más que no verle.

El Renacimiento completo es, a lo menos, puro [en su insulsez y sutil en su imperfección; en cuanto a este monumento, no es digno de notarse más que porque nos muestra los restos corrompidos de un estilo ahogando el embrión de otro, y los principios fundamentales tan comprometidos por los comienzos del Renacimiento como por el fin del estilo gótico.

Para nuestro presente estudio tiene, sin embargo, una gran importancia; seguimos, en los sepulcros, la intrusión del orgullo del Estado, paralelo al desvanecimiento del sentimiento y de la esperanza religiosa, reemplazada por la ostentación cada vez más arrogante de las virtudes del difunto. Esta tumba es la mayor y más costosa que hemos visto, limitándose únicamente su religiosidad a una pequeña estatua de Cristo que le sirve de pináculo. El resto de la composición es tan curioso como vulgar.

Hemos señalado una idea tomada de la escuela pisana, la de los ángeles separando las cortinas para contemplar la muerte, idea de la que todos los escultores se sirvieron a su turno; a medida que nos acercamos al Renacimiento los *ángeles* pierden su importancia, pero la del cortinaje aumenta. Los pisanos habían ideado las cortinas para *motivar* los ángeles; los escultores del Renacimiento no se servían de los ángeles más que para *motivar* las cortinas, cada vez más am-



plias y adornadas. En el monumento de Mocenigo se convierten en una *tienda de campaña* sostenida por una *pértiga*, y en la de Foscari, los ángeles están ausentes; y en cambio las cortinas, adornadas como en una gran tienda de campaña francesa y sostenidas por dos estatuillas con armadura romana, sustituyeron a los ángeles para que el escultor mostrase sus conocimientos en el *traje clásico*. Y ved cómo una falta de sentimiento conduce a una falta de estilo; el lugar de los ángeles le ocupan las Virtudes; y para que alcanzasen los romanos la altura necesaria, se colocó a cada uno en un pilar corintio, cuya columna tiene once pies de alta y tres o cuatro de ancha, y siendo esto insuficiente, se puso el pilar sobre un pedestal de cuatro pies y medio, que asimismo tiene una base, un gran capitel, un inmenso modillón por encima del capitel y otro pedestal sobre el modillón; en lo alto de todas estas superposiciones, se levantan las minúsculas figuras encargadas de sostener las cortinas. Bajo el dosel, alrededor de la estatua yacente, la Virgen y los Santos han desaparecido, reemplazándose por la Fe, la Esperanza y la Caridad (tamaño mitad del natural), mientras que la Templanza y la Fortaleza están a los pies del Dux. La Justicia y la Prudencia, que están a la cabeza (tamaño natural), no se las reconoce más que por sus atributos.

Todas estas estatuas, a excepción de la Esperanza que eleva los ojos al cielo, no difieren ni por su carácter ni por su expresión; son hermosas venecianas ricamente ataviadas y colocadas en actitudes artísticas, buenas para mirarse desde abajo. La Fortaleza no puede estar graciosamente apoyada en una columna sin perder su carácter; esto importaba poco a los escultores de este periodo. En cuanto a la Templanza y



a la Justicia colocadas la una enfrente de la otra, *no tienen más que una mano cada estatua*, la visible desde abajo.

No obstante, aunque sin expresión, estas figuras están cinceladas cuidadosamente, producen el principal efecto del monumento. En revancha, la efigie del Dux, de la que no se ve más que la silueta, está horriblemente descuidada; ciertamente se desfigura por su escultor; no hay palabras con que describir la bajeza de la fisonomía: gruesa, larga y huesosa cara de clown, con expresión astuta y sensual; un rostro mitad hierro y mitad lodo, con la inmovilidad del uno y la bajeza del otro; doble barbilla, la boca sin vigor, los pómulos salientes, las cejas fruncidas arrugando los párpados, el rostro de un hombre que se juzga insensible tanto para la alegría como para el dolor; a menos que no se muestren por la satisfacción de las malas pasiones o por la humillación del orgullo. Aunque hubiese sido así, no debe un noble artista consignarlo tan claramente sobre la tumba. Para mí, creo que ese mármol representa más bien el estado del espíritu del escultor que la imagen del Dux Foscari.

Ese estado del alma amalgamado con el mal gusto del tiempo se exterioriza en todo el monumento.

Todo es mezquino, incluso la idea de colocar el escudo en la gran cortina. Hasta entonces el escudo que se había llevado en los combates, se suspendía en la tumba por una sencilla correa, creyéndose que no podía rebajarse por esta sencillez, ni exaltarse con una rica decoración. En los siglos XV y XVI fue distinto.

La guerra cambia de sistema, y los jefes dirigen las batallas desde lejos; pasando la mayor parte de su vida en la Cámara del Consejo, no se sirvieron del escudo más que para acuartelar los blasones. Su orgu-



llo de Estado les impulsó entonces a rodearles de diversos ornamentos que le quitaron toda apariencia guerrera.

En el dosel de la tumba de Foscari hay colocados en un círculo dos escudos, brillantemente guarnecidos de conchas que les dan aspecto de ventiladores y su circunferencia está adornada de rayos dorados, y ondulados como los de una gloria.

Nos acercamos al período en el que hay un progreso visible sobre el gótico corrompido.

Las tumbas del Renacimiento bizantino unen a la habilidad consumada en el manejo del cincel y la ciencia perfecta del dibujo y la anatomía, la elevada comprensión de los buenos modelos clásicos; la gracia en la composición, y la delicadeza en las ornamentaciones de lo que atribuyó la inspiración a los grandes escultores florentinos. Encontramos algún retorno al sentimiento religioso en esta escuela de escultura que corresponde en pintura a la de Bellini: sorprende únicamente que un mayor número de artistas no hayan expresado con el mármol en el siglo xv, lo que el Perugino, Francia y Bellini han hecho decir al lienzo. Si son poco numerosos, es porque el escultor estaba más absorbido que el pintor, por el exclusivo estudio de los modelos clásicos, completamente opuestos a la imaginación cristiana; además carecían del elemento, pacificador por excelencia que es el colorido, sometiéndose forzosamente a un trabajo mecánico. Las esculturas de esta época poseen grandes bellezas en la forma, pero les falta finalidad y expresión; esta escuela decae rápidamente, perdiéndose en vana pompa, en metáforas sin amplitud. El sepulcro del Dux Andrea Vendramin (San Juan y San Pablo), esculpido en 1480, excitó la admiración general por su subido pre-



cio y la precisión de sus esculturas; sin embargo, es uno de los peores ejemplares de la escuela; no muestra ni invención ni pensamiento. Las Virtudes le dan su gracia fría, están vestidas como diosas paganas; los dragones tienen soberbias escamas, pero no inspiran ningún terror; los pájaros ostentan plumaje encantador, pero se *siente* que no saben cantar; los niños, aunque graciosos, no tienen nada de la infancia.

De género completamente distinto son los sepulcros de Pedro y de Juan Morosini (San Juan y San Pablo) y de Pedro Bermondo (I Frari); todos los detalles están llenos de deliciosa fantasía y perfectamente ejecutados; los antiguos símbolos religiosos vuelven a aparecer; la Madona sobre su trono y las sagradas leyendas decoran los sarcófagos. No obstante, el escultor, deseando hacernos admirar su habilidad para trabajar el mármol, nos presenta paisajes, efectos de perspectiva, nubes, agua, exhibiendo al mismo tiempo la fría precisión de su mecanismo y su vanidad. Además, todos los personajes tienden a adoptar actitudes exageradas. Esta tendencia, que por desgracia se manifiesta en el Perugino, destruye rápidamente la verdad en la composición. El pintor no busca cómo sus personajes han de andar o permanecer en pie, o expresar sus sentimientos, sino cómo han de hacer todo esto con gracia y armonía.

En las manos de un gran artista la postura se ennoblece, aun en sus exageraciones —como en Miguel Angel— tal vez el más responsable de ese defecto, pero en los artistas inferiores, esta costumbre de formar artificialmente actitudes degeneraba en falta de vida y aun en el aborto de la obra.

Giotto fué tal vez el que más evitó ese defecto, concibe naturalmente sus cuadros y los ejecuta sin



afectación. La ausencia de posturas preparadas en las obras prerrafaelistas en oposición con la escuela moderna, ha sido una de las principales cualidades, y al mismo tiempo la causa del clamor que se elevó contra ellos.

Un cambio más significativo aún aparece en la forma del sarcófago. Hemos visto, respondiendo al desarrollo del orgullo de la vida sobre las tumbas, aparecer el temor a la muerte; a medida que aumenta su esplendor y sus dimensiones, se observa el deseo creciente de *quitar al sarcófago su verdadero carácter*.

En los primeros tiempos no fue más que una masa de piedra, después se le decora con esculturas; hasta mediados del siglo XV no se muestra el deseo de ocultar su forma; se le enriqueció con flores y se le oculta con virtudes; finalmente, perdiendo su forma oblongada, se asemeja a los antiguos vasos, sus graciosos modelos; se aleja todo lo posible del sepulcro. De elegancia en elegancia llegó a no ser más que un pedestal para la estatua del difunto, que por una curiosa serie de transiciones llegó a representársele vivo. El monumento de Vendramin fué uno de los últimos que mostró una estatua yacente. Poco á poco la idea de la muerte llega a ser desagradable a los espíritus cultos, y los personajes, en vez de estar acostados sobre el almohadón de la tumba, se levantan y apoyándose sobre sus codos comenzaron á mirar a su alrededor.

El alma del siglo XVI no se atreve a contemplar a su cuerpo herido por la muerte.

Vemos en Inglaterra muchos ejemplos de este género de monumentos; pero de Italia viene el cambio y es allí donde se manifiesta en realidad la transformación de su espíritu. Hay en Venecia muchos hermosos monumentos semi animados, con admirables estatuas



y soberbios ropajes —especialmente los de la iglesia San Salvatore— pero no llevaré al lector más que delante del de Jacopo Pesaro, Obispo de Pafos en la iglesia de los Frari, notable no solamente como obra muy hábil de escultura, sino también por su epitafio, que caracteriza singularmente esta época y confirma todo lo que yo he dicho:

«Pesaro, obispo de Pafos, vencedor de los turcos en la guerra, de sí mismo en la paz, transportado de una noble familia veneciana a otra aún más noble entre los ángeles, reposa aquí, esperando la corona que el justo Juez le dará en su día. Vivió los años que Platón. Murió el 24 de Marzo de 1547.»

La amalgama de lo clásico con el orgullo carnal de este epitafio no necesita comentarios. Se espera la corona como un derecho, de la justicia del Juez; y la nobleza de la familia veneciana apenas es inferior a la de los ángeles; la niñería de los «años de Platón» merece también tenerse en cuenta.

La estatua no permanece mucho tiempo en esa postura semiacostada; esa expresión de paz se hizo penosa para los frívolos italianos; quisieron que la idea de la muerte se desterrase por completo. Entonces la estatua se levantó, presentándose en la parte principal del monumento, como un actor al entrar en escena.

Se le ve rodeada a veces de virtudes, pero sobre todo de figuras alegóricas; la Gloria, la Victoria, el Genio, las Musas, reinos vencidos, naciones proster-nadas; reúne a su alrededor todo lo que la pompa y la adulación podían inspirar, todo lo que la vanidad insolente reclamaba.

Hay, por desgracia —como hemos dicho— muchos monumentos de ese género en Inglaterra; pero Venecia posee los más sorprendentes. Estudiaré dos.



## 1.º El del Dux Juan Pesaro, en los Frari.

Han transcurrido muchos años, estamos en la mitad del siglo XVII; la corrupción ha ido en aumento y la escultura ha perdido su gusto y su ciencia, así como también el sentimiento. Ese sarcófago es un conjunto de escenas teatrales en mármol: cuatro colosales negros forman cariátides, horribles y amenazadores; con rostros de mármol negro y ojos blancos, sostienen el primer compartimiento; encima de éste dos monstruos de larga cola, medio perros, medio dragones, sostienen un sarcófago ornamentado, sobre el que la estatua del Dux está en pie, en su traje oficial, bajo un gran dosel metálico, semejante a un cielo de cama, pintado de rojo y oro; a sus costados hay genios y personajes incomprensibles cubiertos de armaduras romanas. Encima, entre los negros cariátides, dos seres descarnados tienen unas tablillas en las que está escrito el elogio del difunto. Pero veamos lo que en grandes letras doradas llama la atención de los visitantes:

VIXIT ANNOS LXX DEVIXIT ANNO MDCLIX  
HIC REVIXIT ANNO MDCLIX

Observamos aquí el violento contraste entre la muerte desafiada por el monumento que pretende traer la resurrección a la tierra. Parece imposible que el mal gusto y la bajeza de sentimientos puedan ir más lejos, y, sin embargo, se han sobrepasado en un monumento que hay en San Juan y San Pablo.

Antes de examinar éste —el último con que fatigaré la atención del lector— volvamos un momento para sentir el contraste mejor, a examinar una tumba de los tiempos pasados.

En un sombrío nicho del muro exterior del corredor de San Marcos —ni aun en la iglesia, sino bajo el pór-



tico, en el lado del norte— reposa un macizo sarcóforo de mármol blanco, elevado dos pies del suelo por cuatro pilares cuadrados; la cubierta es de piedra; en sus dos extremos están esculpidas dos cruces; en el lado principal hay dos hileras de figuras rudamente modeladas; en lo alto, Cristo con los apóstoles; abajo, seis personajes, alternativamente hombres y mujeres, tendiendo sus manos como para bendecir. La sexta figura es la más pequeña, y de las otras cinco, la que está en medio tiene una cuchilla cerca de la cabeza; no sé explicar la significación de esas figuras, pero entre ellas hay suspendidos incensarios unidos por cruces, expresión simbólica de la función mediadora de Cristo. El todo está rodeado por una guirnalda de hojas de vid que salen del pie de la cruz.

Sobre la banda de mármol que separa las dos hileras de personajes, hay inscritas estas palabras:

«AQUÍ REPOSA EL SEÑOR MOROSINI DUX»

Este sepulcro es del Dux Marino Morosini, que reinó de 1249 á 1252.

Trasladémonos de este sencillo y solemne sepulcro á la iglesia de San Juan y San Pablo, y allí, elevándose hasta la bóveda, veremos un amontonamiento de mármol de una altura de sesenta ó setenta pies, mezcla de los colores amarillo y blanco; el amarillo representa una enorme cortina —con cordones, franjas y borlas— sostenida por dos querubines, y delante del cortinaje, en actitudes teatrales, las estatuas del Dux Salvator Falier, de su hijo Silvestre Falier y de su mujer Isabel. Las estatuas de los Dux, aunque medianas, hacen pensar en Polonio, se salvan por el traje ducal; pero el de la Duxesa es un amasijo de ordinariez, vanidad y fealdad; es la imagen de una mujer arrugada,



rizado el pelo esmeradamente, proyectando la rigidez de los rizos alrededor del rostro, y cubierta de la cabeza a los pies, de gorgueras, pieles, encajes, alhajas y bordados. Alrededor se ven las virtudes, victorias, genios, tropel indispensable en estas representaciones; mausoleo ejecutado por diferentes escultores, muestra tan mal gusto, como falta de imaginación. La Victoria erigida en el centro es especialmente interesante; el león que la acompaña y que salta sobre un dragón tiene la intención de inspirar terror, pero el escultor ni aun ha sabido darle el aspecto de la cólera. Su expresión es lacrimosa y sus dos patas levantadas, sin que su cuerpo haga ningún movimiento, le dan el aspecto de un perro que espera la comida. He aquí la inscripción grabada sobre las dos estatuas principales:

«BERTUCIO FALIER, DUX  
GRANDE EN SABIDURÍA Y ELOCUENCIA,  
MÁS GRANDE AÚN POR SUS VICTORIAS  
EN EL HELESPONTO.

MÁXIMO POR EL PRÍNCIPE SU HIJO  
MURIÓ EN EL AÑO 1658.»

«ISABEL QUIRINA,  
MUJER DE SILVESTRE,  
DISTINGUIDA POR SUS ROMANAS VIRTUDES,  
POR SU PIEDAD VENECIANA  
Y POR LA CORONA DUCAL,  
MURIÓ EN 1708.»

Los escritores de aquel tiempo muestran que conocían los diversos grados de la comparación; gran número de epitafios están redactados en ese estilo.

Lo que es notable es la «piedad veneciana» que había colocado a Venecia por encima de otras ciudades,



pero de la que no quedaba más que una sombra digna de figurar sobre un epitafio y satisfacer el orgullo que no bastaba a saciar la suntuosidad del sepulcro.

¿Tenemos necesidad de indagar más para conocer las causas de la decadencia de Venecia? Se asemejaba por sus pensamientos e iba a parecerse a Babilonia por su ruina. El orgullo del Estado y de la ciencia no eran pasiones nuevas; la sentencia dictada contra ellas es de toda eternidad: «Has dicho ser siempre soberana, y no has hecho entrar todo en tu corazón... *Tu prudencia y tu ciencia te han pervertido*; y has dicho a tu corazón: ¡Yo y nada más que yo! Por esto la desgracia cae sobre ti. Con los que has traficado en tu juventud se dispersaron cada uno por su lado; ninguno podrá salvarte.»



## CAPITULO IX

### INFIDELITAS

A las diferentes manifestaciones del orgullo del Renacimiento debía unirse inevitablemente otro elemento, compañero forzoso del orgullo. Está escrito: «El que tiene confianza en su corazón es un loco»; y también: «El loco se ha dicho: no hay Dios!» La adulación de sí mismo conduce fatalmente a la infidelidad tanto más temible cuanto conserva la forma y el lenguaje de la fe.

Dos diferentes vías, que es preciso distinguir, llevan al descreimiento; la que se origina en el respeto al paganismo y la que se deriva de la corrupción del catolicismo. Lo mismo que la arquitectura romana no puede ser responsable de la corrupción anterior del estilo gótico, lo mismo a la filosofía romana no puede imputársele la corrupción anterior a la cristiandad; los innumerables cambios en la manera de vivir y de pensar hicieron más difícil al hombre representarse hechos tan lejanos; es necesario al corazón fiel un esfuerzo mayor para concebir en su completa verdad y vitalidad la historia de su Redentor; y, por otra parte, a los espíritus superficiales y negligentes era más fácil engañarse respecto al verdadero carácter de la creencia que se les había enseñado.

Y lo mismo hubiera acontecido aunque los pastores de la Iglesia hubieran vigilado constantemente, no co-



metiéndose ningún error en la práctica ni en la doctrina. De año en año se alejaban más las verdades del Evangelio: a veces se les añadían falsas o necias leyendas, o bien la memoria muy fugaz desaparecía bajo la fecundidad de la ficción; además el enorme poder temporal concedido al clero atraía a sus filas gran número de hombres, que, sin este cebo, nunca habieran pensado reivindicar el nombre de cristianos: los lobos penetran en el rebaño y nada perdonan. Cuando por las maniobras de estos hombres y por la indiferencia de los demás, la forma y la administración de la doctrina y de la disciplina no fue en muchos casos más que un medio de aumentar el poder del clero; los hombres religiosos y reflexivos no conservaron sin inquietud la serenidad de su fe. Muchos de los que observan la corrupción, sin que el interés o simplicidad les impusiera el silencio, se separaron poco a poco en dos corrientes de energía opuesta, una hacia la reforma, otra hacia la infidelidad.

Esta última corriente permanece apartada, vigilando la lucha de la Iglesia romana y el protestantismo, lucha que causó grandes calamidades a la Iglesia. En los comienzos el protestantismo no fué en realidad la *reforma*, sino más bien la *reanimación*. Quería infundir a la Iglesia nueva vida; en una palabra, romper los setos para que los pasantes pudieran coger las uvas. Los reformadores comprendieron que el enemigo siempre estaba cerca del que siembra la buena simiente, que el espíritu malo penetraría entre las filas de la reforma como entre los que resistían; y aunque pudiera separarse la cizaña del trigo, no había esperanza de defenderle de la gangrena. Satanás inventó nuevas tentaciones para oponerse a la fuerza renaciente de la cristiandad, lo mismo que el católico ro-



mano, confiado en sus profesores humanos, no se preocupaba en averiguar si eran verdaderamente los enviados de Dios; el protestante, confiado en las enseñanzas del Espíritu Santo, no se inquietaba por averiguar si cada alma estaba verdaderamente inspirada por Dios. Entonces innumerables entusiasmos, mil heregias obscurecieron rápidamente la fe y dividieron la fuerza de la reforma.

El mal más grave vino del antagonismo de los dos grandes partidos. Para el incrédulo, la Iglesia de Cristo, por la primera vez desde su formación, tuvo el aspecto de una casa en guerra contra sí misma. No es esto decir que antes no hubiera habido cismas; pero, o bien permanecían oscuros y silenciosos, ocultos en las sombras de los Alpes o en las marismas del Rhin, o habían sido la aparición de un error manifiesto rechazado por la Iglesia, error sin raíces, no desviándose mucho, a pesar de su falta, del terreno de la verdad. Pero esta vez aparece un cisma que pretende apoyarse en la verdad y la autoridad; su tronco rechazado no se doblega y lanza sus ramas al mar y sus ramificaciones al río.

De un lado, estaba la Fe avivada, con la Biblia abierta en la mano derecha y la izquierda elevada al cielo a quien llamaba en testimonio: del otro, estaban o parecían estar las costumbres amadas, las tradiciones admitidas, todo lo que después de mil quinientos años había penetrado en el corazón del hombre, viniendo en su ayuda como precioso socorro; leyendas largamente acreditadas, poder por siglos respetado, disciplina de tiempos inmemorables practicada.

—Fe que había guiado la vida y sellado la salida del mundo de muchas almas; oraciones que de la boca del padre a la del hijo habían destilado sus bienhecho-



ras ondas, semejantes a las de esas cascadas que resuenan en el silencio del tiempo transformándose en ligera espuma que se eleva hasta el cielo, de donde desciende convertida en rocío sobre las hierbas incultas. —Esperanza que, en medio de los tormentos, había dado a las cosas la impasibilidad de la piedra; que transformaba la espada en lengua de fuego en el combate; que había revelado el objeto de la vida y dirigido su fuerza, iluminado las últimas miradas e inspirado las últimas palabras de los que morían. —Caridad que había unido las comunidades de las montañas y del desierto y forjado cadenas de piedad, de aspiraciones de comunión entre el mundo y lo impenetrable que le rodea; y aún más que todo esto, los espíritus de innumerables muertos que no conociendo la duda, indicaban la línea que habían tenido la dicha de seguir y que les había traído la paz: y la elección que siempre se hacía dolorosa, lo era cien veces más aún por la animosidad natural, pero culpable, que cada fracción de la Iglesia sentía por la otra.

De una parte, esta animosidad era inevitable. El partido romano contaba entre sus creyentes á hombres sencillos que desconocían la corrupción de parte del cuerpo a que pertenecían, incapaces de aceptar otras doctrinas que las adquiridas en su infancia, pero a su lado reunía a todos los demás apetitos carnales y sensuales del pueblo y del clero, a todos los aduladores de la riqueza y del poder.

La rabia de éstos tenía que ser inmensa contra los que discutían su autoridad, reprochándoles su género de vida y su método de adormecer la conciencia de los vivientes, haciéndoles pagar la salvación en el lecho de muerte.

Además, la nueva afirmación y defensa de ciertos



dogmas, que hasta entonces no habían sido más que ideas flotantes en el espíritu popular, pero que debían, por los ataques que los protestantes les dirigían, unirse estrechamente al cuerpo de la doctrina romana, dándole forma aún más rígida. Muchos espíritus, que en otra época hubieran aportado a la Iglesia su contingente de honor y de energía, predicando las verdades vitales que aún conservaban, no se emplearon más que en defender ó glorificar mentiras desfiguradas o frivolidades. El observador de buena fe comprenderá que los errores excusados por Dios en los tiempos de la ignorancia se hacían imperdonables definiéndose y defendiéndose formalmente, que las falsedades á veces excusables por el apasionamiento de una muchedumbre entusiasta pedían venganza ante la terquedad de un concilio o de una asamblea.

Por otra parte, la oposición del protestantismo al pontificado, oposición con frecuencia intemperante, sin restricción, sin prudencia, le hizo mucho daño y no podía ser de otro modo; sangrando aún bajo la espada de Roma y temblando bajo sus anatemas, las iglesias reformadas olvidaron fatalmente todos sus beneficios, todas sus enseñanzas. Las injurias romanas le llevaron a la inconveniencia; el espíritu de presunción y de razonamiento se desarrolla más cada día. Las sectas engendran otras sectas; niegan los milagros de la Iglesia primitiva, se olvidan sus mártires, aunque se reclamaron sus palmas por cada secta perseguida; el orgullo, la maldad, el amor a los cambios se llamaron sed de la verdad y se mezclaron con el resentimiento de la decepción.

Fue imposible para el hombre más justo y franco reconocer la llaga de su propio corazón.

Todo este mal fué independiente del estudio de los



escritores clásicos, que encontrando la fe cristiana debilitada y dividida, produce un efecto mucho mayor que en las demás épocas. Conduciendo al hombre a prestar más atención a las palabras que a las cosas, se descubre que la lengua de la Edad Media se había corrompido y el objeto de todos los escritores fué purificar su estilo. A esta investigación de las palabras se añade la de la forma; a las dos se considera de gran importancia; la mitad de la inteligencia de aquel tiempo se absorbe en el estudio inferior de la gramática, de la lógica y de la retórica, estudios indignos de un trabajo formal, puesto que hacen a los que en ellos se emplean incapaces de elevados pensamientos y de nobles emociones.

Para tener la prueba de la tendencia deprimente de la filología, basta ver las anotaciones de un gramático respecto a un gran poeta. La filología es poco más o menos tan útil a los que la ignoran, como sería para un hombre que no puede andar, una máquina que le impulsase alternativamente un pie delante de otro. En cuanto a la retórica es un estudio reservado a los que quieren engañar o ser engañados; el que tiene la verdad en su alma, no debe temer la falta de persuasión; si la teme, es que la baja retórica impide se comprenda la verdad.

Esas ciencias son fatales para la religión, se ha comprobado que la enseñanza de Cristo carecía de retórica; a las predicaciones de San Pablo les faltaba lógica, y el griego del Nuevo Testamento no observa las reglas gramaticales. La verdad sencilla, la profunda pasión, el período rápido, saltan de un punto a otro, dejando al oyente que llene los intervalos; el idioma poco trabajado no ofrecía atractivo a los admiradores de frases y de silogismos; y la gran ciencia



del siglo ha sido la piedra de choque para la religión.

No fueron únicamente los gramáticos y los filósofos los pervertidos, éstos formaban una exigua minoría; sino también hombres realmente capaces de apreciar el gran mérito de los clásicos, que se vieron arrasados por una corriente de entusiasmo que les desvió de los demás estudios. Continuaron en la forma, profesando la religión cristiana, pero tan poco tiempo tuvieron de leer la Biblia o los escritos de los Santos Padres como su corazón estaba poco propicio a escucharlos.

El espíritu del hombre no es capaz más que de ciertas dosis de entusiasmo y de respeto, y el que se dirigía a Horacio se quitaba a David. La religión es de todos los asuntos, el que menos soporta ocupar el segundo lugar en el corazón o en el pensamiento, y cuando se estudia débilmente y sin orden, es seguro caer en el error o en el descreimiento. Por otra parte, lo que se admira, lo que se contempla sin cesar, llega pronto a convertirse casi en una creencia, y la mitología pagana se apodera del lugar que el cristianismo tenía en el pensamiento humano, y aquél lo iba perdiendo sin darse cuenta. No se sacrifica en honor de Júpiter, no se elevan altares de plata a Diana; pero las ideas del paganismo toman cuerpo y siempre están presentes al espíritu. ¡Qué importaba a la verdadera religión que el hombre creyese o no en la divinidad de la imagen pagana, si llenaba todo su pensamiento; si un relámpago evocaba el recuerdo de Júpiter, y la luna a Diana, y aunque su corazón no estuviese más que secretamente atraído, el hombre olvidaba a Dios!

En verdad, esta doble creencia del cristianismo con-



fesado públicamente y del paganismo amado, fué más fatal que el paganismo, porque rechaza toda creencia real y práctica.

Más vale adorar a Diana y a Júpiter, que pasar la vida nombrando a Dios, imaginando otro ser supremo y no temiendo a ninguno. Más hubiera valido ser pagano y tener alguna creencia «que navegar sobre el inmenso mar de la eternidad sin ver a un Dios andar sobre las olas, sin vislumbrar el horizonte del mundo celeste.

Este fatal resultado del entusiasmo por la literatura clásica se precipita por la mala dirección en la que el arte se extravía; no piensa más que en dar vida a las creencias del paganismo, y la exaltación de las facultades humanas, empleada hasta entonces en el servicio de la fe, pasó al de las ficciones. La imaginación desbocada y faltándole bajo sus pies el terreno de los hechos, después de guiar a los hombres hacia la verdad, trata de hacerles creer la mentira.

Sus facultades se corrompieron por su propia traición.

Rafael, que parecía enviado e inspirado por el cielo para pintar los apóstoles y los profetas, abatió su poder hasta los pies de Apolo y de las musas.

Pero esto no fué todo: la costumbre de emplear los dones más preciosos de la imaginación en asuntos ficticios quita valor a la representación de la verdad. Las vírgenes y los ángeles perdieron verosimilitud a medida que la de los Júpiter y Mercurios aumentaba; los incidentes de la *Ilíada* y del Exodo se colocaron al mismo nivel que la creencia religiosa. Y a medida que la fe deja de sostener a la imaginación, ésta se extingue más y más. La habilidad en la factura y la ciencia artística aumentaban sin cesar y fueron muy



pronto consideradas como las principales cualidades de un cuadro; el asunto únicamente tenía por objeto ponerles de relieve. Cuando más talento tenía el artista, menos importancia tenía el asunto, y se pintaban, con igual indiferencia, cuadros sagrados, profanos o sensuales que no eran más que pretextos para el desenvolvimiento del color y la perfección de la factura; por esto, en nuestros museos, una Madona está colocada al lado de una Afrodita; una bacanal al lado del nacimiento de Jesús.

Este mal hubiera podido causarse en las almas más virtuosas, por el entusiasmo clásico y la admiración artística, pero cayó, por desgracia, sobre espíritus enervados por todos los goces, y movidos por los más bajos instintos, conduciendo al olvido de todo sentimiento religioso. Los crímenes de los cristianos completaron lo que había comenzado contra la fe el genio pagano; la ruina preparada por el estudio fué acabada por la sensualidad.

Las formas de las diosas paganas, su naturaleza, concertaban admirablemente con el gusto de la época y Europa fué pagana como en el siglo II de nuestra era.

Como en la época actual, un pequeño foco de creyentes representaba la Iglesia de Cristo en medio de los infieles. Pero la diferencia existente entre el siglo II y el XIX es que en éste los paganos están en el número de cristianos elegantes, de muy variadas creencias, en los que es difícil notar dónde confina el punto de fe y de la práctica con la infidelidad absoluta; además está admitido, como principio de cortesía, no inquirir las opiniones religiosas de sus vecinos, para no hacerse desagradable por ninguna infracción brutal en las formas exteriores.



En realidad, desconfiamos unos de otros y hasta de nosotros mismos.

Sabemos que si planteamos a nuestro vecino un problema religioso, veríamos noventa y nueve veces sobre ciento, que se ha forjado un cristianismo adaptado a su conciencia y duda de una porción de cosas en las que tampoco creemos con la suficiente firmeza, para que su duda nos conmueva. Entonces llamamos caridad lo que únicamente es pusilanimidad y falta de fe, y consideramos como una prueba de benevolencia el perdonar a los hombres su falta de práctica en consideración á su fe reconocida o perdonarles su flagrante herejía en consideración a su admirable práctica.

Así, defendido bajo hermosos nombres, hemos llegado al triunfo del sistema pagano.

Creo que llegará un día en que despertaremos como de un mal sueño, gracias a las secretas raíces del cristianismo que Dios ha implantado por el hierro en la nación inglesa. Pero en los venecianos las raíces mismas estaban podridas, y su orgullo les hizo caer desde el palacio de su antigua religión hasta los terrenos de pasto donde se alimentan las bestias. Del orgullo a la infidelidad, de la infidelidad a la persecución desvergonzada del placer y de ahí a la irremediable degradación, las transiciones fueron tan rápidas como la caída de una estrella.

Los hermosos palacios de la alta nobleza veneciana detuvieron su construcción antes que sus cimientos saliesen de la tierra por el soplo cruel de la pobreza; las malas hierbas, en cada marea, invadieron los fragmentos sin acabar de sus poderosas columnas; entonces el orgullo del pueblo sin Dios escuchó por la primera vez el: «¡Hasta aquí llegarás!» Y la regeneración en la que había puesto vana confianza —el re-



---

surgimiento, la brillante aurora del arte, de la ciencia, de la esperanza—, fué para ellos la aurora que Ezequiel vió elevarse sobre las colinas de Israel. «¡He aquí el día, miradle; ha llegado, la vara floreció, el orgullo se despliega, y la violencia se despierta para servir de látigo contra los malvados. Ninguno quedará de esta muchedumbre; que el comprador no se regocije, que el vendedor no se aflija, porque la cólera estallará contra toda esta muchedumbre!»

---



## CAPITULO X

### EL DESASTRE

Hemos visto la fase de transición por la que descendió la naturaleza moral de Venecia hasta la persecución desenfadada del placer.

El pueblo y la nobleza no tenían ya bastante vigor para mostrarse altivos, ni bastante previsión para ser ambiciosos.

Una a una se abandonaron las posesiones del Estado al enemigo, las fuentes de su comercio agotadas por su propia apatía y desviadas por enérgicos rivales; el tiempo, los recursos, los pensamientos de la nación fueron absorbidos por la invención de fantásticos y costosos placeres que sacudían su entorpecimiento, adormecían sus remordimientos y disfrazaban su ruina.

La arquitectura veneciana de esta época es lo más vergonzosamente baja que ha producido la mano del hombre; se distingue por un espíritu de sátira brutal y de insolente burla, que se extiende en esculturas disformes, monstruosas, perpetuando, por la piedra, la imagen de las obscenidades, de la embriaguez. No me detendría en semejante período y en tales obras, si no hubiese comprendido que para entender el espíritu del renacimiento en su conjunto es preciso seguirle hasta su transformación final. Y además el estudio de este género de burla que llamo el *Renaci-*



*miento grotesco*, suscita algunas cuestiones interesantes; no caracteriza únicamente esta época: le hallamos —siempre indiferente y con frecuencia obsceno— en las producciones más nobles de los periodos góticos; es, pues, importante examinar la naturaleza y la esencia de lo grotesco, y ver en lo que se diferencia la sátira en el arte en su más alto vuelo, de la que practica en la época de su degeneración.

Comenzamos este estudio en un lugar célebre de la historia de Venecia; el espacio de terreno que delante de la iglesia de Santa María Formosa ofrece al viajero —después de Rialto y la plaza de San Marcos— un interés especial al recordar la encantadora y verídica leyenda de la prometida de Venecia. Narrada en todas sus historias, el poeta Rogers nos lo ha contado de tal manera, que nadie puede soñar decirla después de él.

Recordaré solamente que la captura de las novias se realizó en la catedral de San Pietro di Castello y que Santa María Formosa no se relaciona con esa historia más que por las plegarias que todos los años venían a rezar las jóvenes solteras de Venecia, en el aniversario del rescate de sus abuelas. Dirigían sus oraciones a la Virgen, en la única iglesia de Venecia que le estaba consagrada.

No queda en pie ni una piedra de esta iglesia, ni de la catedral; dirijámonos a la que se edificó en el emplazamiento de Santa María; nos dirá lo que narra la tradición respecto á la antigua iglesia.

No es más que una tradición, pero sería desconsolador que se perdiese. El Obispo de Uderzo (Altino) arrancado de su diócesis por los lombardos en un momento en que estaba orando, tuvo una visión en la que la Virgen le ordenó fundase una iglesia en su honor, allí donde viese detenerse una blanca nube. Cuando



salió, la nube blanca flotaba sobre su cabeza. En la plaza donde se detuvo, se construyó por él, en 639, la iglesia que llamó Santa María Formosa, en recuerdo de la belleza de la Virgen cuando se le apareció. Esta primera iglesia duró dos siglos; y la que se reconstruyó en el año 864 fué destruida por el fuego en 1105.

Se erige entonces, en esa misma plaza, una magnífica iglesia del mismo estilo que San Marcos que existió hasta 1689; que el lector se represente el contraste entre lo que era ese terreno entonces, en que se elevaba la iglesia bizantina adonde venían en procesión todos los años el Dux y las novias, y lo que fué con una iglesia del renacimiento, en el estilo de Sansovino, despojada de la ceremonia que la honraba, abolida desde el siglo XIV.

Los venecianos practicaban una antigua y noble costumbre, que fue en el año 943 la causa del ataque y de la liberación que le siguió: no existía para el casamiento de los nobles de toda la nación más que un sólo día en todo el año, con objeto de que pudieran regocijarse reunidos, y así la simpatía era grande, no solamente entre las familias que unían a sus hijos, sino también entre todas las familias nobles del Estado, que celebraban en este mismo día el aniversario de su propia felicidad. Se formaba profundo lazo fraternal por esa bendición. ¡Y bajo qué punto más elevado colocaba al matrimonio; en su favor Dios y los hombres unían su testimonio!

Los historiadores posteriores se han complacido describiendo la pompa de ese día; no conozco la autoridad sobre que se basa el esplendor de sus descripciones. Las antiguas crónicas no hablan de las joyas y de los aderezos de las novias, y creo que la ceremonia fue, en su origen, más sencilla e íntima que se descri-



be. La única frase que presta algún apoyo a aquella narración, es la de Sansovino; dice: «Que los magníficos trajes de las novias se confeccionaban «según un antiguo modelo». Cualesquiera que fuesen los trajes, la ceremonia era muy sencilla; las novias llegaban primero a la iglesia, trayendo su dote en una arquilla, esperaban la llegada de sus prometidos, después oían la misa y el obispo les predicaba y bendecía, y cada novio llevaba a su casa a la novia y el dote.

Parece que la alarma producida por el ataque de los piratas puso fin a la costumbre de fijar un solo día para los casamientos, pero el fin principal de la institución persistió con la gran publicidad dada a las uniones de las familias nobles; toda la nobleza asistía al casamiento donde se regocijaba «como de una dicha personal»; según la constitución, se consideraban para siempre como miembros de una misma familia (1). Pero la fiesta del 2 de Febrero no se celebró después del año 943 sino como un recuerdo de la liberación de las novias y aquel día no se reservó para los casamientos.

Sansovino dice que el éxito en la persecución de los piratas se debió a la ayuda muy inteligente de los hombres del distrito de Santa María de Formosa, y cuando fueron presentados al Dux y al Senado, y se les preguntó qué favor deseaban como recompensa, «aquellos valientes respondieron que deseaban que todos los años, el Dux, la Duxesa y Su Señoría visitasen la iglesia el día de la fiesta: y el príncipe les preguntó: «¿Y si llueve?» Le respondieron: «Os daremos sombreros; y si tenéis sed os daremos de beber». De ahí procedió la costumbre por la que el Vicario entrega-

---

(1) Sansovino.



ba al Dux, en nombre del pueblo, dos *fiasques* de malvasía y dos naranjas, y también dos sombreros dorados con las armas del Papa, del Dux y del Vicario. Así fué instituída la fiesta de las «Marías», que reunía a todas las poblaciones de los alrededores; se elegían doce solteras, dos por cada distrito de la ciudad, encargadas de vestir las; para esto se gastaba mucho. San Marcos prestaba las joyas de su tesoro a las «Marías». Así adornadas con oro, plata y alhajas, se dirigían en su galera a San Marcos, en donde el Dux y la Señoría se unían al cortejo. Primero iban a San Pietro di Castello, a oír la misa de 31 de Enero, día de San Marcos, y después, el 2 de Febrero, a Santa María Formosa; el día intermedio se empleaba en ir la comitiva por las calles de la ciudad, y con frecuencia se originaban disputas respecto al camino por donde habían de pasar; todos querían verlas desfilas por delante de su casa.»

Se ha discutido el origen de la fiesta, pero ninguna duda puede suscitarse respecto al esplendor con que se celebró durante cuatro siglos. A comienzos del siglo XI, el buen dux Pietro Orseolo dejó por testamento el tercio de su fortuna «para la fiesta de las Marías», y durante el siglo XIV acudió de todos los rincones de Italia tanta gente para verla que fué preciso dictar reglamentos de palacio especiales; el Consejo de los Diez se reunió dos veces con este objeto. El gasto parece haber aumentado hasta 1379; año en que la terrible guerra de Chiozza, reclamando todos los recursos de la República, puso fin a las fiestas. Las consecuencias de la guerra no permitieron a los venecianos restablecer la fiesta en su antiguo esplendor, y quedó definitivamente abolida.

Como para borrar el recuerdo, todo lo que estuvo asociado a esta fiesta fué destruído en los siglos si-



guientes. A excepción de una sola casa (la casa Vittura) no queda en la plaza de Santa María Formosa ni una de las ventanas que vieron pasar las «Marias», ni una piedra de la iglesia; el terreno mismo y los canales han cambiado de dirección; no hay más que un cartel para guiar el paso del viajero hasta el sitio donde se detuvo la blanca nube y donde se construyó el relicario de Santa María Formosa. Al llegar allí, delante de la torre de la iglesia moderna erigida precisamente en el mismo lugar adonde se arrodillaban las hijas de Venecia y lo mejor de su nobleza, que el viajero no deje de mirar la cabeza esculpida que decora la torre, aún dedicada a Santa María Formosa, una cabeza enorme, espantosa, que nada tiene de humano, de una degradación bestial, demasiado inoble para ser descrita ni mirada más de un instante. Sin embargo es preciso soportarla ese instante, pues representa exactamente el espíritu perverso que invade a Venecia durante el cuarto período de su decadencia, que vierte ponzoña sobre su belleza, hasta que desapareció, como en pasados tiempos la nube blanca.

Esta cabeza forma parte de los cientos de mascarones semejantes que mancillan las últimas construcciones de Venecia; todas esas cabezas tienen la misma expresión de befa, que otras muchas aumentan sacando la lengua. Las hay en los puentes, última obra emprendida por la República; otras en el puente de los Suspiros, expresando esa burla idiota, ese bajo sarcasmo que caracteriza el último período del renacimiento grotesco, que no tiene —apresurémonos á consignarlo— ninguna relación con la imaginación inaudita y fantástica, que es uno de los principales elementos del espíritu gótico del Norte. Esta distinción entre lo grotesco verdadero y falso es preciso seña-



larla en vista de las actuales tendencias de Inglaterra.

Una particularidad digna de notarse en la última arquitectura de Venecia y que interesa á nuestras investigaciones especiales sobre la verdadera naturaleza de su espíritu, aparece en la fachada de Santa Maria Formosa, flanqueada por la cabeza grotesca de que acabamos de hablar: *no se halla ningún símbolo religioso, escultura o inscripción*. En revancha, esta fachada es un monumento erigido á la gloria del almirante Vincenzo Capello. Por encima de la base de la iglesia se elevan dos trofeos de armas, esculturas que tienen tan poco valor militar como escaso mérito eclesiástico, y sobre la puerta, exactamente en el lugar ocupado en la iglesia de («estilo bárbaro») San Marcos por la imagen de Cristo, se eleva la estatua del almirante y sus altos hechos están inscriptos en tabiillas.

A partir del siglo XVI, las iglesias de Venecia se consagran á la glorificación de los hombres que se apoderan del lugar de Dios. Las que se construyen en esta época son tan inferiores que aun los criticos italianos de nuestro tiempo dirigen reproches a los últimos esfuerzos de la arquitectura del Renacimiento. Las dos iglesias de San Moisés y de Santa Maria Zobenigo, las más notadas por su insolente ateísmo, se caracterizan por Lazari como el punto culminante de la idiotez arquitectónica; «la otra, como un horrible amontonamiento de piedras de Istria». Están dedicadas a la gloria de dos familias venecianas; la de San Moisés celebra la familia Fini, la de Santa Maria Zobenigo, la familia Barbaro. Si en ésta se ven ángeles, es porque están encargados por medio de sus trompetas de llevar hasta el cielo la fama de la familia Barba-



ro, todos sus miembros se hallan representados en la iglesia, en medio de trofeos militares, copiados de las armas romanas.

Si, después de esto, el viajero quiere visitar la iglesia de San Eustaquio, notando al paso las cabezas que decoran el palacio Corner della Regina y el palacio Pisaro, tendrá idea completa del estilo y del sentimiento del renacimiento grotesco.

(Estamos tan bien dispuestos —en 1881— para bajar nuestro nivel, que el inglés inteligente en las artes tal vez admira todo esto, pero puede estar convencido que en la historia es un signo constante de decrepitud nacional). El estilo del Renacimiento se lleva a la más alta perfección que puede alcanzar por Rafael, en los arabescos del Vaticano, especie de despropósito de forma estudiada y encantadora. Su nivel más bajo está representado por la vulgar decoración, que saliendo de este apartado recinto, ha cubierto toda Europa civilizada con una mezcolanza artística, compuesta de ninfas, Cupidos, sátiros, fragmentos de cabezas y de patas, animales dulcemente salvajes y legumbres indescriptibles. No se puede imaginar a qué abismo de grosería puede conducir el estilo grotesco; en un modernísimo jardín italiano nos paseamos entre estatuas de estuco representando en caricaturas los tipos más innobles de enanos disformes de los dos sexos, sin realidad, sin ingenio, y teniendo por todo atractivo la grosería de su expresión y lo absurdo de sus trajes, de una obscenidad de detalles repugnante.

Por última vez refirámonos al año 1423, época de la muerte del dux Tomaso Mocenigo, que siempre he indicado como el comienzo de la decadencia de Venecia. Por el nombramiento de Foscari, su sucesor, «la ciudad tuvo fiestas durante un año».



Con lágrimas de su juventud había sembrado Venecia la recolección que debía recoger en su alegría, y ahora sembraba riendo, los gérmenes de su muerte.

Día por día se embriagaba con sed nunca saciada en la fuente de los placeres prohibidos, abriendo las entrañas de la tierra para hacer brotar desconocidas fuentes. Después de sobrepasar a las demás ciudades por su fuerza de alma y su piedad, las sobrepasaba ahora por la ingeniosidad de su indulgencia y las formas variadas de su vanidad. Y así como en lo pasado todas las potencias de Europa solicitaban las decisiones de su justicia, lo mismo la juventud de Europa acudía en muchedumbre para formarse en el arte de los goces y del libertinaje.

Es inútil y penoso insistir sobre los últimos grados de su ruina. La antigua maldición de las ciudades de la llanura pesaba sobre ella: «Orgullo, abundancia de pan y abundancia de pereza.» ¡Por el fuego interior de sus pasiones, tan fatal como la lluvia de fuego de Górra, fué devorada y perdió su puesto entre las naciones, y sus cenizas llenan hoy los canales del gran mar Muerto!

---

## INDICE VENECIANO

A pesar de los innumerables cambios producidos en todo lo que he descrito, he ensayado la formación de un índice, lo más útil posible para el viajero, indicándole únicamente los objetos que son dignos de estudiarse. El interés de un viajero, cuyo vigor se ve estimulado con la frescura de cada impresión, mientras que la gran familiaridad le produce la natural



laxitud; es muy precioso para dejarlo perder inconsideradamente.

Como es imposible en un plazo fijo comprender más de determinada porción de arte, la atención concedida a una ciudad como Venecia, que tiene obras de segundo orden, no solamente es perdida, sino también es perjudicial; hace olvidar, por la confusión, lo que es deber gozar y una desgracia no recordar. No tema el lector ninguna omisión; concienzudamente he indicado todo lo característico, aun en los estilos que no me gustan; si quiere fiarse de mí y es entendido en pintura, le recomiendo fije su atención en las obras del Tintoreto, de Pablo Veronés y de Giovanni Bellini; no olvidar a Tiziano pero recordar que puede estudiarse en casi todos los museos europeos, mientras que el Tintoreto y Bellini no pueden juzgarse más que en Venecia, y el Veronés, aunque gloriosamente representado por los dos grandes cuadros del Louvre y otros aún más conocidos en Europa, no puede conocerse por completo si no se han visto sus fantásticos techos venecianos.

He dado muchas notas respecto a las pinturas del Tintoreto, porque han padecido mucho, son muy difíciles de descifrar y se han olvidado por los demás críticos del arte.

No puedo expresar toda mi indignación y mi extrañeza al encontrar en la guía de Kügler una cena muy mal pintada —probablemente por dos zequines en dos horas, a petición de los monjes de San Trobaso— citada como la característica del maestro; como si algunos imbéciles citasen versos de «Peter Belle» o del «Idiota» como lo característico de Wordsworth. Adverti también al lector que las fechas asignadas a los monumentos son casi todas conjeturales, fundadas



únicamente sobre datos al parecer evidentes, que han podido engañarme, pero esos posibles errores en nada cambian las conclusiones generales de las páginas precedentes; su fondo es lo suficientemente sólido para que no pueda ser desmentido.

## A

ACADEMIA DELLE BELLE ARTI.—Debe verse, encima de la puerta, dos bajos relieves de San Leonardo y de San Cristóbal, cuyo vigoroso cincelado es notable para su época —1367—; las hornacinas en que están colocados, sobresalen de lo ordinario, por sus pñones curvados y las cruces de los círculos que hay en sus puertas. Al viajero le llama la atención demasiado el gran cuadro de Ticiano *la Asunción*, para poder fijarse en otros cuadros de este museo. Que se pregunte honradamente por cuánto entra en su admiración sus grandes dimensiones y sus brillantes masas de rojo y azul, que se diga inmediatamente que ese cuadro no es mejor por ser grande y estar cubierto de colores deslumbrantes y se quedará en más sana disposición para comprender el mérito de las obras profundas é imponentes de Bellini y del Tintoreto. Uno de los más hermosos lienzos de esta galería es *la muerte de Abel* del Tintoreto, al lado de *la Asunción: Adán y Eva*, que está a la derecha, es apenas inferior; las dos son obras características del maestro, superiores al *Milagro de San Marcos* tan alabado. Todas las obras de Bellini que hay en esta sala son de gran belleza y muy interesantes. Examinemos con detenimiento el salón que encierra la *Presentación de la Virgen* de Ticia-



no, los cuadros de Vittore Carpaccio y de Gentile Bellini, representando escenas de la antigua Venecia, llenas de interés desde el punto de vista de la arquitectura y de las costumbres. *La oración del huerto*, de Marco Basaite, es un agradable modelo de la escuela religiosa. Los Tintoretos en esta sala son de segundo orden, pero varios del Veronés son buenos y los grandes magníficos.

**ALIGA** (véase Giorgio).

**ANDREA** (iglesia de San).—Digna de visitarse por el efecto especialmente dulce y melancólico de su pequeño cementerio cubierto de hierbas, que da á la laguna y los Alpes. La escultura de la puerta, *La pesca milagrosa*, es un delicado fragmento de la escultura del renacimiento.

Hoy todo está arruinado y sucio por las fábricas y los puentes del ferrocarril, ¡es un lugar de desolación!

**ANGELI** (iglesia de los) en Murano.—En la puerta de entrada, la escultura de *la Asunción* es graciosa. Es interesante explorar el Gran Canal hasta su desembocadura en la laguna.

**APOSTOLI** (palacio de los).—En el Gran Canal, cerca de Rialto, en frente del mercado de frutas. Palacio importante como estilo de transición. La escultura del primer piso es particularmente rica y curiosa; la creo veneciana, imitación bizantina. El piso bajo y el primero son de la primera mitad del siglo XIII, el resto es moderno; únicamente un ala del piso bajo está intacta, la otra se ha modernizado.

**ARSENAL**.—La puerta de entrada es un modelo muy pintoresco de la hábil ejecución del Renacimiento; admirable, preciso y expresivo en su estilo ornamental, asemejándose en muchos puntos a la mejor



escultura bizantina. Los leones griegos me parecen dignos de recibir más elogios de los que se les han hecho, aunque están representados en estilo vacilante entre la convención y la imitación de la naturaleza, no teniendo ni la severidad propia de la primera, ni la verdad necesaria a la segunda.

(Nota de 1877). No; no tienen nada de bueno esos leones: obra estúpida de la decadencia griega, su único mérito es el de estar en actitud pacífica y no rugientes, como los modernos. El viajero a quien le guste Turner mirará con atención el ángulo exterior del Canal del Arsenal.

Turner ha hecho de esos muros de ladrillos una llama de fuego espiritual en un dibujo místico que se conserva en nuestra National Gallery.

## B

**BABOER** (palacio), en el campo de San Giovanni, en Bragola.—Magnífico modelo del gótico del siglo XIV, hacia 1310 o 1320.

Muestra soberbias hileras de ventanas del orden compuesto con fragmentos auténticos de balcones y la habitual ventana lateral mayor que las demás. Los frescos de los muros parecen de fecha más reciente y las cabezas que forman los pifiones.

Las ventanas de la época de la construcción fueron puras del quinto orden.

La construcción es ahora una ruina, habitada por gentes del pueblo; una planchadora vivía en el primer piso cuando fui a Venecia la última vez.

(1877). ¡Arruinada por la mala restauración!

**BAFFO** (palacio), en el campo de San Mauricio.—Re-



nacimiento vulgar. No queda más que algunas hojas de olivo y restos de dos figuras de los frescos de Pablo Veronés, que la adornaban en tiempos pasados.

(1877). Todo está borrado, pero los frescos no eran de Pablo, sino una hábil imitación.

**BARBARIGO** (palacio), en el Gran Canal, cerca de la casa Pisani.—Obra del último renacimiento. A pesar de haber dejado alguna de las mejores pinturas del Ticiano, se le está dejando arruinar por la humedad; se han vendido al emperador de Rusia.

**BARBARO** (palacio), en el Gran Canal, cerca del palacio Cavalli.—Estos dos edificios forman el primer término en la vista que casi todos los artistas toman en su primera travesía por el Gran Canal; la iglesia de la Salute, forma una delicada y graciosa lejanía. No tienen otro valor que el efecto general. El palacio Barbaro es el mejor, y el arco apuntado de su muro del costado, visto desde el canal estrecho, es de buen estilo gótico de comienzos del siglo XIV.

**BARTOLOMEO** (iglesia de San).—No he visto las obras de Sebastián de Piombo, que contiene, me refiero al juicio de Lazari, que dice: «Han sido bárbaramente desfiguradas por las manos nada hábiles que pretendieron restaurarlas.»

**BEMBO** (palacio), en el Gran Canal, cerca de la casa Manin.—Noble masa gótica (hacia 1400), que antes de haberse pintado por los venecianos con los dos mejores colores del Tintoreto, el blanco y el negro (blanqueando con cal la parte alta, y con un depósito de carbón la baja), ha debido producir uno de los más nobles efectos en el Gran Canal. Forma aún un hermoso grupo con el Rialto. El piso bajo y el entresuelo, creo son más antiguos que el resto; las



puertas del primero son bizantinas. Encima del entresuelo sobresale una hermosa cornisa bizantina, construída en el muro, que armoniza perfectamente con la parte gótica.

**BEMBO** (palacio).—En la calle Magno, en el campo dei due Pozzi, cerca del Arsenal, está designado por Lazari y Selvatico por su interesante escalera. Pertenece al antiguo gótico, hacia 1330, pero no es más interesante que otras muchas de la misma fecha y del mismo dibujo (véase Contarini Porta di Ferro, Morosini, Sanudo y Minelli).

**BENEDETTO** (Campo di San).—No debe dejarse de ver el soberbio —aunque en parte arruinado— palacio gótico que hay en esa pequeña plaza. Es gótico transición al Renacimiento, único en Venecia por su carácter enérgico unido a la delicadeza de estilo que comenzaba.

Deben observarse muy especialmente los modillones de los balcones, los arabescos de sus ángulos y las flores de las cornisas.

**BERNARDO** (palacio), en San Polo.—Soberbio palacio, en un estrecho canal, en un barrio de Venecia que no está habitado más que por gentes del pueblo. Gótico tardío que debe datar de 1380 a 1400, pero de la más hermosa factura y de un buen efecto de color cuando se ve de costado. Un capitel del patio interior admira a Lazari y a Selvatico, porque sus hojas de acanto, casi agitadas por el viento, se enroscan alrededor de la campana, «concepción digna de la hermosa época griega». Querrá decir época bizantina.

El capitel es sencillamente una traducción en estilo gótico de los de San Marcos o de la de Fondaco dei Turchi, pero inferior. Considerado en su conjun-



to, este palacio, después del Ducal, es el que produce en Venecia la más noble impresión.

## C

CAMERLINGHI (palacio de los), al lado de Rialto.—

Obra delicada de la época en que el primer renacimiento se transforma en renacimiento romano. Los detalles son inferiores a muchas otras construcciones de la misma escuela. Los «Camerlinghi di Comune» eran los tres oficiales o ministros encargados de administrar los gastos públicos.

CAPELLO (palacio) en San-Aponal.—Sin interés. Se dice que de allí se fugó Bianca Capello, pero la tradición parece dudar entre las diversas casas pertenecientes a la familia.

CARITA (palacio de la).—Fue una interesante iglesia gótica del siglo XIV, pero está empleada actualmente en uno de los fines más importantes de la Italia moderna. La fachada puede adivinarse en los cuadros de Canaletto, pero solamente adivinarse, porque en relación a los detalles, debemos fiarnos menos en Canaletto que en el pintor más ignorante del siglo XIII.

CARMINI (iglesia de los).—Muy interesante de fines del siglo XIII, pero muy cambiada y deteriorada. Su nave, cuyas columnas primitivas y los capiteles tienen la forma pura seccionada, producen un buen efecto; el pórtico lateral es delicado y hermoso, decorado con singulares esculturas bizantinas, apoyado en dos columnas cuyos capitales son el modelo más arcaico de la forma pura Rosa que he visto en Venecia.



Se ve un glorioso Tintoreto en el primer altar de la derecha, entrando: la *circuncisión de Cristo*. No conozco cabeza de anciano más hermosa y más pintoresca que la del gran Sacerdote.

El claustro está lleno de hermosas tumbas, casi todas con fecha. Una de ellas, del siglo xv (a la izquierda, al entrar), es interesante por el color que han conservado las hojas y las rosas esculpidas.

CASSANO (iglesia de San).—No debe olvidarse esta iglesia, pues tiene tres Tintoretos. *La Crucifixión* es de los más hermosos de Europa. Nada hay digno de observarse en el edificio, excepto los pies derechos de una antigua puerta (conservada en la construcción, estilo Renacimiento, del lado del Canal). El visitante puede reservar toda su atención para los tres cuadros del santuario.

1.º *La Crucifixión* (a la izquierda del altar).—Es consolador hallar un cuadro del que tienen cuidado; está colocado en plena luz —una luz favorable— de modo que puedan verse bien todas sus partes. Se halla en mejor estado que muchos cuadros de nuestros museos, y es muy notable por la manera nueva y extraña con que está presentado el asunto. Parece haberse pintado más bien para la íntima satisfacción del artista que atendiendo al mérito de la composición; el horizonte está tan bajo, que el espectador tiene que imaginarse que se halla tendido a lo largo sobre la hierba, o más bien entre las espesas malezas de que se compone el primer término. En medio de ellas se ve caída, al pie de la cruz, la túnica inconsútil de Cristo; zarzas y malas hierbas cubren, acá y allá, sus pliegues de un rojo apagado. Detrás se divisan, al través de las malezas, las cabezas de una tropa de soldados romanos que



se destacan en el horizonte; sus picas y alabardas forman un bosque espeso que sube hacia las nubes. Las tres cruces se levantan completamente a la derecha del cuadro; el centro está ocupado por los ejecutores; uno de ellos, subido en una escalera, recibe de otro la esponja y el letrero, con la inscripción INRI. La Virgen y San Juan están a la izquierda, maravillosamente pintados como todo el lienzo; pero ocupando el lugar de figuras secundarias. En resumen, el objeto del artista parece haber sido el transformar lo principal en accesorio y lo accesorio en principal. Vemos en su obra primeramente la hierba, después la roja túnica, más lejos las pesadas picas, más allá el cielo y por fin la cruz. El colorido de este cuadro es humanamente pobre; no se advierte en él una sola nota brillante, y sin embargo, en conjunto, el color es exquisito; no hay pincelada que no sea deliciosa. Es de notar también—puesto que esta obra se conserva en toda su frescura— que el Tintoreto, como casi todos los grandes coloristas, ha temido emplear los verdes claros. Se sirve a menudo de verdes azulados para el follaje de sus árboles; pero aquí, la hierba, que se halla a plena luz, está pintada con una serie de tonos oscuros sobrios y variados, sobre todo cuando se aproxima a la túnica roja. Es este un cuadro del mejor estilo del Tintoreto, y, a mi juicio, inapreciable. Se le limpió, según creo, hace algunos años; pero sin estropearle, o al menos, causando el menor deterioro posible, a un cuadro que sufre un procedimiento cualquiera de limpieza.

2.º *La Resurrección* (en el altar mayor).—La parte inferior de este cuadro está enteramente oculta por un templete de cerca de cinco pies de alto, colo-



cado en la cúspide del altar, ultraje que no debió prever Tintoreto, porque subiendo las gradas y mirando por encima de dicho templete, se ve que las figuras colocadas en la parte baja del cuadro son las más trabajadas. Nos convencemos con extrañeza de que el autor no se mostró nunca capaz de representar con energía este asunto; en el cuadro de que nos ocupamos se entretiene en pintar minuciosamente tipos convencionales. No representa una Resurrección, sino más bien piadosos católicos romanos que *piensan* en la Resurrección. A un lado de la tumba está un Obispo revestido; al otro, una Santa, no sé cuál. Junto a ella, un ángel toca un órgano, varios querubines aparecen en el cielo llevando flores; esta composición es una mezcla de todos los absurdos del Renacimiento. Además, está pintada pesadamente, demasiado acabada, y los querubines son gordos y vulgares. No puedo desechar la idea de que este lienzo ha debido ser restaurado, porque quedan aún en él partes muy notables. Si es realmente obra de Tintoreto, ofrece un curioso ejemplo del desfallecimiento que puede producir un trabajo demasiado prolijo sobre un asunto hacia el que no se halla inclinado el ánimo del artista. El color es cálido y duro, desagradable por el contraste que forma con la frescura y pureza de la *Crucifixión*. El ángel que toca el órgano está notablemente trabajado; los querubines, también.

3.º *El descenso a los infernos* (a la derecha del altar mayor). — Está muy deteriorado, no hay que condolerse por esto. Ninguna pintura me ha preocupado tanto; su factura es descuidada, hasta mala por completo en ciertos trozos. La figura principal, la de Eva, ha sido rehecha o pintada por un princi-



piante, así como, a mi entender, la mayor parte del cuadro. Se diría que Tintoreto lo esbozó estando enfermo, dejando que lo pintase algún mal discípulo, después de lo cual lo terminó apresuradamente; pero sin duda alguna hay algo de él en esta obra, porque ningún otro hubiera rechazado el concurso del tropel de espectros de que llenan esta escena todos los malos pintores. Bronzino, por ejemplo, cubre el lienzo de todos los monstruos que su perezosa imaginación pudo crear. Tintoreto sólo admite un Adán un poco huraño, una Eva graciosa, dos o tres venecianos en traje de corte que se perciben entre el humo, y un Satán representado por un bello joven, únicamente reconocible en las garras de sus pies. El cuadro es sombrío y tétrico, pero estoy seguro de que no se hallan en él ni espectros ni demonios. Así lo quiso el artista que con ello disminuyó el interés de una obra poco satisfactoria por otros respetos. Ha podido producir cierta impresión por el efecto de los rayos que iluminan la caverna, así como por la hierba extraña que retoña en el fondo y cuyos entremezclados tallos indican el carácter infernal; pero hay en ella tan poco que merezca distinguirse que no vale la pena de perder el tiempo ocupándose de una obra indigna del maestro, y una gran parte de la cual no fué sin duda revisada por él.

CAVALLI (palacio), enfrente de la Academia de Bellas Artes. — Importante construcción sobre el Gran Canal, perteneciente al renacimiento gótico. Tiene escaso mérito en los detalles; el efecto de sus delicadas cinceladuras ha sido destruído recientemente con la colocación de modernos postigos exteriores. Los balcones góticos son buenos. (Véase *Barbaro*).



CAVALLI (palacio), cerca de la casa Grimani (Casa de Correos) pero al otro lado del estrecho Canal.— Buen gótico, imitado del Palacio Ducal, hacia 1380. Los capiteles del primer piso son notables por los ricos frisos que les rodean. Las cabezas de caballos marinos esculpidas entre las ventanas, parecen menos antiguas, pero son muy bellas.

CONTARINI. Puerta de Hierro (palacio), cerca de la iglesia de San Juan y San Pablo.—Debe su nombre al soberbio trabajo de su puerta, que fué, hace algún tiempo, arrancada y vendida por su propietario. M. Rawdon Brown rescató algunos de sus ornamentos de manos del cerrajero, que los había comprado como hierro viejo. En lo alto de la puerta existe un interesantísimo arco de piedra de comienzos del siglo XIII. En el patio interior hay un bello resto de escalera terminado por un trozo de balcón (próximamente del año 1350), y uno de los más ricos y cuidados que se construyeron en Venecia. Este palacio, a juzgar por sus restos, debió ser uno de los más magníficos de la época.

CONTARINI FASAN (palacio), sobre el Gran Canal.—Es el más rico trabajo que existe en Venecia del estilo gótico doméstico del siglo XV, siendo más notable por la riqueza del dibujo que por su mérito como edificio. No obstante, debe mirarse con atención como una prueba de la gran belleza y de la dignidad que puede dar la escultura gótica a una habitación sin importancia. Se han publicado en Inglaterra algunas insulsas críticas que hallan este palacio «mal proporcionado». La verdad es que el arquitecto tuvo que proporcionar forzosamente la construcción a la poca profundidad que ofrecía el Canal; que hizo cámaras lo más confortables que pudo; venta -



nas y balcones cómodos para los que debían servirse de ellos, y que dejó las proporciones exteriores en libertad de defenderse por sí mismas, lo que hicieron muy suficientemente, porque aunque el edificio manifieste a las claras su exigüidad, no por ello deja de ser uno de los principales ornamentos del Gran Canal. Su destrucción sería una pérdida casi tan grande como la destrucción de la iglesia de la Salute.

**CORNER della Ca' Grande** (palacio), sobre el Gran Canal.—Una de las construcciones más malas y tristes del Renacimiento. De grandes dimensiones, su mole invasora se eleva por encima de los techos vecinos, de cualquier lado que se mire la entrada del Gran Canal, así como en la vista general de Venecia, tomada desde San Clemente.

**CORNER della Regina** (palacio).—Construcción del Renacimiento, sin mérito ni interés.

**CORNER Spinelli** (palacio). — Obra graciosa e interesante del Renacimiento en sus comienzos, notable por sus lindos balcones circulares.

**CORRER**, museo. (1877).—El retrato-estudio de Carpaccio, representando dos damas y sus falderos favoritos, es el ejemplar más interesante que se encuentra en Venecia de este autor tan celebrado.

La *Visitación* es una obra ligera, pero graciosa; la *Transfiguración* (¿Mantegna o Giov. Bellini?) ofrece el más patético interés. Hay aún en esta colección otros cuadros curiosos y algunos muy bellos de menores dimensiones.



## D

**DANDOLO** (palacio), sobre el Gran Canal.—Entre la Casa Loredan y la Casa Bembo se eleva una serie de construcciones modernas, algunas de las cuales ocupan, según creo, el hogar del palacio que fué habitado por el dux Enrique Dandolo. Se hallan en sus cimientos fragmentos de la escuela bizantina, y en los de la misma Casa Bembo existen dos puertas que pertenecen a dicha escuela. No obstante, no hay en este lugar más que un palacio de algún valor, palacio muy pequeño, pero de un rico gótico de las proximidades del año 1300, con dos grupos de ventanas del cuarto orden en sus pisos segundo y tercero, y más arriba algunas molduras bizantinas. Se dice que este palacio perteneció a la familia Dandolo y merece ser conservado cuidadosamente, porque es uno de los más interesantes entre los antiguos palacios góticos que subsisten aún.

**DANIELI** (palacio). (Véase Nani).

**DOGANA DI MARE**, en la separación del Gran Canal y de la Giudecca.—Extraña construcción del Renacimiento grotesco (1676) e interesante por su situación. La estatua de la Fortuna formando la veleta y subida sobre el mundo, da una justa medida de las ideas del tiempo y de las esperanzas y principios de los últimos días de Venecia.

**D'ORO** (casa).—Notable construcción de un gótico delicado; produjo en otros tiempos un soberbio efecto; hoy anulado por la restauración. Mientras me hallaba en Venecia vi destruir los hermosos trozos de mármol rojo que formaban la base de sus balcones



y que se hallaban trabajados en majestuosas espirales, asombrosamente divididas, de pie y medio de espesor. Su célebre escalera interior, la más bella e interesante obra gótica de este género que existió en Venecia, había sido arrancada a pedazos dos años antes y vendida como mármol viejo y sin valor. Entre lo que le quedaba aún de hermoso cuando la vi por última vez, figuraban los capiteles de las ventanas del piso superior, soberbias esculturas del siglo XIV. Los fantásticos decorados de las demás ventanas son, según creo, más recientes, pero la arquitectura del palacio es tan anormal que no me atrevo a arriesgar una opinión decidida. Parte de los ornamentos son de estilo bizantino, pero parecen más bien imitaciones.

**PALACIO DUCAL.**—La multitud de obras de diferentes maestros que cubren los muros de este palacio es tan grande, que el viajero experimenta, por lo general, fatiga y confusión. Sería conveniente que no fijara su atención más que en las siguientes obras:

1.º *El Paraíso* (1) del Tintoreto, al extremo de la gran sala del Consejo.—Me ha sido imposible contar el número de figuras en esta pintura; su agrupación es tan intrincada, que en la parte superior es difícil separarlas unas de otras.

He contado ciento cincuenta figuras importantes en la mitad de la obra, de suerte que uniendo a ellas

---

(1) Dejo la descripción del Palacio Ducal tal como fué primitivamente escrita. Creo que todo está cambiado ahora, y que este texto sólo podrá ser útil al viajero que tenga tiempo para rectificarle según las necesidades actuales. Para adquirir un conocimiento más amplio del *Paraíso* del Tintoreto, véase mi folleto sobre este autor y Miguel Angel.



las de un orden más secundario, el total no puede ser inferior a quinientas.

Considero este cuadro como la obra maestra del Tintoreto, aunque sea tan vasta que nadie se tome el trabajo de descifrarla y se prefieran a ella cuadros menos maravillosos. Yo mismo no he podido estudiar a fondo más que algunas de sus partes, todas del más bello estilo del artista; a los observadores que dispongan de poco tiempo les será conveniente saber que esta composición está dividida en zonas concéntricas que representan los diversos pisos de una cúpula formada en torno de Cristo y de la Madona, que constituyen su más elevado punto central. Estas dos figuras son extremadamente nobles y bellas. Entre cada zona hay espacios de un cielo blanco en que flotan los ángeles. La pintura está, en conjunto, notablemente conservada; es la obra más preciosa que posee Venecia. No la poseerá largo tiempo, porque las Academias venecianas, hallando que no se parece en nada a sus producciones, han manifestado el deseo de retocarla según sus ideas personales de la perfección.

2.º *El sitio de Zara*, el primer cuadro a la derecha, entrando por la sala del Escrutinio.—Cuadro de batalla en que las figuras son tan numerosas como las flechas. Tiene mucho mérito e inventiva. El Tintoreto lo ha esbozado sin duda alguna, pero si le pintó él mismo enteramente, lo hizo a la manera de un pintor de muestras que quisiera satisfacer los deseos de un posadero ambicioso. Parece como si se le hubiera ordenado reproducir de un golpe todos los acontecimientos del combate y que ante esta orden se dijo que cuantos más hombres, flechas y navíos representara, más satisfaría a los que le ha-



bían encargado la obra. El cuadro, muy grande, tiene treinta pies de ancho por quince de alto.

Otros cuadros que indicará tal vez el *cicerone* no son interesantes más que desde el punto de vista histórico y no artístico. El techo, de Pablo Veronés, ha sido retocado, y el resto de las pinturas murales está hecho por artistas de segundo orden.

Advertimos, de una vez para siempre al viajero, que no tome las obras de Domenico Tintoreto, un pintor muy mediano, por las de su ilustre padre Jacopo.

3.º *El Dux Grimani arrodillándose ante la Fe*, por el Tiziano, en la Sala de las Cuatro Puertas.—Debe observarse cuidadosamente como uno de los más asombrosos ejemplos de la falta de sentimiento del Tiziano y de su rudeza de concepción. Sin embargo, como obra de arte tiene este cuadro un gran valor. El viajero acostumbrado a la manera confusa de Turner, podrá estudiar allí el antiguo estilo veneciano.

4.º *Frescos del techo de la Sala de las Cuatro Puertas*, pintados por Tintoreto.—Fueron en otro tiempo de una magnificencia que desafiaba a toda descripción; hoy son una ruina (el techo se cae a pedazos) que merece, no obstante, un serio estudio.

5.º *Cristo bajado de la Cruz*, por Tintoreto, en el fondo de la sala de los Pregadi.—Es uno de los cuadros místicos más interesantes de Venecia; dos Dux están representados junto al cuerpo de Cristo. Esta bellísima pintura, hecha para verse a distancia, gana al ser mirada desde el otro extremo de la sala.

6.º *Venecia, reina del mar*, por Tintoreto.—Compartimiento central del techo en la sala de los Pre-



gadi. Es notable por el movimiento de las grandes y verdes olas y por la amplitud de la concepción; pero está pintado con dureza y descuido y es poco digno del maestro bajo ciertos aspectos. Obsérvense las formas fantásticas que, en su afición a lo grotesco, ha dado a las hierbas marinas.

7.º *El Dux Loredan implorando a la Virgen*, por Tintoreto, en la misma sala.—Tiene un color apagado; pero es, no obstante, una gran obra. Su estudio demuestra lo que un gran artista puede hacer «por encargo» cuando el asunto impuesto le pesa.

8.º *San Jorge y la Princesa*.—Fuera del *Paratso*, no hay, que yo sepa, en el Palacio Ducal más que seis cuadros que Tintoreto haya pintado cuidadosamente y que sean extremadamente bellos; los más acabados están en el Anti-Colegio, pero los dos más majestuosos y característicos son dos tableros oblongos, de cerca de ocho pies de alto por seis de ancho que cubren los muros de la Anti-Chiesetta, y están pintados con tranquila majestad y tienen muy poco color; su tono predominante es un pardo oscuro, acompañado de gris, negro y de un tono rojizo muy cálido. Están pintados ligeramente, su coloración es perfecta y se hallan enteramente intactos. El primero es *San Jorge y el Dragón*, y su asunto está tratado de una manera nueva y curiosa. La figura principal es la princesa, montada a horcajadas sobre el cuello del dragón, a quien sujeta por medio de una cinta que le sirve de brida. San Jorge está en pie detrás de ella y extiende las manos, sea para bendecirla, sea para detener al dragón por medio de un poder celeste; a su derecha, un monje mira gravemente la escena. No hay vida ni expresión alguna en el dragón, aunque sus ojos lancen rayos



feroces; pero el conjunto es completamente típico; la princesa parece haber sido colocada por San Jorge sobre el dragón, su principal enemigo, en actitud victoriosa. Lleva una rica túnica roja, pero carece de gracia. San Jorge, con su armadura y su ropaje gris, nos muestra un rostro hermoso; se dibuja su sombra en el lejano cielo. Hay en el palacio Mamfrini un estudio para este cuadro.

9.º *San Andrés y San Jerónimo*.—Este cuadro tiene aún menos coloración que el anterior.

Es casi únicamente pardo y gris; las hojas de las higueras y de los olivos son pardas; las figuras pardas, pardas las vestimentas, y San Juan lleva una cruz parda también. Nada puede llamarse allí color, exceptuando el gris del cielo, que en ciertos lugares llega a ser casi azul, y un trozo único de un rojo ladrillo que forma la túnica de San Jerónimo; y sin embargo, jamás me ha parecido tan grande Tintoreto como en esta unión de tintes sobrios. Yo preferiría poseer estos dos cuadritos oscuros, el *Cain y Abel* y el *Adán y Eva* de la Academia, igualmente oscuros, que todos los demás que pintó Tintoreto con brillantes colores para ornar los altares de Venecia. No he visto nunca otros dos cuadros que se aproximen tanto como estos de la grisalla, siendo, sin embargo, dos trozos de un delicioso colorido en que cada línea, aunque estudiada con el más profundo cuidado, conserva una completa libertad.

10.º *Baco y Ariadna*.—Es la más bella de las cuatro obras de Tintoreto que ocupan los ángulos del Anti-Collegio. Fué en otro tiempo una de las más bellas del mundo; pero hoy está completamente destrozada por el sol, a quien se ha dejado la bañe durante todo el día. El dibujo de las hojas que ro-



dean la cabeza de Baco y la gracia ondulante de la mujer que está junto a él, seguirán siempre dando interés a este cuadro, ¡a menos que se le restaure! Los otros tres Tintoretos de esta sala son, aunque hermosos y pintados cuidadosamente, inferiores a Baco. *Vulcano y los Ciclopes* son un estudio vulgar de modelos comunes.

11.º *Europa*, de Pablo Veronés, en la misma sala.—Es uno de los pocos cuadros que merecen su gran reputación.

12.º *Venecia sobre su trono*, por Pablo Veronés, en el techo de la misma sala.—Es un trozo de franco colorido y uno de los más bellos del Palacio Ducal.

13.º *Venecia y el Dux Sebastián Venier*, al extremo de la sala del Collegio.—Es un Pablo Veronés sin rival, aún mucho más bello que *Europa*.

*Casamiento de Santa Catalina*, por Tintoreto, en la misma sala.—Es un cuadro inferior que encierra, sin embargo, una delicada Santa Catalina. Su velo la envuelve dejando entrever el cielo como una cascada de los Alpes cayendo sobre una roca de mármol. Hay aún en esta sala otros tres cuadros del Tintoreto más inferiores, aunque llenos de inspiración. Obsérvese la factura de las alas del león y del tapiz de colores en el *Dux Alvise Mocenigo adorando al Redentor* (1).

Todo el techo es obra del Veronés, y el viajero realmente aficionado a la pintura deberá pedir autorización para visitar, cuando así lo quiera, esta sala. Volverá a ella una y otra vez durante las ma-

(1) Tuve la buena suerte de obtener en Venecia el boceto original de este cuadro; después de haber sido, en vida de mi padre, la obra más preciosa de Denmark Ibill, está ahora en mi escuela de Oxford.



banas del estío, entrando de cuando en cuando en el Anti-Collegio y en la sala de los Pregadi, y sentándose a descansar bajo las alas del león oculto a los pies de Mocenigo. De otro modo, no penetrará bastante profundamente en el corazón de Venecia.

## E

**EUFEMIA** (iglesia de Santa).—Iglesia pequeña y arruinada pero muy curiosa, perteneciente al estilo gótico antiguo, y situada en la Giudecca. Sólo deben visitarla aquellos a quienes interese seriamente la arquitectura.

## F

**FOSCA** (iglesia de Santa).—Notable por su campanil gótico extremadamente pintoresco, ha evitado la restauración; es esencialmente veneciana, hallándose coronada por la cúpula en vez de estarlo por la pirámide empleada en esta época en toda Italia.

**FOSCARI** (palacio) sobre el Gran Canal.—Este palacio, imitación del Ducal, es el más notable que hay en Venecia del estilo gótico del siglo xv; pero, a excepción de los ornamentos de piedra de las ventanas, está estropeado por una restauración, que era ciertamente indispensable para impedir la ruina total.

En 1845, el palacio estaba lleno de escombros, y en las cámaras, blanqueadas con cal, se veían indecentes caricaturas. Fué restituido en parte a su an-



tigo estado, pero como el municipio veneciano le ha cedido a los austriacos para acuartelamiento, no tardará en estar de nuevo arruinado.

Los palacios más pequeños que están junto a éste, pertenecieron, según se dice, a la rama menor de los Foscari (véase Giustiniani).

**FRANCISCO DELLA VIGNA** (iglesia de San).—Pertenece al bajo Renacimiento; pero debe visitarse para ver el Giovanni Bellini en la Santa Capilla. Lazari indica la escultura de la capilla Giustiani como digna de ser estudiada. Se dice que esta iglesia encierra también dos cuadros de Pablo Veronés.

**FRARI** (iglesia dei).—Edificada en 1250 y reformada en diferentes épocas. El ábside y las capillas próximas a él son las partes más antiguas, y, según se dice, su ornamentación inspiró la del Palacio Ducal. Para gozar de la mejor vista del ábside, notable ejemplar del gótico italiano, es preciso colocarse en la puerta de la Escuela de San Roque (1).

Las puertas de la iglesia son menos antiguas, de un Renacimiento gótico muy estudiado. El interior pertenece al buen gótico, y es interesante por sus monumentos funerarios. Son dignos de mención los de Duccio degli Alberti, del caballero desconocido, enfrente del de Duccio; de Francesco Foscari, Giovanni Pesaro y Jacopo Pesaro.

Además de estas tumbas, deben estudiarse cuidadosamente la de Pietro Bernardo, modelo de primer orden del trabajo del Renacimiento; nada hay más detestable é insulso que su concepción; nada más bello que su ejecución. Obsérvense los grifos admirando las flores y los frutos, que merecen tam-

---

(1) Actualmente estropeada por la restauración.



bién nuestra admiración; no hay nada más hermoso en este género. No podemos olvidar él sepulcro de Canova, obra del mismo; muestra una ciencia consumada, una afectación intolerable, una concepción ridícula, y se halla desnuda en supremo grado de invectiva y de sentimiento. La estatua ecuestre de Paolo Savelli está llena de vida. Hay en la iglesia algunos buenos Vivarini; pero su principal tesoro en pintura es el Giovanni Bellini de la sacristía, el cuadro más fino y delicado de este maestro que se encuentra en Venecia.

(1887). El *Pesaro* del Ticiano fué olvidado, á mi parecer, en este artículo, porque le creía tan conocido como la *Asunción*. Le tengo por el más bello Ticiano de Venecia; la pintura de este retrato y su perfecta composición le colocan bien por encima de las masas de vulgares querubines y de las figuras únicamente pintorescas de la *Asunción*.

## G

GIACOMO DE LORIO (iglesia de San).—Iglesia de comienzos del siglo XIII, muy interesante, á pesar de la poco acertada restauración. Sus capiteles han sido ya señalados como modelos del gótico más antiguo. Encierra tres Pablo Veronés que no he estudiado. El púlpito se admira por los italianos, pero carece de valor. El pilar verde egipcio del crucero Sur es un bello ejemplar de columna.

GIACOMO DI RIALTO (iglesia de San).—Pequeña y pintoresca iglesia en la plaza del Rialto. Está muy mal restaurada, pero las columnas y capiteles de la nave datan seguramente del siglo XI, los del pórtico son



de un buen estilo gótico; no se dejará de visitarla acordándose de que fué levantada en el mismo lugar que la primera iglesia de ese Rialto —cuyo nombre ha conservado— que fué el núcleo de la futura Venecia y se convirtió en seguida en el centro comercial de sus mercaderes.

- GIOBBE** (iglesia de San), cerca de la Canna Reggio.— Su entrada principal es un lindo modelo de la escultura del primer Renacimiento. Nótase especialmente el bello empleo de la flor de la campanilla. Se dice que en el interior hay tres hermosos fragmentos de la misma época. El claustro, aunque muy deteriorado, es del período gótico; merece una ojeada.
- GIORGIO DE SCHIAVONI** (iglesia de San).—Se dice contiene una preciosa colección de pinturas de Vittor Carpaccio.

**GIORGIO IN AIGA** (iglesia de San) (San Jorge de las Algas marinas).—A la puesta del sol se admira el más bello panorama de Venecia hacia las dos terceras partes de la distancia de la ciudad á la isla.

(1887). Véase ahora desde la misma isla, aunque actualmente esta vista no se parezca ya á lo que era. La parte superior del campanil, de buen estilo gótico primitivo, fué derribada para hacer un observatorio durante el sitio.

**GIORGIO MAGGIORE** (iglesia de San).—Este edificio debe su interesante aspecto á su posición aislada, que le hace visible desde una vasta extensión de la laguna. Obsérvese en su fachada cómo se componían los arquitectos de la época media del Renacimiento, cuyo estilo representa esta iglesia honrosamente para acomodar las leyes que habían establecido, á las exigencias de su tiempo. Debiendo tener las iglesias una nave central elevada y otras dos



más bajas á los costados, la dificultad que había que resolver era hacer frente á esa necesidad con pilares que tuvieran todos la misma proporción. Los notables arquitectos romanos elevaron piso sobre piso, como en Lucques y en Pisa, pero los vulgares arquitectos paladianos no tuvieron esta audacia. Les precisaba conservar alguna semejanza con el templo griego, que era de una sola altura, siendo soportado el frontis de su vasto techo por filas de pilares iguales. Entonces los arquitectos paladianos comenzaron por elevar un templo griego con pilastras en vez de columnas, y en medio de la cornisa horizontal que representaba el techo del templo, elevaron otro templo sobre pedestales, añadiendo este bárbaro apéndice á las columnas que no hubiesen sido de suficiente altura; entre las columnas quedaban fragmentos de la cornisa dividida y la gran puerta de la iglesia se colocaba entre los pedestales. Es difícil concebir un plan más grosero, más bárbaro, de una concepción más nimia, de un plagio más servil, de un resultado más insípido y de un conjunto más despreciable por todos conceptos.

Observemos también que después de colocar Palladio su frontis en la cúspide de la iglesia no sabía ya qué hacer de él; no se le ocurría adornarla de otro modo que con un agujero redondo en medio. (El viajero debe comparar, por lo que se refiere a la construcción y a la decoración, la iglesia del Redentor con la de San Jorge). Una abertura sombría es a menudo un precioso auxilio en una construcción para conseguir efectos de luz; es para el arquitecto el único medio de obtener ciertas sombras vigorosas, y persiguiendo este fin, se ha recurrido a una abertura redonda, guarnecida de una franja de



mármol rojo, como la que hace un efecto muy bello en medio del blanco espacio del pórtico de San Marcos. Pero Palladio había desterrado el color; si horadó el frontis con un agujero redondo, no tuvo el buen gusto de cubrirle con adornos escultóricos. En cuanto al interior de la iglesia, se parece a una gran sala de reunión y no hubiera merecido la mencionásemos a no haber encerrado algunas preciosas pinturas del Tintoreto, particularmente:

1.º *La recolección del maná* (a la izquierda del altar mayor).—Es uno de los más notables paisajes de este artista. Un torrente atraviesa un país montañoso cubierto de zarzas y de palmeras. El pueblo judío ha residido largo tiempo en el desierto y se ocupa en diferentes trabajos más bien que en recoger el maná. Un grupo parece prepararse á forjar; otro muele el maná en un molino, otro hace zapatos; una mujer cose una túnica; otra lava. El objeto evidente del Tintoreto es indicar la continuidad con que cae ese alimento celeste. Otro pintor hubiera representado á la multitud apresurándose a recogerle y mirándole con ojos asombrados; Tintoreto nos recuerda que los judíos se alimentaron con él «durante cuarenta años». Es un gran cuadro, interesante y enérgico, pero cuyo aspecto sólo impresionaba por su extenso paisaje.

2.º *La Cena* (enfrente del anterior).—Estos dos cuadros fueron hechos para el lugar que ocupan; se relacionan con el sacrificio de la misa. Este segundo lienzo es notable por la manera familiar con que está tratado; parece una comida en una posada italiana de segundo orden. Las figuras ofrecen poco interés; pero la santidad del asunto se nos revela, no solamente por la intensa luz que se desprende



de la cabeza de Cristo, sino porque el humo que sube de la lámpara suspendida sobre la mesa se transforma en una multitud de ángeles grises como el humo, y enlazados de tal modo que apenas se distinguen del vapor que les forma esos pálidos fantasmas cuyas cabezas se apoyan sobre alas. La idea es característica del maestro. La pintura ha sufrido mucho, pero manifiesta todavía un arte maravilloso en los juegos de la luz combinada con el crepúsculo; en los rayos de variados reflejos, la media tinta de la cámara débilmente alumbrada y en la mezcla de los resplandores que salen de la cabeza de Cristo con los de la lámpara, resplandores que haciendo brillar el metal y los vasos colocados sobre la mesa, se deslizan por el suelo para venir a morir en los ángulos de la habitación.

3.º *Martirio de algunos Santos* (cuadro de altar sobre el tercero de la nave Sur).—Es de medianas dimensiones y resulta desagradable por el color actual de la aureola del ángel convertido en rojo vivo, y que es el que domina el cuadro. Pintura descuidada que no deja adivinar el mérito del maestro más que en la enérgica figura de un ejecutor que lanza una flecha y en la arrogante audacia con que, desmintiendo todo cálculo, ha agrupado los personajes. Piedras y flechas atraviesan al azar el aire.

4.º *La coronación de la Virgen* (cuarto altar del mismo lado).—El pintor ha atendido más bien a los retratos que están en el fondo que a la imagen de la Virgen que se halla en alto. Buena pintura, un poco tímida para el Tintoreto y muy deteriorada; no obstante, la figura principal, vestida de negro, es aún muy bella.

5.º *Resurrección de Cristo* (al final de la nave



Norte, en la capilla que está junto al coro).—También en este cuadro se atiende principalmente a los retratos que encierra; la composición es fría. No obstante, su colorido debió ser delicado y alegre, empleándose en él abundantemente el lila, el amarillo y el azul. La bandera que tiene en la mano el Salvador debió ser tan brillante como las velas de los barcos pescadores venecianos, pero los colores están ahora apagados; el cuadro resulta más bien crudo que brillante, es la sombra de lo que fue y se halla cubierto de gotas de cera.

6.º *Martirio de San Esteban* (cuadro de altar en el crucero Norte). — El Santo está representado en primer término, perfectamente tranquilo y revestido de sus ricos ornamentos sacerdotales, como si acabara de celebrar la misa. Las piedras caen en torno suyo como granizo, hallándose la tierra cubierta de ellas como el lecho de un río. Entre las piedras, cerca de la mano derecha del Santo, hay un libro abierto y sobre él dos o tres piedras que han desgarrado una de sus hojas. Solamente Tintoretto podría haber agujereado una página con esta libertad de factura que le caracteriza y que es uno de sus más notables efectos. En la parte superior del cuadro se ve a Cristo, al Padre Eterno y a San Miguel. Cristo está a la derecha del Padre, tal como le vió San Esteban; pero hay poca dignidad en esa parte de la composición. En el centro del cuadro, tres o cuatro hombres lanzan piedras con la vigorosa expresión habitual en el Tintoretto, y detrás de ellos se ve una muchedumbre inmensa y confusa entre la que a primera vista no percibimos a San Pablo; pero descubrimos bien pronto, delante de la multitud y casi en el centro del cuadro, un hombre



sentado en el suelo, en actitud noble y tranquila y con algunas vestiduras sobre las rodillas. Su traje es rojo y negro. En el cielo, el Eterno Padre está vestido de igual modo y estas dos figuras son el punto culminante del color en el cuadro. No puede alabarse bastante la delicadeza del pensamiento que colocó a distancia a San Pablo no convertido aún, como para apartarle del interés principal de la escena; pero indicando al propio tiempo la altura a que debía llegar más tarde haciéndole llevar los colores que sólo se encuentran en las vestiduras que cubren la figura del Padre Eterno. Esto es, asimismo, una prueba de la importancia que el Tintoreto concedía al color; él le basta para designar y ennoblecere al futuro apóstol sin que necesite emplear ninguna otra indicación de gesto o de expresión. Admiraremos también el atrevimiento de la imaginación con que acumuló montones de piedras en torno del mártir sin que éste pareciese herido por ellas. Otro pintor le hubiera cubierto de sangre, dándole al propio tiempo una expresión de dolor. Tintoreto nos hace comprender el género de muerte que espera el Santo; nos muestra las piedras chocando en el aire; pero no quiere que su cuadro sea repugnante, ni siquiera doloroso.

El rostro del mártir está sereno; denota una santa exaltación; cuando abandonamos el cuadro, recordamos solamente que el Santo cayó «como si se hubiera dormido».

GIOVANELLI (palazzo) (en el Ponte di Noale).—Bello ejemplar de palacio gótico del siglo xv, imitación del Palacio Ducal.

GIOVANNI E PAOLO (iglesia de San).—Este edificio produce impresión, aunque su estilo gótico no sea com-



parable ni al del Norte ni al de Verona. La puerta del Oeste resulta interesante, por ser una de las últimas manifestaciones del gótico transformándose en el Renacimiento; es muy bella y rica, en especial por la multitud de flores y frutos que la sirven principalmente de marco. La estatua de Bartolomé Colleone, que se levanta en el pequeño parque situado junto a la iglesia, es sin duda alguna una de las obras más notables de Italia. No he visto nada que pueda comparársele en vida, expresión y pureza de líneas. Con ayuda de la guía de Lazari podrá el lector recorrer la iglesia, llena de interesantes monumentos; pero llamo particularmente su atención sobre dos cuadros, además del célebre *Martirio de San Pedro*:

1.º *La Crucifixión* (de Tintorero, en el muro de la nave de la izquierda, antes de llegar al crucero; cuadro de 15 pies de ancho por 12 o 13 de alto). — No creo que ni el *Milagro de San Marcos* ni la gran *Crucifixión* de la escuela de San Roque costaran al Tintorero tanto trabajo como este cuadro, relativamente pequeño, hoy olvidado en absoluto, cubierto de inmundicia y de telas de araña, muy deteriorado, y sin embargo, de maravilloso colorido y de sorprendentes efectos de luz y sombra. Entre las cincuenta figuras que contiene, no hay ninguna que no armonice perfectamente con las demás; no consentiríamos en suprimir ni un pliegue de un vestido, ni una sola pincelada; todas las cualidades del artista se muestran en este cuadro en grado superior: el colorido á la vez intenso y delicado, la atrevida distribución de las masas de luz unida á las medias tintas moduladas hasta lo infinito, el todo ejecutado con una magnificencia de factura que no puede expresarse con palabras. Es raro ver en un cuadro tanta deci-



sión y tan poco esfuerzo, conceder tan poco a la rapidez, a los accidentes o a la debilidad. Adviértase, entre otros detalles de extremada belleza, que el artista, para evitar que la masa de cuerpos humanos que ocupa el cuadro pudiera parecer amazacotada, ha colocado dos ramas cargadas de hojas que salen de un árbol tronchado y que, extendiendo su sombra sobre la pálida luz en que se mueve la muchedumbre, desempeñan el mismo papel artístico que los árboles, colocados por los escultores en los ángulos del Palacio Ducal.

2.º *La Virgen y los Camarlengos* (primera capilla, a la derecha, en el coro).—Notable ejemplo de cómo se desfiguran los hechos sagrados. Tres chambelanes venecianos desearon tener su retrato y al mismo tiempo mostrar su devoción a la Madona; en consecuencia, se hicieron pintar de rodillas ante ella, y para dar un motivo a su reunión, y sin duda también, un hilo conductor al asunto del cuadro, representaron en él los tres Reyes Magos.

Como se hubiera podido extrañar que los Reyes Magos llevaran el traje de los chambelanes venecianos, se trasladó la escena a un terreno completamente ideal; se rodeó a la Virgen de Santos que vivieron quinientos años después de ella.

Como Adoración de los Magos, el cuadro es bastante absurdo. San Sebastián aparece en un extremo; los tres Magos se arrodillan, sin señal alguna de emoción, ante una Madona, sentada en una «loggia» veneciana del siglo XV, y detrás de ellos, tres pajes venecianos llevan sus ofrendas en un grueso y repleto saco. Por lo que se refiere a los retratos, es quizá la obra más perfecta del Tintoreto; está compuesta con extrema habilidad, a pesar de las difi-



cultades; siendo el lienzo oblongo, el pintor se vió obligado a colocar sus personajes de modo que se disminuyera su altura: uno de los chambelanes está de rodillas; los otros dos, que se hallan detrás de él, se inclinan ligeramente; las demás figuras se inclinan más bajo aún; la Virgen está sentada; San Teodoro, sentado a sus pies, sobre las gradas, y San Sebastián, se apoya encorvándose; de suerte que todas las líneas del cuadro se inclinan al subir más o menos, de derecha a izquierda. El colorido es rico intenso y las sombras amortiguadas, más bien con arreglo al estilo del Ticiano que al del Tintoreto. El cielo aparece lleno de luz, aunque sea tan oscuro como los rostros, y las nubes, flotando sobre las colinas, tienen una gran apariencia de realidad. Hay entre las obras del Tintoreto lienzos más maravillosos; pero hay pocos que yo aprecie tanto como éste.

El viajero deberá estudiar en la capilla del Rosario el trabajo del altar, como un ejemplo del abuso de la escultura; cada accesorio está trabajado con gran ingenuidad y esforzándose intensamente en transformar la escultura en pintura; la hierba, los árboles y todo el paisaje están esculpidos en altos relieves con la mayor realidad posible; ejecutados por varios artistas, demuestran, no el error de un individuo, sino la locura de una época.

GIOVANNI GRISÓSTOMO (iglesia de San).—Es una de las más importantes de Venecia como obra del primer Renacimiento. Contiene algunas buenas esculturas; pero es notable, sobre todo, por un Sebastián del Piombo y por Giovanni Bellini que, de aquí a algunos años, salvo en el caso de que se le «restaure», será una de las más preciosas pinturas de Italia, que se clasificará entre las más perfectas que



existen. Giovanni Bellini es el único artista que me parece reunía en igual y magnífica medida la precisión del dibujo, la majestad del colorido, el perfecto vigor de la ejecución y el más puro sentimiento religioso. Hizo, en cuanto es posible hacerlo, instintivamente y sin buscarlo, lo que han intentado los Caracci. Ticiano le es superior en el colorido, pero no tiene su fervor; Leonardo dibuja mejor, pero no posee su colorido; Angélico es más ideal, pero no tiene su varonil energía, y menos aún su fuerza artística.

**GIOVANNI IN BRAGORA** (iglesia de San).—Pequeña iglesia gótica del siglo XIV; pero la más interesante que existe en Venecia del estilo gótico central, que aparece casi intacto. Contiene, según se dice, algunas preciosas obras de Cima da Conegliano y una de Giovanni Bellini.

**GIOVANNI** (escuela de San).—Bello modelo del Renacimiento bizantino unido a los restos del buen estilo gótico. El pequeño patio exterior despierta dulces sentimientos y Lazari hace un gran elogio de su escalera interior.

**GIUDECCA**.—La isla en forma de media luna (o más bien la serie de islas) que forma la extremidad norte de Venecia, aunque separada de la gran ciudad por un ancho canal. Dicese que le viene su nombre de la cantidad de judíos que la habitaban; pero Lazari le hace derivar de la palabra «judicato» «zudega» en dialecto veneciano, porque fué en tiempos antiguos «adjudicada» como una especie de prisión territorial para los más turbulentos y peligrosos ciudadanos. Hoy la Giudecca está habitada sólo por desgraciados, y únicamente se ven en ella miserables chozas separadas por canales estancados.



Estudiaremos sus dos iglesias principales, Santa Eufemia y el Redentor, cuando les llegue su turno por orden alfabético.

GUISEPPE DI CASTELLO (iglesia de San).—No tiene más importancia que la de poseer un Veronés.

GIUSTINIANI (palacio).—Construido sobre el Gran Canal y hoy hotel de Europa. Buen gótico del siglo XV, pero muy deteriorado.

GIUSTINIANI (palacio), construido sobre el Gran Canal cerca de la casa Foscari. Lazari, apoyándose en no se qué autoridad, dice que fué construido, antes de 1428, por la familia Giustiniani.—Es uno de los que, con la casa Foscari, que está próxima a él, se edificaron, tomando por modelo al Palacio Ducal. No puede dudarse de ello, pero sería interesante conocer la fecha exacta de algunas de esas imitaciones.

Este palacio contiene ricas ventanas muy delicadamente esculpidas con preciosos calados. Pasa por haber pertenecido al hijo del Dux Foscari.

GREGORIO (iglesia de San), edificada sobre el Gran Canal, importante iglesia del siglo XIV, obra interesante aunque poco agradable.—Su ábside está sobre el pequeño canal que va desde el Grande a la Giudecca; se halla situada cerca de la iglesia de la Salute, y nos muestra el rudo estilo eclesiástico contemporáneo del Palacio Ducal. La entrada del claustro es un poco menos antigua; su bella puerta cuadrada, con dos ventanas colocadas á cada lado, son el ejemplar más completo que existe en Venecia de las antiguas ventanas del cuarto orden.

El claustro a que da entrada esta puerta, es igualmente contemporáneo del Palacio Ducal, próximamente del año 1350; es el más encantador «cortile»



que he visto en Venecia; los capiteles están planeados y ejecutados con raro talento, y los bajos muros sobre que están asentados muestran restos de esculturas, únicas en su clase con este empleo.

(1877). He adivinado la fecha: «Hacia 1350»; y estoy orgulloso de ello, porque la fecha fijada actualmente es la de 1342.

## J

JESUITAS (iglesia de los).—Pertenece al más bajo Renacimiento; no merece una visita más que por sus cortinas imitadas en mármol blanco.

Contiene una *Asunción*, del Tintoretto, que no he estudiado, y un *Martirio de San Lorenzo*, de Ticiano, que no ha debido tener nunca gran valor, y que ahora, por haber sido restaurado, carece por completo de él.

## L

LA ANTIGUA BIBLIOTECA.—Gracioso edificio del Renacimiento central planeado por Sansovino en 1536, y muy admirado por todos los arquitectos de la Escuela. Fué proseguido en el lado de la plaza de San Marcos por Scamozzi, que le dió un piso superior, lo que los críticos modernos censuran por considerar que con ello ha quedado destruída «la euritmia». No reflexionan que si los dos pisos bajos de la Biblioteca se hubieran continuado hacia la plaza, parecerían tan bajos que el cuadrado que forman hubiera perdido toda su dignidad. Tal como es, la



Biblioteca ha conservado sus buenas proporciones originales, y la gran masa del nuevo Palacio de los Procuradores es para este gran cuadrado una orla que tiene mayor majestad, aunque menos gracia. Los verdaderos defectos de la construcción no provienen del número de pisos, sino de la delineación de las partes. Es uno de los más claros ejemplos de la costumbre propia del bajo Renacimiento de transformar las claves de bóveda en modillones, haciéndoles sobresalir (no menos de pie y medio) por encima de la moldura del arco, bárbara costumbre que daría al traste con aquél si se colocara algún peso real al extremo de su clave; es también un ejemplo característico de la moda vulgar y trabajosa de cubrir el nacimiento del arco con figuras que forman un alto relieve, y se apoyan sobre el arco de cada lado, como si estuvieran en peligro de caer.

Algunas de estas figuras tienen verdadero mérito y el monumento es gracioso en su conjunto. La continuación del Palacio de los Procuradores al extremo Oeste de la Plaza de San Marcos (unida a diversos departamentos tomados al Palacio de los Procuradores) forma el «Palacio Real» en que reside el Emperador cuando viene a Venecia. Esta construcción verdaderamente moderna (data de 1818) es una imitación del Palacio de los Procuradores, elevado sobre el solar de la iglesia de San Germiniano (por Sansovino).

La serie de construcciones compuesta del Palacio Real, las Nuevas Procuradurías, la antigua Biblioteca y la «Zecca» (desagradable edificio moderno sin mérito alguno arquitectónico) encierra muchas hermosas pinturas. En la Zecca particularmente,



se ve una bella y extraña *Madona*, de Benedetto Diana; dos hermosos cuadros de Bonifazio y dos grupos de «*Proveditori*», del Tintoreto, dignos de admiración por la verdad de sus retratos, de asombrosa naturalidad; el pintor, como los modelos, muestra una libertad de procedimientos desnuda de toda vanidad.

Al lado, en la «*Antisala*» de la antigua Biblioteca, obsérvese, en el centro del techo, *La Sapienza*, del Ticiano, interesante por el ligero brillo de su colorido y por su semejanza con el Veronés.

En el gran hall de la antigua Biblioteca hay dos Tintoretos: *San Marcos salvando de la muerte a un sarraceno* y el *Rapto de su cuerpo en Constantinopla*, duros de factura, pero hermosos; obsérvese, en el último, la lluvia saltando sobre el pavimento y el agua corriendo bajo los pies de las figuras; en los estrechos espacios que separan las ventanas hay algunas de las más bellas figuras pintadas por el Tintoreto.

En fin, en la galería pictórica del Palacio Real se encuentran los dos mejores Bonifazio que existen en Venecia: *La peregrinación de los hijos de Israel*. En uno de ellos, si mal no recuerdo, aparece una bandada de codornices sobre un cielo dorado por el sol poniente. Este es uno de los más antiguos efectos *turnerescos*, producido espontáneamente, que se encuentra en los maestros de épocas pasadas. El cuadro me impresionó por esta causa; pero por desgracia perdí el cuaderno de notas en que le había analizado así como a su pareja. No obstante, recuerdo que son largos, muy llenos de figuras y de colorido más ligero de lo que lo son, por lo general, las obras de Bonifazio.



LUCA (iglesia de San). — Su campanil es de un puro estilo gótico. Encierra, según se dice, un Pablo Veronés: *San Lucas y la Virgen*. El pequeño Campiello San Luca, situado junto a ella, tiene una preciosa puerta gótica del siglo XIII, de un rico trabajo en ladrillos, y en los cimientos de las casas próximas se encuentran restos de columnas y de arcos que recuerdan los de la Catedral de Murano y que han debido pertenecer a alguna interesante construcción.

## M

MATER DOMINI (iglesia de Santa Maria).—Contiene dos cuadros importantes: *Santa Cristina*, colocado en el segundo altar de la derecha, debido al pincel de Vincenzo Catena, y que es un lindo modelo de la Escuela religiosa veneciana, y, sobre la puerta del crucero norte, *La Invención de la Santa Cruz* por Tintoretto, pintura hecha con mucho cuidado y gusto; pero poco digna del maestro por su carencia de expresión. Se advierte claramente que esta vez no ha sentido el asunto que trataba; la mujer que está de rodillas y tiende los clavos a un hombre parece decirle: «Ten cuidado de ellos; pueden servir para otra vez.»

Añádase a esta frialdad de sentimiento, numerosas figuras que no son más que retratos y una ejecución poderosa, pero exenta de dulzura y calor, defecto poco habitual en el Tintoretto. Hay, no obstante, mucha gracia en los tipos femeninos: el de Santa Elena tiene majestad, aunque sus rasgos no sean agradables. Por desgracia, las tendencias del



Renacimiento dominaban en aquella época, y el blanco edificio del fondo no ofrece interés alguno de forma ni color. Si la emperatriz Elena tuviera tras sí un monumento bizantino, el cuadro podría ser deslumbrador.

**MATER DOMINI** (campo di Santa Maria). — Pequeña plaza de las más interesantes, rodeada de casas góticas que tuvieron singular belleza. La arcada del extremo con sus ventanas del cuarto orden es una de las más encantadoras de Venecia, y en las antiguas casas próximas se halla un grupo de ventanas del segundo orden intactas y dignas de examen.

**MIGUEL DE LA ISLA** (iglesia de San). — Situada en la isla que existe entre Venecia y Murano. La pequeña capilla Emiliana ha sido muy admirada, aunque resulte difícil encontrar una construcción más ridícula. Parece más bien un kiosko alemán ó un torreón que una capilla; puede comparársela acertadamente con una colmena colocada sobre una torre exagonal, con ornamentos de piedra encima de las ventanas, parecidos a la firma de un escribano perezoso.

El claustro de esta iglesia es lindo y el cementerio vale la pena de verse, para apreciar la extraña calma de esa tierra dormida en medio del mar.

**MINILLI** (palacio). — Situado en el patio del Maltés en San Paternino. Tiene una pintoresca escalera exterior, pero del siglo xv, y carece de valor en absoluto.

**MIRACOLI** (iglesia de Santa Maria dei). — Es el más acabado modelo que existe en Venecia del Renacimiento bizantino y uno de los más importantes del estilo *cinque cento* en Italia. Las esculturas son los mejores ejemplos que puede ofrecer un mal estilo.



De igual modo y a despecho del bello trabajo que adorna los pilares cuadrados que sostienen la galería en el extremo oeste, éstos no producen más efecto arquitectónico que dos postes de madera. La misma falta de atrevimiento reina en toda la construcción; es más bien un pequeño museo de esculturas delicadas, pero insignificantes, que una obra arquitectónica. Sus figuras grotescas son ejemplos admirables de ese estilo degenerado de que ya hicimos mención. Obsérvense especialmente las cabezas de niño unidas por los cabellos sobre las esculturas laterales, en lo alto de las gradas del altar. Se comprendería que un artifice grosero, incapaz de esculpir bien una cabeza, mostrase así el descontento que le inspiraba su obra; pero un artista capaz de esculpir tan perfectamente una cabeza de niño, es un bárbaro cortándola de ese modo y suspendiéndola por los cabellos de los pámpanos.

En el Palacio Ducal, aunque la escultura es menos delicada, las cabezas emergen de los follajes y no están nunca unidas a ellos.

**MISERICORDIA** (iglesia de la).—Esta iglesia no ofrece interés alguno; pero la hospedería de los Hermanos de la Misericordia, que está junto a ella, es uno de los más hermosos restos del Renacimiento gótico. Sus calados en piedra son ricos y curiosos, y la escultura de sus capiteles muy bella para la época. Cerca de allí, sobre el lado derecho del canal, atravesado por el puente de madera, hay una de las más bonitas puertas góticas de Venecia, notable por la apariencia antigua de su forma y la rigidez de las figuras, por más que lleve la fecha de 1505.

Examinándola despacio, se reconoce que los personajes, arcaicos en conjunto, carecen por comple-



to de expresión y pertenecen cumplidamente a la parálisis imaginativa propia del Renacimiento; el efecto general imitado de los antiguos modelos no por eso es menos excelente.

**MOISÉS** (iglesia de San).—Es una de los peores producciones de la más mala escuela del Renacimiento; contiene un importante cuadro del Tintoreto: *Cristo lavando los pies a sus discípulos*. Esta pintura, sombría en otro tiempo, está muy deteriorada, casi destruída, y se halla colocada en una capilla donde, en el centro del día, no se podría leer sin luz. Por lo demás, no la creo buena ni desde el punto de vista del colorido, ni por su composición.

**MORO** (palacio). (Véase Otelo).

**MOROSINI** (palacio).—Situado cerca del puente del Ospedaletto, en San Juan y San Pablo. Su exterior no tiene nada de notable, exceptuando un trabajo en ladrillos del siglo XIII, sobre la puerta principal. El patio interior es notablemente bello; la escalera (comienzos del siglo XIV) fué soberbia y la ventana de la esquina es la más perfecta que conozco en Venecia; la corona, ligeramente esculpida, está introducida delicadamente en lo alto de la columna torneada.

## N

**NANI-MOCENIGO** (palacio). (Actualmente hotel Danie-  
li).—Bella obra del estilo gótico central, y casi contemporánea de las partes más bellas del Palacio Ducal. Impresiona menos que la Casa Foscari o la Casa Bernardo; pero las sobrepuja, no obstante, como pureza de arquitectura; es única por la deli-



cada forma de media luna dada al grupo central de las ventanas, parecidas a anchas cimitarras. Comparando estas ventanas con las próximas del Palacio Ducal, se percibe fácilmente esta particularidad.

## O

ORTO (iglesia de Santa Maria dell').—Interesante modelo del Renacimiento gótico; tiene ricas ventanas caladas. Encierra importantes obras del Tintoretto: *El Juicio final*, *La Adoración del Becerro de Oro*, *La Presentación de la Virgen y el Martirio de Santa Inés*.

La primera es una de las más vastas y potentes obras de dicho autor; pero está muy estropeada por la humedad y el descuido, y es preciso tener mucha costumbre de descifrar pacientemente las ideas de un cuadro para tratar de estudiar éste; no obstante, el que así lo haga, se verá ampliamente recompensado.

La figura de la pequeña Madona de la *Presentación* puede compararse con la del Ticiano en su cuadro de la Academia representando el mismo asunto. Yo prefiero infinitamente la del Tintoretto, y prefiero asimismo el sentimiento que le hace colocar el resplandor de esa joven cabeza en el puro cielo, a la acumulación de arquitectura que obstruye el fondo del Ticiano.

(1877). (Este cuadro ha sido emborronado, principalmente el trozo encantador de cielo; hoy es una ruina y una eterna vergüenza para la moderna Venecia.)



El *Martirio de Santa Inés* era un hermoso cuadro; pero ha sido restaurado después de haberle visto ya por última vez.

OSPEDALETTO (iglesia del).—Es el más monstruoso modelo que existe en Venecia del Renacimiento grotesco. Las esculturas de la fachada son un montón de figuras enfermizas y de frutos hinchados. Pueden verse en una hora cinco monumentos que representan el colmo de la degradación del Renacimiento; San Moisés es el más pesado, Santa María Zobenigo, el más impío; San Eustaquio, el más ridículo; el Ospedaletto, el más horrible, y la cabeza de Santa María Formosa, el más repugnante.

OTELO (casa de).—Las investigaciones de Mr. Brown sobre los orígenes del drama *Otelo* han hecho admitir, á mi entender, que Shakespeare trabajó teniendo á la vista documentos históricos, y han identificado á Otelo con Cristóbal Moro, lugarteniente de la República en Chipre, en 1508.

No hace mucho tiempo que su palacio estaba aún en pie; era una construcción gótica del siglo XIV, cuyo diseño posee Mr. Brown. Fué destruido y reemplazado por una casa moderna. En el muro actual se ha colocado una estatua que pasa por ser la del Moro y que es una obra desprovista de talento.

## P

POTERNINO (iglesia de San).—Su pequeña torre inclinada constituye un lindo punto de vista cuando se la percibe desde el estrecho canal que pasa bajo la puerta de San Paternino. Los dos arcos de la to-



re parecen muy antiguos, probablemente del comienzo del siglo XIII.

**PESARO** (palacio), sobre el Gran Canal.—Es el que produce mayor impresión entre todos los del Renacimiento grotesco. Las cabezas que hay en su base son superiores á las de esta época; algunas de esas cabezas gesticulantes presentan curiosos juegos fisionómicos.

**PIAZZETTA** (pilares de la).—Estos dos magníficos bloques de mármol, traídos de San Juan de Acre y que constituyen el principal ornamento de la Piazzetta, pertenecen a la escultura griega y se remontan al siglo VI. (Véase *El Sueño de San Marcos*).

**PISANI** (palacio), sobre el Gran Canal.—Es uno de los últimos modelos del estilo gótico veneciano transformándose en Renacimiento. Los capiteles de las ventanas del primer piso son notablemente graciosos y animados y merecen estudiarse. El Pablo Veronés que constituyó la gloria de este palacio, no permanecerá, según creo, en Italia (1).

El otro cuadro, *La Muerte de Dario*, no tiene valor alguno.

**PISANI** (palacio), en San Esteban.—Pertenece al Renacimiento malo y carece de mérito; pero sus proporciones colosales asombran cuando se le ve desde el estrecho canal, terminado por el ábside de la iglesia de San Esteban, que es uno de los más pintorescos efectos de agua que ofrece Venecia.

**POLO** (campo San).—Es una gran plaza cuadrada, que debe su interés a tres palacios pertenecientes al

---

(1) *La familia de Dario á los pies de Alejandro después de la batalla de Issus*. Este cuadro, comprado en 1857 por el gobierno inglés, figura en la National Gallery.



estilo gótico central (1360), que se levantan en el lado opuesto a la iglesia; bellos para su época, aunque pequeños. Los capiteles son notables por sus esculturas góticas, imitación de las bizantinas. Este período está marcado por el diente de perro y el cable que reemplaza al dentellón en torno de los círculos.

**POLO** (palacio) en San Crisóstomo (la casa de Marco Polo).—El patio interior resulta interesante por contener numerosos fragmentos antiguos: cornisas, ventanas, puertas de varias épocas, mezcladas con reconstrucciones modernas y restauraciones más o menos convenientes.

**PRIULI** (palacio).—Hermoso e importante palacio gótico en San Severo. Se entra por el *Fondamento San Severo*; pero la fachada está al otro lado, mirando al canal. La entrada ha sido lastimosamente estropeada; solo se ven pequeños restos de los leones alados que cubrían el nacimiento de su arco ojival. La fachada tiene tres antiguas ventanas del cuarto orden en el piso inferior, y en el de encima, una soberbia hilera de ventanas del quinto orden. Este palacio tiene además dos interesantes ventanas de esquina, que creo menos antiguas que las de la fachada, y en fin, una escalera interior rica y atrevidamente trazada.

## R

**REDENTORE** (iglesia del).—Encierra tres interesantes Giovanni Bellini, y, en la sacristía, un bellissimo Pablo Veronés.

**RIALTO** (puente del).—Es la mejor construcción del



Renacimiento grotesco, muy notable por su sencillez, sus proporciones y su obra de fábrica. Obsérvese la grandeza con que el arco oblicuo de piedra descansa con toda seguridad sobre el estribo del puente; obsérvese, en el lado sur, la escultura de *La Anunciación* dispuesta de manera que da al arco gracia y ligereza. La paloma que vuela hacia la Virgen forma la clave de bóveda y, por esto, toda la acción de las figuras está paralela a la curva del arco, mientras que la obra de fábrica forma con ella un ángulo recto. Adviértase aún lo que da a la vez firmeza a la figura del ángel y fuerza al conjunto de la construcción; que la planta del pie del ángel avanza perfectamente a nivel como sentada en tierra y no levantada hacia atrás, como lo haría una figura esculpida según la moda moderna.

Estas esculturas no son bellas, pero su expresión es admirable. Las dos estatuas del otro lado, San Marcos y San Teodoro, son inferiores, aunque están esculpidas por el mismo escultor: Girolamo Campagna.

Este puente fué construido por Antonio da Ponte, en 1388. Fué en otro tiempo de madera, con un puente levadizo en el centro; se le ve así reproducido en uno de los cuadros de Carpaccio, en la Academia de Bellas Artes. El viajero observará que el interés que ofrece el puente del Rialto y el de los Suspiros obedece en gran parte a que fueron más que puentes; el uno fué un pasaje cubierto; el otro una serie de tiendas sostenidas por una arcada.

ROCCO (iglesia de San).—Notable únicamente por las interesantes pinturas del Tintoretto, que encierra y en particular:

1.º *San Roque ante el Papa* (a la izquierda de la



puerta de entrada).—Deliciosa pintura del más puro estilo del maestro; pero poco trabajada. Como muchos otros cuadros de esta iglesia, parece haberse hecho en una época en que el pintor se hallaba enfermo o había permanecido alejado durante mucho tiempo de la naturaleza. Hay algo de forzado y rígido en los paños blancos de los lados, y un carácter general más fácil de comprender que de describir; pero lo cierto es que si yo hubiera sido el médico del artista le hubiera ordenado cerrase inmediatamente su estudio, hiciese un viaje a Oriente y volviera después. La figura del Papa es, sin embargo, notablemente bella y no indigna de ser comparada con la magnificencia de sus joyas, dibujándose en sombra sobre el cielo, con la del Sumo Sacerdote de *La Presentación* que existe en la Escuela de San Roque.

2.º *La Anunciación* (a la derecha, entrando).—Cuadro desagradable que tiene los defectos de su época y ninguna de las cualidades del pintor. ¿Cómo pudo descender el genio que concibió *La Anunciación* de la Escuela de San Roque hasta esa miserable reproducción de una idea gastada ya hacía tanto tiempo? Cosa inconcebible para el que ha estudiado la obra del Tintoreto; es imposible reconocer ni por el dibujo, ni por el colorido, si la vestidura del ángel corta la nube o si es la nube la que oculta el ropaje.

La Virgen es más fea que la de la Escuela y mucho menos real, y los pliegues de las vestiduras caen de un modo vulgarísimo. Este cuadro prueba hasta dónde puede perjudicar a un gran pintor el abuso de su talento y su descuido en fortalecerse con el estudio de la naturaleza.



3.º *La piscina de Bethesda*.—Bella obra, desagradable por su asunto y que carece, como la anterior, de ese no sé qué indefinible ya señalado. La figura principal es la del lisiado que se halla en el lecho; pero no produce efecto porque no se vuelve hacia Cristo; además, la corrompida arquitectura del Renacimiento que rodea a los personajes es fea en sí misma y demasiado pequeña para ellos. Es conveniente decir a los que critican la perspectiva de los prerrafaelistas que la perspectiva de los modillones que están encima de los pilares es completamente absurda, y que, por otra parte, la presencia o la ausencia de la perspectiva no añade ni quita nada a los méritos de una bella obra pictórica. Juzgo ridícula esta crítica y además sin objeto, porque no he hallado nunca falsa la perspectiva de los prerrafaelistas.

4.º *San Roque en el desierto* (encima del otro cuadro).—Sencilla figura echada en medio de un paisaje poco interesante y que merece menos atención que el San Martín colocado enfrente, noble y apuesto caballero, pintado por Pordenone y del que no puedo hacer mejor elogio que el de decir que le tomé primeramente por un Tintoreto.

5.º *San Roque visitando á los enfermos* (a la derecha del altar).—En el sombrío coro de la iglesia hay cuatro grandes obras del Tintoreto; importantes, no solamente por su tamaño (25 pies de ancho por 10 de alto), sino también por su estudiada composición. Una de ellas es notable por su extraordinario asunto, y otra, por ser un cuadro muy trabajado y en el que se ven caballos en posturas violentas.

Para probar lo que se pierde en esas sombrías



iglesias de Venecia, contaré que, mientras yo examinaba estos cuadros, llegó un grupo formado por diez y ocho turistas alemanes. No iban de prisa, ni de broma, como sucede a menudo; oían con paciencia a su cicerone y deseaban evidentemente cumplir su tarea de viajeros inteligentes. Se sentaron un rato en los bancos de la nave, ante *La Piscina de Bethesda*, sobre el que echaron una ojeada, y después al coro donde escucharon, del labio del cicerone, una larga disertación que debía referirse al altar, pero que yo no comprendí porque fué pronunciada en alemán, después de lo cual salieron de la iglesia sin que ninguno de los dieciocho se hubieran fijado siquiera en los cuatro Tintoretos. Pasaron de igual modo ante los otros dos de que ya he hablado y que están colocados en la obscuridad. *San Roque visitando a los enfermos* tiene uno de esos repugnantes asuntos ante los cuales no retrocedieron nunca Orcagna y el Tintoreto. Es una bella pintura, esmeradamente compuesta; pero que no me causa buen efecto, en primer lugar, a causa de su asunto, y después, por el tono oscuro que domina en ella, aunque, a la verdad, es imposible producir un efecto de colorido en un estudio de lisiados dentro de una habitación.

*Ganados* (encima del cuadro anterior).—No se me ocurre otro título para este lienzo, cuyo asunto no puedo adivinar ni descubrir, porque está en una obscuridad completa, de la que el «guía» no me ayudó a salir. Todo lo que alcanzo a ver es un hermoso paisaje con ganado y figuras. Este paisaje me parece el mejor de Tintoreto que existe en Venecia (exceptuando el de *La huida a Egipto*). Es muy curioso por su extraño carácter; los árboles son en su ma-



yor parte pinos —del género de los del Ticiano en su *San Francisco recibiendo las estigmas*—; en las concavidades de las colinas y en las pendientes hay castaños. Los animales parecen de primer orden; pero el cuadro está demasiado alto, deteriorado y obscuro para que pueda detallársele. No ha debido ser nunca rico de colorido, sino más bien frío y gris, pero lleno de luz.

7.º *Hallazgo del cuerpo de San Roque* (a la izquierda del altar).—Pintura trabajada, un poco confusa, con un ángel volando, vestido de azul. No me ha parecido muy interesante, quizá porque no he podido estudiarla bien.

8.º *San Roque en el campo de Armata*.—Así le llama el sacristán; pero yo no he podido descubrir en él a San Roque; sólo he distinguido un violento grupo de caballos y guerreros en la más magnífica confusión de caídas y derrota que pueda ser humanamente pintada. Parecen todos impulsados por un torbellino, y realmente debe haber tras ellos un torbellino o un rayo, porque se ve un árbol inmenso destrozado que se levanta en el aire semejante a una lanza rota. Dos caballos desbocados se encuentran en medio del cuadro como en un torneo, y sobre el de la derecha hay un portaestandarte, cuya bandera flota tras él en su huida, como una vela separada del mástil. El otro caballero, a semejanza de un piedra lanzada por una honda, cae a tierra por el choque producido por la tormenta o por el enemigo desconocido, y esta figura, con el árbol roto, es la más bella del cuadro.

Hay también a la derecha un gran caballo lanzado á toda velocidad. Dos inmensas figuras colocadas á la izquierda, en primer término, estropea-



rían el cuadro si el tiempo no se hubiera encargado de borrarlas.

ROQUE (escuela de San).—Interesante construcción del primer Renacimiento (1517) al transformarse en Renacimiento romano. Las guirnaldas de follaje que rodean las columnas son delicadas y bellas, aunque poco adecuadas. Esta Escuela, por los cuadros que contiene, es uno de los tres monumentos más preciosos que existen en Italia decorados aún con pinturas que llevan la fecha de su construcción y continúan en su lugar de origen. Supongo que nadie puede poner en duda que estos tres edificios superiores son: la Capilla Sixtina, en Roma; el Campo Santo, en Pisa, y la Escuela de San Roque, en Venecia; pintado el primero por Miguel Angel, el segundo por Orcagna, Benozzo Gosoli, Pietro Laurati y algunos otros cuyas obras son tan preciosas como raras, y el tercero por el Tintoreto. Por consiguiente, si el viajero se ve obligado a dejar de visitar algunos monumentos de Venecia, deberá reservar su tiempo y su atención para la Escuela de San Roque, cuyos cuadros voy a enumerar, indicando los que me parecen más dignos de observarse.

Son entre todos sesenta y dos; pero ocho de ellos representan cabezas de niños y otros dos son insignificantes. Quedan, pues, cincuenta y dos en los muros y techos de tres salas, y tan mal iluminados, gracias á las disposiciones tomadas por el admirable arquitecto del Renacimiento, que sólo puede vérselos, y eso muy imperfectamente, en el centro del día. Todos estos cuadros fueron ejecutados para estar en la obscuridad y, comparados con las demás del Tintoreto, no son más que amplios bosquejos destinados a producir, en cierto grado de sombra,



el efecto de cuadros acabados. Son pinturas del género de las decorativas, de las cuales difieren por el efecto buscado, que no es representar una escena de la naturaleza, sino un cuadro perfecto. Son también únicas en este género, porque, que yo sepa, ningún otro gran pintor ha consentido en trabajar con destino a una habitación sumida en la obscuridad. Solo el Tintoreto hubiera emprendido semejante tarea. Felicitémonos de ello, porque en esas magníficas pinturas decorativas hallamos maravillosos ejemplares de efectos que no hubieran podido producir obras más acabadas. La necesidad de indicar muchas cosas por medio de algunos toques tiene el talento del artista en excitación constante, al paso que la rapidez de la ejecución impide la fatiga; no se halla, en ninguna de sus obras, una energía tan considerable.

Además, la pintura, por su rapidez y violencias de toques, resulta más apta para sufrir la sequía o la humedad. Como la lluvia ha inundado continuamente esos muros y como el poco sol que penetra allí cae directamente sobre los cuadros, éstos no son ya más que el fantasma de lo que fueron, y esos restos de una pintura abrupta no son propios para atraer la atención del público.

Hace veinte o treinta años se intentó retocarles, pero el hombre encargado de esta tarea murió providencialmente cuando no había arreglado todavía más que un cuadro. He hallado también sobre otro señales de retoque; pero son demasiado ligeras para producir perjuicio; los otros lienzos están indemnes.

Aunque todas estas obras, comparadas con las demás del maestro, tengan una ejecución muy teatral, existen, sin embargo, entre ellas grandes dife-



rencias y, cosa extraña, alguna de las pinturas de los techos y otras, colocadas en los lugares más oscuros, están casi completamente terminadas, mientras *La Oración del Huerto*, que es una de las mejor iluminadas de la sala superior, parece haber sido pintada en un par de horas, con una escoba á guisa de pincel.

Describiré los cuadros por grupos. Los que constituyen el primero, están en las paredes de la sala inferior.

1.º *La Anunciación*.—Este cuadro, que salta desde luego a la vista, representa dignamente su grupo; el artista llega, en su ejecución, al último grado de atrevimiento. Es tan conocido, que no precisa describirle, bastando con indicar uno o dos puntos dignos de mención; la figura de la Virgen es muy desagradable; produce la impresión de una mujer de treinta años que no fué nunca bella. Si ese rostro no ha sido retocado, es la primera vez que veo fallar al Tintoreto un efecto buscado por él, porque cuando uno se aproxima, el rostro se convierte en joven y agradable, no expresando ya más que la sorpresa en vez del sufrimiento y del temor que expresaba a distancia. No he podido examinarle bastante de cerca para ver si ha sido retocado; tiene ciertamente el colorido del Tintoreto, un poco duro quizá; pero como el cuadro presenta retoques indiscutibles, es fácil que algún cambio de líneas, que se supusieran borradas, haya desnaturalizado la expresión del rostro vista á distancia.

Uno de esos retoques evidentes, es el color escarlata de la túnica de la Virgen; resulta tosco y sin vida. Otro retoque más terrible aún es el trozo de cielo que se ve por la puerta por donde penetra el



ángel; primitivamente de un amarillo dorado como el cielo que hay en el fondo, a la izquierda, ha sido recubierto, por un restaurador imbécil, de un color azul blancuzco que le hace parecerse a un trozo de pared. Afortunadamente, no se ha tocado a las negras alas del ángel, de lo que depende la impresión del cuadro. Este ángel y el grupo de querubines colocado sobre él, forman una cadena ondulada cuyo centro domina la paloma que representa el Espíritu Santo.

2.º *La Adoración de los Magos.*—Es el cuadro más acabado de la Escuela de San Roque, fuera de la *Crucifixión*, y quizá el más encantador de todos. Reúne todos los atractivos que puede poseer un cuadro; lo elevado del asunto, unido al cuidado de los más pequeños detalles, la dignidad de las gentes de alto rango opuesta a la simplicidad del vulgo, la apacible serenidad de la vida campestre contrastando con la turbulencia de un tropel de gentes a caballo y con la grandeza espiritual de los ángeles. La idea de hacer de dos palomas el principal punto luminoso en el primer término del cuadro, para recordar al espectador la pobreza de la Madre cuyo Hijo recibe las ofrendas y la adoración de tres monarcas, es una de las inspiraciones geniales del Tintoreto; toda la escena está concebida con arreglo a su mejor estilo. Nada puede ser a la vez más humilde y más digno que el aspecto de los Reyes; sobre el conjunto del episodio esparce una dulce impresión de realidad el gesto con que la Madona admira el vaso de oro depositado a los pies de Jesucristo, gesto tan sencillo y tan natural que no le arrebatara nada de su nobleza. Como para honrar al guía que condujo a los Reyes desde el Oriente, todo el cuadro no es



más que una inmensa estrella cuyo centro es Cristo; todos los personajes y hasta las vigas del techo forman otros tantos rayos que parten de esa pequeña y brillante figura sobre la que se inclinan los ángeles; la estrella misma le está subordinada. Esta composición sería demasiado artificial si no la rompiera la brumosa lontananza en la que un tropel de caballeros espera a los Reyes, interrumpiendo, en compañía de un perro que corre a todo correr, la simetría de líneas y sirviendo de punto central al resto de la acción.

3.º *La Huida a Egipto*.—El asno es aquí el personaje principal. No he visto nunca león, leopardo, caballo o dragón que tenga una expresión tan sublime como ese pacífico animal doméstico, gracias a la gran vida que hay en sus narices y en sus orejas levantadas. Compone el cuadro un paisaje encantador: la Madona y San José siguen un sombrío sendero, a la orilla de un río, que se ve a un lado del lienzo. Solo mirando éste desde muy cerca pude comprender hasta qué punto debió ser estudiada la cabeza de la Virgen; ninguna cabeza de Madona de Rafael tiene una expresión más dulce y profunda, y su realidad es mucho mayor. El artista parece desear que todo quede subordinado a la belleza de esa cabeza única, y el cuadro es una maravillosa prueba de la posibilidad de concentrar todo el interés de un vasto lienzo en una sola figura. Esto obedece en parte a la ligereza de la pintura, menos trabajada que la sorprendente y magistral composición; las dos figuras parecen personajes vivientes y están perfectamente acabadas, mientras que el paisaje está pintado tan rápidamente como una decoración, teniendo asimismo un color opaco. Por lo



demás, es difícil juzgar, por lo que respecta al colorido, un cuadro tan estropeado.

4.º *La Degollación de los Inocentes*.—Transcribo aquí lo que dije de este cuadro en los *Pintores modernos*: «He hecho ya alusión a la poco acertada manera con que Rafael trató la Degollación de los Inocentes. Fuseli afirma que «Rafael muestra en una gradación dramática a la madre en todos los grados de la compasión y del terror». Si es así, creo que el espíritu filosófico prevaleció esta vez sobre la imaginación. La imaginación no se engaña, ve lo que es, y no hubiera confundido el mortal frenesí del terror materno con el variado desenvolvimiento de los sentimientos maternos. El temor, la rabia, la agonía en su paroxismo borran todo otro carácter. La humanidad misma se perdería en la maternidad, convirtiéndose la mujer en la personificación del furor bestial o del espanto. Por esta razón, ese asunto se trata ordinariamente con frialdad y falsedad. El artista no ha podido oír los gritos ni mezclarse a los que huían; sentado en su estudio pinta metódicamente facciones convulsas y filosofa sobre la locura. Tintoreto no obra así; comprende que en semejantes circunstancias es imposible reproducir la expresión del rostro humano, porque sólo se obtendría una cosa falsa y desagradable, y renuncia a hacer hablar los rasgos, comprendiendo que colocándose en medio de esa multitud enloquecida, no podía pensarse en acechar las expresiones. Rechaza de igual modo los detalles de la matanza y la coloración de la muerte; nada de sangre, nada de carnicería, sino un claro oscuro lleno de terror. La escena pasa en el vestíbulo exterior de un palacio; el resbaladizo mármol está cubierto de sombras ro-



jizas que llenan nuestros ojos de terribles y sangrientas visiones; una inmensa escalera sin barandilla desciende a mano izquierda, sosteniendo una multitud de mujeres mezcladas a los asesinos. El niño que una de ellas lleva en sus brazos ha sido cogido por las piernas; entonces la madre se precipita en el vacío y cae de cabeza, arrastrando con su peso al niño lejos de la mano que le asía. Cerca de nosotros ocurre la terrible lucha: vemos un montón de madres y de espadas, a uno de los asesinos derribado y muerto por aquéllas; la espada de otro asida por la hoja por la mano desnuda de una mujer; la más joven y bella de todas, que ha arrancado su hijo a la muerte y le estrecha contra su pecho con la fuerza de una barra de hierro, cae entre la multitud sobre la punta de las espadas; todos, mezclados, se precipitan con un frenético abandono de cuerpo y alma, impulsados por la esperanza de salvarse. Más abajo, al pie de la escalera, se ve en la sombra un montón de vestidos. Es una mujer sentada, petrificada, inmóvil. Mira fijamente a su hijo muerto, yace en tierra junto a ella, y oprime dulcemente su frente con la mano.»

No tengo nada que añadir a esta descripción a no ser que creo han debido existir cambios en el colorido de las gradas de mármol. A la luz, son de un color blanco dorado y gris pálido, que a la sombra se convierten en rojo y gris oscuro. Hay en esto una discordancia que me hace suponer que los colores han debido cambiar.

5.º *La Magdalena*.—Este cuadro y el de *Santa María Egipcíaca* se pintaron para llenar entre las ventanas espacios estrechos que no podían admitir composiciones y donde, sin embargo, hubiera pare-



cido mal una simple figura. Tintoreto aumenta esos espacios en lo posible pintando en ellos paisajes a que dió interés introduciendo una pequeña figura. Sin embargo, no consideró la tarea de aumentar así un trozo de ensambladura como digna de desplegar en ella todos sus recursos, y la llevó a cabo con tanta negligencia y prisa como un oficial de tapicero que termina de decorar un cuarto en la fonda de una estación. El color es casi opaco en todas partes y está extendido a manchones como en una decoración, y como el sol hierde por la mañana uno de los cuadros y por la tarde el otro, las tintas que en un principio eran ligeras e imperfectas, se han convertido, al secarse así, en manchas de barro. Y no obstante, a pesar de todas estas restricciones, esos cuadros ofrecen un gran interés, porque aun habiéndolos pintado, según he dicho, deprisa y descuidadamente, Tintoreto puso en ellos su más ardiente temperamento y en la *Magdalena* el laurel cuyas hojas se destacan aquí y allí, sobre sombrías nubes, debió ser uno de los más perfectos detalles de paisaje que jamás ejecutara. Sus raíces se entremezclan con los espinos; todas sus hojas parecen articuladas, y, sin embargo, este laurel resulta tan salvaje y tan natural como si hubiera allí crecido, en vez de haberlo pintado. Hubo también en lontananza una montaña y un cielo tormentoso cuya pérdida lamento mucho, porque aun cuando se puedan discernir aún las luces, todo lo demás está completamente estropeado. Hay un curioso detalle de ejecución en la luz que ilumina un torrente que corre bajo las raíces del laurel que se destacan obscuras sobre la brillantez del agua. Otro artista hubiera pintado primeramente el agua, y después las raíces; Tintoreto,



por el contrario, extendió en primer lugar una mano de color obscuro destinado a las raíces, y después, por medio de algunos golpes de su brocha cargada de blanco, introdujo el agua en los intersticios.

6.º *Santa María Egipcíaca*.—Tiene el mismo fondo que el cuadro anterior, con la única diferencia de que en éste Santa María está de espaldas, mientras que la Magdalena nos muestra el rostro; en lugar de laurel hay una palmera. El torrente (¿el Jordán?) es en este último cuadro más importante y el agua está admirablemente pintada.

Tintoreto es, entre los pintores antiguos, el que sintió más el atractivo por agua corriente con la que simpatizaba sin duda su impetuoso espíritu.

7.º *La Circuncisión de Cristo*.—El guarda del Museo tiene idea de que este cuadro es una imitación de Pablo Veronés. Dudo que el Tintoreto haya imitado a alguien, pero este cuadro es la expresión viva de lo que prefería el Veronés: la belleza de los tejidos de oro y de los brillantes ropajes, su influencia moral se nos muestra aquí. El sacerdote parece no haber sido pintado más que para llevar roja vestidura con cuadros negros y oro, y, no obstante, esto no quita dignidad alguna a la escena. Tintoreto se esmeró especialmente en la cabeza del Sumo Sacerdote: no conozco ninguna cabeza de viejo de tan exquisita dulzura y tan gran nobleza de líneas. Hincado de rodillas, recibe al niño en sus brazos: le mira con infinito amor y veneración: los rayos luminosos que emanan de la cabeza del niño concentran la luz y el interés. Todo el cuadro se asemeja a una bandeja de oro destinada a recibir al niño: el manto del Sumo Sacerdote se extiende tras él para ocupar más



espacio: las mesas y el suelo son de varios colores: disipan las sombras del templo algunas lámparas de bronce, y de los muros penden numerosas cortinas cuyos pliegues de color carmesí están cubiertos de dorados florones.

Este cuadro es, con la *Adoración de los Reyes*, el más acabado de la Escuela de San Roque, y sin duda alguna el más elevado modelo de la sublimidad que puede ponerse en los accesorios de los vestidos y decoración.

8.º *La Asunción de la Virgen*.—Sobre la piedra que forma el costado de la tumba de donde se eleva la Madona, se ve escrito en grandes caracteres: Rest. Antonino Florian, 1834. La dimensión de las letras con que el restaurador escribió su nombre en un cuadro que había estropeado, está en proporción con su estupidez.

Los antiguos mosaístas de San Marcos no firmaron nunca sus obras; pero quien desee saber quién destruyó el efecto de la bóveda, puede ver su nombre escrito por dos veces, en letras de medio pie de alto: Bartolomeo Bozzo. No he visto en ninguna parte la firma del Tintoreto, exceptuando en la gran *Crucifixión*; pero estoy completamente seguro de que ese Antonino Florian repintó el costado de la tumba para poder inscribir en él su nombre. El cuadro, naturalmente, está hecho una ruina en todos los sitios en que ha sido retocado, esto es, en una buena mitad; el círculo que forman los querubines en el cielo conserva aún su pureza, y se advierte la mano del gran artista en el vuelo del ángel sobre que la Madona se apoya ligeramente al tiempo de elevarse. Este cuadro, de gran mérito, es una lamentable pérdida: felizmente quedan aún muchos



intactos y hermosos; así es que no debemos perder el tiempo rebuscando entre ruinas.

9.º *La Visitación*. — Pequeño cuadro del más puro estilo del Tintoreto: su sencillez exquisita, buena conservación y vigor sin rival, hacen de él una de las más preciosas obras pictóricas que existen en Venecia.

Sin mostrar gran fuerza de imaginación y sin poder compararse con sus cuatro figuras de medianas dimensiones a un gran lienzo que contuviera cuarenta o cincuenta, por la misma razón, este cuadro está pintado con tan perfecta facilidad, con tan completa expresión de todo sentimiento tierno o grandioso, que no conozco cuadro que me produzca mejor efecto. Carece de la tendencia a lo dramático propia del Renacimiento. La expresión de las fisonomías es tan sencilla y natural como en las obras de Giotto, y tienen además una grandeza de líneas que sólo alcanzó el Tintoreto. Como el horizonte está muy bajo, los ropajes oscuros resaltan sobre un cielo luminoso, y los contornos de los mismos son tan severos, que los intervalos que separan a las figuras hacen el efecto de barrancos separando grandes rocas; tienen la majestad de un valle alpestre a la luz del crepúsculo.

Este precioso lienzo está colocado próximamente a treinta pies de altura; pero cuando se le ve a plena luz puede descubrirse que Santa Isabel está vestida de gris y rojo, y la Virgen, de ese rojo particular a que tan aficionados son todos los grandes artistas —especie de color ladrillo brillante o de escarlata oscura, opuesto a un negro abundante en reflejos pardos y dorados—ambas llevan blancas pañoletas sobre los hombros. Zacarías, vestido de



negro con mangas blancas, se apoya detrás de ellas, en su bastón.

El toque de brillante luz blanca que se observa en la rodilla de Santa Isabel, es un curioso ejemplo de la costumbre que tenía el Tintoreto de cortar las formas oscuras con una especie de halo brillante que pudo parecer artificial y efectista hasta que el daguerreotipo hizo comprender lo acertado del instinto del gran pintor, y que los objetos oscuros, suavizados por un espacio luminoso, están rodeados de un vivo rayo de luz.

Enfrente de este cuadro hay una preciosísima *Anunciación* del Tiziano, llena de gracia y belleza. La Madona es una de las más encantadoras pintadas por dicho autor; pero cuando se ha comprendido al Tintoreto se advierte en el Tiziano algo de débil y convencional. Basta comparar los amanerados pliegues de la vestidura del ángel con los ropajes del cuadro opuesto.

Los cuadros grandes de Sanchi y de Negri, situados en la escalera, carecen de valor.

Segundo grupo: cuadros en los muros de la cámara superior.

10. *La Adoración de los Pastores*.—Este cuadro abre la serie de los del piso de arriba, ejecutados mucho menos cuidadosamente que los del piso inferior. Resulta inexplicable que el Tintoreto pintase con tan gran rapidez los únicos lienzos que están a buena luz, al paso que se esmeró en los techos del piso bajo. Es posible que decorase esos muros en último lugar estando ya fatigado por un trabajo largo en demasía. Los cuadros que ahora nos ocupan demuestran el principio que cada vez me parece más cierto, á saber: que los cuadros de historia o



de personajes no están hechos para avalorar efectos de luz. La luz que conviene a una pintura histórica es la luz atemperada, los mejores modelos son las obras del Tiziano, y el más perfecto ejemplo, debido a un maestro superior al Tiziano, es la *Visitación*, con las tres *Crucifixiones*, de San Roque, San Casiano y San Juan y San Pablo, con la *Adoración de los Reyes* y, en general, con las más bellas obras del Tintoreto; pero este maestro no era hombre capaz de trabajar siempre con arreglo a un sistema, y, al igual de Turner, advirtió todos los defectos que la Naturaleza desplegaba ante sus ojos. No obstante, parece considerar los cuadros inspirados en los principios generales de los coloristas, más bien como alardes de fuerza, que como manantial de seducciones, y no creo que, exceptuando *Las Bodas de Canaan*, se haya servido nunca de esos artificios pictóricos en que la luz, entrando por diferentes lados, atrae más bien la atención sobre sus efectos, que sobre la figura que debe realzar. Hemos visto un maravilloso ejemplo de ello en *La Cena*, en San Jorge el Mayor, cuadro iluminado por una luz ficticia. *La Adoración de los Pastores* fue tal vez tan sorprendente, en el momento de ser pintada: La Madona está sentada sobre una especie de esterilla de cáñamo cubierta de paja; el cuadro está dividido en dos pisos, ocupando la Virgen el superior con dos mujeres que adoran al Niño. La luz penetra allí al través de las separadas vigas del techo del establo y por los barrotes de una pequeña ventana. En el piso inferior la luz cae sobre el suelo donde hay un gallo y una vaca, y esta luz dibuja la forma de los pastores, pintados en su mayor parte con medias tintas, pero con manchas de una luz más vigorosa



que cae desde lo alto sobre ellos. La ilusión óptica fue en otro tiempo tan perfecta como en uno de los mejores interiores de Hunt; pero, cosa curiosa, el pintor parece no haber hallado gusto alguno en perfeccionar su obra, no manifestando más deseo que el de terminarla.

Es absolutamente una decoración tal como Tintoretto hubiera podido hacerla para un teatrillo, si hubiera necesitado ganarse un chelín diario. No puedo creer invirtiera más de dos días en terminar ese lienzo de cerca de catorce pies de alto por diez de ancho. El descuido de la ejecución aumenta en proporción igual a los brillantes efectos de luz; la figura de la Madona y de las mujeres que, colocadas en lo alto del cuadro, no participan de esos efectos, están pintadas con cierto esmero, mientras los pastores y la vaca están pintados descuidadamente, y la última, que se halla á plena luz, se reconoce más bien en sus dimensiones y en sus cuernos, que en el cuidado con que el pintor procuró darle la forma deseada. Es curioso comparar este boceto informe con la cabeza de asno de *La huida á Egipto*, en la que el pintor desplegó todo el poder de su talento. La obra, sin embargo, desde el punto de vista del efecto de luz, resulta muy interesante. Un detalle digno de nota es que en el pesebre, detrás de la vaca, Tintoretto colocó un pavo real, y en vez de complacerse en pintarle con vivos y brillantes colores, le sacrificó a la luz y le pintó de gris, con uno o dos ojos oscuros sobre la cola, procedimiento análogo al de Tunner cuando suprimió los colores de las banderas de sus barcos en el *Gosport*. Además, para deslumbrar la vista, Tintoretto puso paja en todas partes; paja adherida al techo, paja en el suelo y en la es-



terilla, hasta en la misma aureola que rodea la cabeza del Niño y cuyos rayos divididos en pequeños trozos se asemejan a pajas cortadas. Pero lo más curioso de observar es la falta absoluta de expresión en las figuras principales; todo es común, vulgar, hasta los pliegues de los vestidos. Tintoreto parece haber querido hacer pastores lo menos interesantes posible; ¿pero por qué haber pintado mal sus trajes y haberles colocado de un modo tan poco pintoresco?

Reflexionándolo bien, creo que el pintor obró con arreglo a un principio fijo; no tenía el sentimentalismo alemán que crea pastores y campesinos graciosos o sublimes; los vulgarizó deliberadamente, no por medio de la fealdad de su rostro, sino con la mediocridad de su postura y el descuido de los trajes, y cuanto más pienso en ello, más me persuado de que el Tintoreto obró siempre lo mismo y que la belleza de su pintura está en él proporcionada a la dignidad del asunto. No empleará todo su talento en pintar gentes vulgares, y si se quiere apreciar debidamente su mérito, es preciso verle hacer un rey, un senador o un santo. Es interesante advertir esta curiosa relación con las tendencias aristocráticas de Venecia en uno de los más grandes artistas que produjo esta nación.

He olvidado decir que si pintó un pavo real gris, sin cuidarse del color, le marcó, sin embargo, con un rasgo que no hubiera observado un pintor vulgar: la particular lisura de la espalda y la ondulación de las alas; todo el cuerpo del ave está allí, aunque sus plumas aparezcan pintadas negligentemente. Debo hacer la misma observación respecto del gallo que picotea en la paja. Tintoreto había hecho pastores



tan feos, que no se atrevió a pintar bien los animales; no se hubiera mirado más que a ellos. No puedo decir lo que ofrecen los pastores; parecen cántaros de leche; pero están tan mal llevados, con tales contorsiones, que la leche debería verterse toda. En primer término, un hombre lleva una cesta de huevos; supongo que esto sirve para aumentar el carácter rústico de la escena y que la cesta no forma parte de las ofrendas de los pastores.

11. *El Bautismo*.—Pintura de mejor calidad que la anterior, aunque presenta también pocas señales de esmero o de entusiasmo. El color es generalmente gris, las figuras son toscas y tan ligeramente pintadas, que, de las diez y nueve del fondo, sólo hay doce que puedan calificarse así; el resto está de tal modo abocetado y recargado, que apenas puede reconocérsele. Tiene, sin embargo, un punto muy interesante para un paisajista; se ve a lo lejos un río bordeado de un soto; el cielo es sombrío; pero el río recibe el brillante reflejo de un invisible desgarrón de las nubes, reflejo tan brillante que cuando vine por primera vez a Venecia, no estando aún habituado ni al modo ligero de pintar del Tintoreto, ni a ver cuadros tan deteriorados, tomé el agua del río por una faja del cielo. Este efecto, tal como Tintoreto le presenta, carece un poco de naturalidad, pero prueba su conocimiento de un principio que ignoran la mitad de los actuales pintores de historia, y es que el reflejo que se ve en el agua es totalmente distinto de lo que se ve por encima de ella, y que puede haber un brillante reflejo de luz allí donde sólo la obscuridad nos parece poder reflejarse. Las nubes son redondas, espesas y sombrías, y quitan atractivo a lo que hubiera constituido un buen fon-



do de paisaje. Detrás de las rocas de la derecha se percibe una cabeza que debe ser un retrato.

12. *La Resurrección*.—Es también un cuadro de efecto de luz y no de los más notables; lo mejor que tiene es el grupo, algo distante, de las dos Marias vistas a la luz de la aurora. El asunto de la Resurrección saca a plaza los defectos de Tintoreto, su impetuosidad no es aquí oportuna. Cristo sale de la roca como un rayo y parece que los ángeles mismos deben quedar aplastados por las destrozadas piedras de la tumba. Se podría aceptar esta concepción si la figura de Cristo fuese sublime; pero es débil, vulgar y forzada, y el todo está menos que mediocremente pintado, excepto una higuera plantada en una roca y en que, por un singular capricho, desplegó el pintor su más bella factura. Los dorados cantos de sus hojas de un color aceitunado le hacen parecerse a uno de esos hermosos dibujos de marquetaría que el Tintoreto emplea tan frecuentemente para los ropajes.

13. *La Oración del Huerto*.—Entre todos los cuadros de San Roque, este es el más rápidamente pintado; no está terminado como los anteriores, sino que parece haber sido hecho en algunas horas, con una escoba; es también un efecto de luz y un efecto muy curioso. El Ángel que presenta el cáliz a Cristo está rodeado de una aureola roja, y, no obstante, la luz que cae sobre los hombros de los dormidos discípulos es fría y argentada, al paso que la tropa que viene a apresar a Cristo se ve a la luz de las antorchas. Judas señala a Cristo; pero vuelve la cabeza para no verle —¡notable, sublime inspiración!— los árboles son bellos, aunque no he visto nunca un olivo que tenga hojas tan anchas como la mano; si



existiera alguno las aceitunas serían tan gruesas como cocos. Examinando la tropa que está a la izquierda, veo que los que se hallan más distantes están ocultos —exceptuando las piernas— por una especie de arco sombrío y desfigurado de tal modo que no puede reconocerse si fue de follaje o de tierra; creo sería un espeso soto a través del cual la tropa, guiada por Judas, se abriría paso. San Pedro, el más celoso de los tres discípulos, se despierta y vuelve la cabeza hacia la tropa, mientras Jacobo y Juan, ocultos entre el ramaje, duermen profundamente con soberbia languidez. Este cuadro, visto de lejos, impresiona como la melancólica imagen de los espesos bosques mezclados a los ricos y tiernos follajes del sur; las hojas, sacudidas por el aire del mar, el movimiento de las antorchas y de las ramas, contrastan con el ligero resplandor que esparcen los ángeles sobre las vestiduras de los discípulos. El detalle más particular es que Cristo duerme también; los ángeles parecen aparecérselo en sueños.

14. *La Cena*.—Es uno de los peores cuadros que conozco del Tintoreto, aunque no se hallen en él señales de retoque. Su autor representó siempre los discípulos como seres demasiado vulgares; pero aquí están, además, disminuidos, y Cristo, que está al extremo de la mesa, es la más pequeña de todas las figuras. Los personajes principales son dos mendigos, sentados sobre las gradas y esperando sin duda los restos de la comida; un perro vigila, con igual idea, los movimientos de los discípulos que hablan entre sí, comentando la marcha de Judas. El cuarto en que están reunidos es una especie de cocina grande, y se ve en el fondo al huésped junto a una alacena. El cuadro ha debido ser siem-



pre pobre; pero el sol se ha comido el color de tal manera, que allí donde hubo azul, no queda hoy nada.

15. *Glorificación de San Roque.* — Es también una de las peores obras del Tintoreto; parece hecha por una mano enferma o cansada; sus tonos son oscuros y pesados, las figuras tienen próximamente cinco pies de alto y carecen de interés. San Roque sube al cielo mirando, á sus pies, una multitud de pobres y enfermos que le bendicen y adoran. Uno de ellos, arrodillado en el fondo, es casi la repetición —descuidada é indolente— del San Esteban de San Jorge el Mayor y de la figura del centro del *Paraiso* del Palacio Ducal. Es una especie de figura tranquila por la que el Tintoreto parece mostrar predilección; en esta obra, sus unidas manos chocan por lo malo de su pintura, apenas acabada, aunque este personaje constituye la única luz importante que se destaca en el fondo oscuro. En lo alto, San Roque se dibuja en la sombra sobre la luz del cielo; todo lo demás está sumido en una obscuridad confusa.

16. *La Multiplicación de los panes.* — Sólo resta de él un buen paisaje; más expuesto a los rayos del sol que todos los demás cuadros de esta sala, sus ropajes, en otro tiempo azules, son hoy blancuzcos. La escena está mal compuesta; veintiuna figuras —comprendiendo en ellas á Cristo y a sus discípulos— representan mal una multitud de algunos millares de personas. El milagro sólo está indicado por la postura inclinada, en el primer término, de todas aquellas gentes que no tienen tampoco un aspecto asombrado; pero que a media luz debieron producir antes un bello efecto. El paisaje, que representa



un frondoso collado, ofrece un aspecto majestuoso y grande. En el horizonte, en que brillan los colores del prisma, se destacan árboles vigorosos, cada uno de los cuales debió ser pintado, a grandes brochazos, en diez minutos, y cuyas hojas parecen más bien hierbas marinas.

17. *Resurrección de Lázaro*.—Esta escena, concebida de un modo extraño, produce cierta impresión. Cristo está medio sentado y medio acostado en la parte inferior del cuadro, mientras Lázaro, desembarazado de su mortaja, se halla en la parte superior, ocurriendo la escena junto a una rocosa colina, y debiéndose haber visto en otro tiempo la tumba entre las sombras de la izquierda. Todo lo que se puede discernir hoy es un hombre que tiene sus piernas desatadas, como si fuera un prisionero a quien Cristo pusiera en libertad. El grupo no aparece agitado, ni aun sorprendido. No obstante, este cuadro es más vigoroso que los tres últimos, y su parte superior es digna del maestro; los árboles—laureles é higueras— por un capricho habitual en el Tintoreto— están pintados tan esmeradamente como los de la *Resurrección de Cristo*, colocada al otro lado. Las figuras de arriba resaltan del cielo como una masa oscura, semejante a la roca; pero su obscuridad está interrumpida por las vendadas piernas de Lázaro que aparecen a plena luz, lo que a mi entender estropea el conjunto con la presencia de un objeto desagradable y de una luz mal colocada. Añadiré que la figura de Cristo es un completo fracaso.

18. *La Ascensión*.—A pesar de la ligereza de su ejecución y de la frialdad de su colorido, he admirado siempre este cuadro, notable por producir un efecto de aire libre y una impresión de movimiento



en las alas de los ángeles que sostienen a Cristo. Este efecto se debe, en gran parte, a la manera con que las alas están colocadas; cortan el aire como hojas de sable. Por lo que respecta a su composición, es el cuadro más curioso de la Scuola, porque, además de la Ascensión, representa una especie de resumen de lo que ocurrió anteriormente a ella. Dos apóstoles caminan a lo lejos, dirigiéndose sin duda a Emmaus; más cerca de nosotros, un grupo, sentado alrededor de una mesa, nos recuerda la aparición de Cristo entre ellos; más cerca aún hay una figura inclinada — San Pablo quizá.— Lo más particular de todo es el sitio en que ocurre la escena, porque Cristo se elevó en los aires desde el monte Olivete, mientras que aquí los discípulos caminan, y el cuadro está colocado en un pequeño y pantanoso valle como los que rodean a Maisón Neuve, en el Jura. Atraviesa el valle un rápido torrente tan notablemente pintado, que a él se debe sin duda mi preferencia por esta obra. Sus reflejos están representados tan científicamente como si se debieran al pincel de Turner, y parece que va a sepultarse en el cenagoso suelo; ¿pero qué relación tienen todos estos detalles con la Ascensión? La figura de Cristo, sin carecer de dignidad, no es interesante ni sublime.

19. *La Piscina de Béthesda*.—Las figuras de este cuadro han debido ser repintadas; por otra parte, le he examinado poco a causa de su repugnante asunto; los grandes pintores italianos no experimentaron tal sentimiento; pero ese estudio de hospital, sin contraste alguno, es penoso, y lamento que el Tintoretto se fijara en él.

Creo que Sir Josuah fijó como regla para los cua-



dros heroicos que los ropajes debían ser sencillos y no de seda, satén o brocado. Esta regla es muy acertada para las obras religiosas; pero no es aplicable a las obras de los coloristas. Tintoreto no es completamente él, más que cuando pinta pieles, terciopelos o alguna otra rica estofa, joyas, armaduras, que le proporcionan la posibilidad de hacer jugar el color entre los personajes, y a mi juicio los más hermosos cuadros de Rafael y de Angélico deben no poco a los trajes, a las coronas de pedrería, a los ornamentos de los sacerdotes, etc. Los cuadros que no tienen nada de esto—como la *Transfiguración*—son, para mi gusto, un poco monótonos.

20. *La Tentación*.—Este cuadro justifica singularmente la observación que acabo de hacer; debe una gran parte de su efecto al brillo de las joyas del brazal que lleva el ángel malo y al hermoso color de sus alas. Estos son sin duda accesorios; pero aumentan el valor del conjunto, y se advierte la complacencia que en ellos puso el pintor. Las piedras del brazaleté brillan con una luz interior, con un fuego oculto, que es el único que nos hace sospechar el verdadero carácter del tentador, representado por un ángel hermosísimo, aunque la expresión de su rostro sea sensual; no estamos seguros de que Tintoreto le hiciera así para expresar el mal, porque cuando pinta ángeles buenos no les da siempre una expresión muy pura. Me parece una prueba de sutilidad dar a entender que se trata del demonio por un detalle tan ligero como la brillantez de las piedras en la obscuridad. (Compárese esta invención con los mosaicos de San Marcos en que Satán está representado como un monstruo negro, con cuernos, cabeza y rabo.)



Todo este cuadro está pintado con amplitud, energía y esmero; tiene grandes efectos de luz, y por consiguiente, su color general apagado. No ha habido, antes de Turner, rocas tan bien pintadas como las que el Tintoreto colocó aquí en primer término; es un sorprendente ejemplo de su maravilloso don de percepción.

21. *San Roque*.—Cuadro casi imposible de detallar; hasta tal punto está mal iluminado. Hay en él tres personajes; los creo del Tintoreto, pero están de tal modo en la obscuridad, que no se puede apreciar su ejecución ni atribuirlos con seguridad a un maestro cualquiera.

22. *San Sebastián*.—Este cuadro es lo más bello que encierra la sala; no existe, dentro de lo humano, nada más majestuoso que ese San Sebastián. No se advierte en esta obra esfuerzo alguno para crear una expresión de santa y angélica paciencia; el esfuerzo consiste en dar realidad al mártir, y me parece que ningún otro pintor lo ha conseguido hasta tal punto. No he visto nunca morir a un hombre de muerte violenta; no puedo, por tanto, juzgar de la absoluta exactitud de esa figura; pero lo cierto es que produce una grande y profunda impresión de verdad. San Sebastián está muerto, y debe estarlo porque una flecha atraviesa su frente y otra su corazón; pero sus ojos están abiertos, aunque vidriosos, y el cuerpo se muestra rígido en su actitud postrema; tiene el brazo izquierdo levantado y la pierna izquierda inclinada hacia adelante como un soldado que soporta un ataque bajo su escudo; los ojos permanecen fijos en la dirección de que venían las flechas. Lo más característico del lienzo es la manera de herir las flechas al santo. En la mayor parte de



los martirios de San Sebastián están clavadas sobre él, de trecho en trecho, como alfileres; parecen haber sido lanzadas desde lejos, y, debilitadas por la distancia, no haber podido penetrar más que un poco en la carne, produciendo la muerte más bien por la pérdida de sangre que por mortales heridas. Tintoreto tenía otras ideas respecto de la habilidad de los arqueros. Todas las flechas, lanzadas con la fuerza de un rayo, vienen en la misma dirección y atraviesan el cuerpo como una lanza; dos en las piernas, una en el brazo, otra en el corazón, la última ha atravesado la frente, clavando la cabeza a un árbol como con un martillo. El rostro, a pesar de su palidez cadavérica, es hermoso, debió ser sereno, y la luz que se desliza sobre las flechas viene a morir dulcemente sobre los rizados cabellos y se mezcla a la aureola de la frente. No hay en Venecia un cuadro más notable y, sin embargo, creo que no hay uno entre mil de los visitantes de la Scuola que sospeche siquiera su existencia.

Tercer grupo: en el techo de la sala superior.

23. *Moisés haciendo brotar agua de la roca.*— Henos aquí llegados a la serie de cuadros en que concentró el pintor la fuerza reservada por él para el piso de arriba; obró cuerdamente, porque aunque no sea agradable estudiar las pinturas de un techo, se puede al menos verlas sin poner los ojos al abrigo de la luz. Están bien compuestas, y, por consiguiente, bien pintadas para ser vistas desde lejos. Se descubre a la primera ojeada la profundidad del pensamiento: *Moisés haciendo brotar agua de la roca* resume todo el décimoséptimo capítulo del Éxodo, y aun un poco más, porque vemos la impaciencia de Moisés y la cólera del Señor en pre-



sencia de las aguas de Meribah. Se adivinan estos dos sentimientos en la violencia con que sale el agua de la roca por varias partes a la vez, formando como un gran arco por encima de la cabeza de Moisés, y por el aspecto del Ser Supremo ocultándose a medias en sus velos. Esta es la parte más difícil de ver desde abajo; creo que en algunos trozos del techo, la cabeza del Señor ha debido ser destruida y repintada. Una de las bellas ideas habituales en el Tintoreto es velar la parte inferior del rostro divino, no solamente por medio de nubes, sino con una especie de globo de agua, mostrando que en ese preciso momento es el Dios de las lluvias y de las aguas el que se presenta a los israelitas. Esta gran figura, como la de Moisés y las del primer término, es a la vez sombría y cálida, siendo el rojo y el negro los dos colores predominantes. La atmósfera sobre que se destacan es dorada con algunos toques azules, como si se entreviese un cielo puro después de la tormenta. ¡Con qué exquisito encanto expresa el color, el gozo y la frescura, sucediendo a los pesares y a los ardientes padecimientos! Y cuanto más examinamos la lontananza, más hallamos que admirar; el azul no es el azul del cielo, está obtenido por los rayos azules de las blancas tiendas que brillan al sol, y ante esas tiendas vemos la batalla librada en Amaleck, y para la cual los israelitas recobraron fuerza y valor en las aguas que brotaron de las rocas del Horeb. Desde el punto de vista de la pintura, ese contraste de la fría luz y de cálidas sombras es uno de los más notables efectos de color que existen en la Scuola, y la masa de follaje que se agita sobre las rocas de la izquierda muestra en el Tintoreto el talento y la composición alcanzando



a su más alto grado. Desgraciadamente, este lado del cuadro está deteriorado de tal modo que apenas puede vérselo.

24. *La plaga de las serpientes.*—Las figuras lejanas son muy importantes en este cuadro; el mismo Moisés forma parte de ellas, y esta cantidad de personajes de medianas dimensiones aumenta la impresión de grandeza del espacio. Es interesante estudiar las diferentes maneras de tratar este asunto en los tres grandes pintores: Miguel Angel, Rubens y Tintoreto. Los dos primeros igualan al último en energía; pero menos apasionados por la libertad, someten su composición a reglas que rechazaba el Tintoreto. Los tres practican la unidad de composición, pero los dos primeros la obtienen con violencia, mientras en el tercero se produce espontáneamente al paso que su amor por el espacio hace que se ocupe menos de la forma de los objetos que de sus relaciones con la luz y la sombra. Rubens y Miguel Angel transforman las serpientes en enormes boas constrictores, enroscados alrededor de sus víctimas. Tintoreto nos muestra pequeños monstruos fugitivos, ondulantes, parecidos a lampreas aladas, y a los hijos de Israel, en vez de formando grupos convulsivos, huyendo hacia los campos, donde van a caer, lo que está más cerca de la verdad de la Escritura. El cuadro de Miguel Angel podría aterrarnos si no supiésemos que las serpientes boas no aparecen en bandada; las miramos con tan poca emoción como el asa de un vaso o cualquier otro objeto que representase una serpiente, sin probabilidad alguna de verla aparecer. Por el contrario, en la composición del Tintoreto existe una probabilidad. Comprendemos que esos pequeños reptiles ala-



dos pueden venir en masa y sus pequeñas dimensiones no les impiden ser horribles. No tienen, sin embargo, la forma grotesca y terrorífica de las creaciones alemanas; fácilmente se les hubiera podido hacer más feos; pero lo que les hace espantosos es su verosimilitud. Tienen cabezas triangulares y hocicos puntiagudos, cuerpos cortos y gruesos, con protuberancias óseas sobre la espalda, como los esturiones, pequeñas alas salpicadas de manchas doradas y negras y ojos redondos y relucientes, no muy grandes pero horribles; se lee en ellos el goce de la mordedura. (El pintor veneciano debió inspirarse, al crearlos, en los caballos marinos y otros pequeños reptiles de las lagunas.) Estos monstruos se deslizan por todas partes; se revuelcan en el suelo, se apoderan de todo cuanto tocan con su puntiaguda y venenosa cabeza; hombres y árboles están cubiertos de ellos, sin posibilidad alguna de evitarlo. Para dar a la plaga un espacio mayor aún, Tintoreto no se contentó con un horizonte. ¡Cosa extraña! Abrió a la derecha una caverna al través de la cual se percibe otro cielo y otro horizonte. En lo alto del cuadro se ve pasar por encima de la multitud a Dios, llevado por los ángeles, irritado y envuelto en oscuras nubes, al paso que un ángel de perdón descende hacia Moisés, en medio de un globo de blanca luz. Esta luz transparente, casi líquida, va desde el ángel hasta la cabeza de Moisés, dando a su parte superior un color pálido como si fuera atravesada por un rayo de sol. Tintoreto es el único pintor que ha conseguido expresar los efectos de luz transparente, el único que parece haber penetrado los rayos del sol, las nieblas y las nubes en la lejana atmósfera y haberse acordado, para real-



zar la sublimidad de sus personajes, de lo que había visto sobre las torres, las nubes o las montañas.

La parte superior de este cuadro es soberbia, sobre todo por la disposición de las nubes y la originalidad y composición de luces y sombras; se parece en algo a *La Visión de Ezequiel*, de Rafael de Urbino; pero es mucho más hermosa. No se comprende cómo un pintor capaz de representar tan notablemente las nubes flotantes haya podido pintar nunca las masas redondas, parecidas a almohadas, que se encuentran con tanta frecuencia en aquellas de sus obras en que puso menor esmero. La parte inferior del cuadro es menos interesante; tiende a producir efecto y gana poco al examinarse detenidamente.

25. *La caída del Maná*.—En ninguna de estas tres composiciones hizo el artista el menor esfuerzo para dar expresión a sus personajes. Ya beban el agua de la roca, mueran de la mordedura de las serpientes o coman el maná, conservan la más perfecta calma; además, como están pintados para ser vistos a distancia, sus cabezas no son agradables de cerca, quizás menos aún en este último cuadro que en los anteriores, y, no obstante, su asunto está deliciosamente desenvuelto. Hemos visto en San Jorge el Mayor un cuadro que representa el mismo suceso y en que la recolección del maná es una cosa secundaria; aquí desempeña el principal papel. Sabemos que el maná caía por la mañana; se veían alrededor del campo copos blancos y redondos semejantes a trozos de niebla y que se fundían cuando el sol calentaba. Tintoreto trata de despertar en nosotros la idea de la frescura; los israelitas descansan en una dulce y verde pradera, rodeada de



azules colinas y hermosos árboles; en las ramas de uno de esos árboles está colgada una tela gris, destinada a recoger el maná cuando caiga. En cualquier otro cuadro esa tela hubiera sido hecha de algún color vivo; pero aquí es gris, los campos de color verde obscuro, las montañas tienen un triste azul frío y, para completar la impresión, el Ser Supremo, en vez de llevar, como en otros diez ó doce cuadros de la escuela de San Roque, ricos ropajes encarnados y azules, está aquí cubierto de vestiduras de un color *blanco nieve*. Adviértese un lindo detalle en el fondo del cuadro; cuatro o cinco corderos, en vez de pastar, parecen volver la cabeza para atrapar el maná al paso y alimentarse con él.

El árbol de arriba es el más exquisito ramillete de follaje que posee la escuela de San Roque. Sus largas hojas se asemejan a las del sauce, pero son cinco veces mayores.

26. *El sueño de Jacob*.—Este cuadro produce un buen efecto, mirado desde abajo; pero desmerece cuando se le examina de cerca. Es siempre difícil para un pintor hacer subir y bajar escalones a los ángeles; nos preguntamos para qué les sirven sus alas. Tintoreto les dió actitudes diversas y animadas; pero no debió estudiar con amor el asunto, y además el cuadro pierde con estar colocado precisamente encima de la *Ascensión*, obra en que el pintor supo con tanta brillantez dar vuelo a su poderoso talento y en que la transparencia de las nubes se mezcla delicadamente con los ángeles a quienes velan en ocasiones, cubriéndoles de argentada luz. En el *Sueño de Jacob* las nubes tienen la vulgar redondez en uso en los estudios.

27. *Visión de Ezequiel*.—Creo que este cuadro



debe haber sido repintado, hasta tal punto es tosco y débil, y, no obstante, estos defectos se hallan en muchas de las pinturas de las pequeñas divisiones del techo; resultado probable de una excesiva tensión de espíritu. Un pintor que ha gastado tal dosis de energía en algunas de sus obras, debe sentir laxitud en un grado desconocido a otros artistas más tranquilos y menos poderosos; entonces su colorido se hace pesado o estalla en violentas manchas rojas, como las que se muestran en bastante número en algunos de los cuadros del Palacio Ducal.

Esta *Visión de Ezequiel* es, sin embargo, digna del maestro por la salvaje y horrible energía con que los esqueletos se mueven en torno del profeta; hubiese sido menos horrible y más sublime si el lienzo, en vez de representar el valle de las osamentas, sólo hubiese encerrado ocho figuras, cinco de ellas esqueletos. Es extraño que en semejante asunto las luces dominantes sean rojas y pardas.

28. *El pecado original*.—Los dos últimos lienzos de que acabamos de hablar son los más importantes, después de los cuadros del centro. Llegamos ahora a los más pequeños, que rodean el *Moisés haciendo brotar agua de la roca*. Entre éstos, es el mejor el *Pecado original*, y le hallaría bello en cualquiera otra parte que no fuera la escuela de San Roque.

Una viva luz baña el cuerpo de Eva; la vegetación es exuberante; pero las figuras son vulgares y la composición carece de interés; no he podido aproximarme suficientemente para reconocer sobre qué objeto grisáceo está sentada Eva, y no he percibido serpiente alguna. Como en el cuadro de la Academia está muy á la vista, supongo que en éste



se hallará oculta en la obscuridad, así como otros detalles precisos, para juzgar acertadamente el conjunto de la obra.

29. *Eliseo* (?).—Un profeta oculta la cabeza entre las manos; Dios le habla, sin duda, con enojo; su actitud hace pensar en la escena entre la Divinidad y Eliseo sobre el Horeb; pero no hay señal alguna del temblor de tierra y del fuego; de modo que esto es una simple conjetura. El cuadro es, por lo demás, poco interesante, las fisonomías son vulgares, y los ropajes tienen una rígida dignidad histórica que les impide ser graciosos.

30. *Jonás*.—La ballena ocupa la mitad del lienzo. Su boca es ancha como una caverna, y, sin embargo (a menos que el pedazo rojo del primer término sea un ropaje), la lengua es demasiado ancha para estar contenida en ella. Parece haber servido para hacer salir a Jonás y no haber vuelto aún a su sitio; forma una especie de cojín, sobre el que está Jonás arrodillado, dando gracias al Señor. La cabeza a que pertenece esa enorme lengua está negligentemente trazada, y el cuadro no tiene de notable más que sus dimensiones, aunque los piadosos sentimientos de Jonás estén bien expresados. El gran recuerdo de Miguel Angel perjudica no poco a los que trataron este asunto con menos imaginación.

31. *Josué* (?).—Cuadro muy interesante; es una vergüenza que su asunto no esté determinado, porque se halla muy lejos de ser vulgar; un hombre, con una espada en la mano, mira al cielo enrojecido, desde donde se inclina el Señor, representado por una forma blanca e incolora. Al otro lado se ve entre las nubes un pilar que se derrumba, y al pie de



la figura principal hay una multitud armada con lanzas. A menos que esto no sea Josué viendo la destrucción de Jericó, no sé lo que este cuadro significa; está pintado con gran vigor, y merecería mejor lugar.

32. *El sacrificio de Isaac*.—Es el que menos vale, como concepción, entre los cuadros del maestro que existen en esta sala; las actitudes de los tres personajes son violentas, tan poco expresivas como artificiales y forzadas. Está vigorosamente pintado, pero con vulgaridad. El toque de luz concentrado sobre la barba blanca, y la trastornada actitud de Abraham, producirían un dramático efecto en un cuadro de la escuela francesa. La cabeza, brillante y muy á la vista, ha sido quizás lavada y retocada en las últimas operaciones que se han realizado en el techo. Naturalmente, a todo visitante que llega a esta sala se le invita a mirar «la bella texta di Abramo». Lo único que lleva la marca del Tintoreto es la disposición de la leña que forma la hoguera sobre que está atado Isaac (aunque la Escritura nos diga que Abraham «colocó la leña ordenadamente»). Tintoreto debió pensar que el desorden de los leños estaba más en relación con la agonía paternal.

33. *Eliseo en el torrente del Cherith* (?).—¿Es esto lo que quiere representar esa bella figura echada en tierra, y a quien se aparece un ángel? Yo he creído ver, entre el árbol de la izquierda y la figura echada, algo de agua corriente; en todo caso, el país es montañoso. Cuanto más estudio al Tintoreto, más me recuerda a Turner; en estos dos pintores se encuentran las mismas dificultades para comprender el asunto que quisieron tratar. Acabamos de ver al



Tintoreto en el *Sueño de Jacob*, la *Visión de Ezequiel*, el *Sacrificio de Abraham* y la *Oración de Jonás* (asuntos en que los más grandes pintores se complacieron en desplegar todo su genio); acabamos de verle, repito, mostrando frialdad, negligencia y falta de simpatía evidentes, y de pronto, en un asunto confuso, casi imposible de descifrar, compuesto de dos únicos personajes, un ángel y un hombre, hele aquí desenvolviendo todo su talento.

La víspera de comenzar este cuadro debió ver un martín-pescador, porque toda la obra parece estar dedicada especialmente a hacer resaltar las suaves y majestuosas alas del ángel, de color blanco, salpicadas de azul, como la cabeza del pájaro lo está de verde, y que son el más detenido y delicado estudio de plumaje que he visto en las obras de Tintoreto.

Obsérvese también que la majestad de las sinuosas líneas del ropaje que cubre a la figura echada es lo que da a ésta dignidad, porque el rostro, oculto a medias, carece de expresión.

34. *La fiesta Pascual*.—Tal es el título dado por el cicerone a este cuadro, que contiene cinco personas examinando los progresos de un pequeño fuego encendido sobre una mesa o altar colocado entre ellos. Unicamente porque llevan bastones en la mano puede suponerse que ese fuego está encendido para consumir la ofrenda pascual. Como todos los efectos del fuego, éste se halla desprovisto de interés.

35. *Eliseo alimentando al pueblo*.—Como este cuadro es también de aquellos cuyo asunto hay que adivinar, creo se trata aquí de Eliseo distribuyendo los panes de cebada traídos de Baal-Shalisha. Com-



parando esta obra, la anterior y algunas otras con *Eliseo en el Cherith*, puede reunírselas bajo el nombre genérico de «la hez del Tintoreto». Su colorido es pobre, apagado, y parece extendido sobre el lienzo por un hombre cansado de su arte y del trabajo que se le exige. Estos cuadros no están pintados con demasiada rapidez; por el contrario, resultan más acabados que muchos otros; pero en vez de ser, como *La Oración del Huerto*, un boceto inspirado, en que pone el pintor todo el fuego de su alma, son la cansada realización de un trabajo impuesto. ¿Pertenecen al número de los pintados últimamente por el artista, enfermo ya cuando los comenzó? Lo ignoro; en todo caso, volvemos a hallarle en plena posesión de sí mismo en la sala en que ahora entramos.

Cuarto grupo: en la sala interior del piso de arriba.

Del 36 al 39. *Cuatro cabezas de niño*, perdidas desgraciadamente y hechas para llenar los pequeños espacios vacíos del techo.

40. *San Roque en el cielo*, en el centro del techo. De la conocida anécdota, verdadera o falsa en sus detalles, que dió origen a este cuadro, podemos deducir que, habiéndole pintado el Tintoreto en competencia con Pablo Veronés y otros grandes artistas de la época, trató de hacerle lo más popular y brillante posible. Es completamente distinto de sus demás obras; todos sus tonos son brillantes; los rostros, dibujados con esmero, tienen agradables expresiones; los contornos son firmes y las sombras raras. Se asemeja más al estilo de Correggio que ningún otro cuadro veneciano. Pero aun para el más grande artista, hay siempre peligro en aban-



donar su estilo propio; el cuadro carece de las grandes cualidades del Tintoreto, sin tener la pastosidad de Correggio. Lo notable es que, a pesar de haber sido pintado mientras los competidores trazaban sus bocetos, no muestra señal alguna de celeridad o descuido.

Del 41 al 44. *Figuras de niño*, simplemente decorativas.

Del 45 al 46. *Figuras alegóricas sobre el techo*.—Si no estuvieran en la misma sala que *La Crucifixión*, atraerían la atención del público más que cualquiera otra obra de la escuela de San Roque. Nada de sombras negras, ni de extravagantes invenciones; aquí sólo hay figuras muy bellas, de coloración rica y delicada, que se asemejan mucho a las más hermosas obras de Andrea del Sarto. No exigen, sin embargo, ser detalladas.

59. *Cristo ante Pilatos*.—Cuadro muy interesante, que, cosa extraña, gana con ser visto en día nublado, cuando la blanca figura de Cristo, que tiene un aspecto completamente espiritual, es la única que se ofrece a la vista; el resto del cuadro es de factura débil e imperfecta. Las figuras secundarias son mezquinas; hay poca grandeza en sus miembros y en sus vestiduras poca solidez en el color mismo, aunque su disposición sea más acertada que en muchas otras obras ya descritas. No sé si es a causa del poco color extendido, o a propio intento, por lo que las nubes del horizonte aparecen a lo lejos al través de la bandera roja; en todo caso, es muy hermoso el efecto producido. El gesto violento del escriba que moja la pluma en el tintero es forzado, y Pilatos carece de majestad, quizá porque ha querido que sólo se destaque la figura de Cristo. En



las obras de los siglos XIII y XIV Herodes y Pilatos están presentados siempre, con toda intención, bajo un aspecto despreciable.

60. *Ecce Homo*.— Como de costumbre, Tintoreto trata este asunto de un modo exclusivamente personal. Cristo yace en tierra, sin conocimiento; un soldado se halla en pie junto a él; al otro lado, Pilatos separa la túnica del cuerpo flagelado y herido que muestra a los judíos. Este cuadro y el anterior, por su estilo y factura, parecen más del Ticiano que del Tintoreto.

61. *Cristo llevando la cruz*.— El artista reaparece aquí en toda su fuerza. Representa a los soldados y al pueblo judío subiendo al Calvario por un sinuoso sendero del que se ven dos recodos; los judíos, colocados sobre el saliente más alto, y llevando en medio a Jesucristo, se destacan en el horizonte; pero en vez del sencillo y acostumbrado efecto del horizonte brillando tras las oscuras masas, Tintoreto introduce, a la izquierda, la cabeza de un caballo blanco que se confunde con el cielo en una masa de luz.

Este cuadro produce sobre todo un gran efecto; hallándose Jesucristo demasiado distante para concentrar el interés, sólo se ve a los ladrones. Por esta misma razón, me parece la obra más emocionante; creemos presenciar la escena en realidad, aunque mal colocados para verla bien.

62. *La Crucifixión*.— Dejo que este cuadro obre por sí mismo sobre el espectador, porque escapa a todo análisis y está por encima de todo elogio.



## S

SAGRADO (palacio) sobre el Gran Canal.—Muy estropeado; pero lleno de interés. Restaurado al nivel del agua, presenta, en su primer piso, una curiosísima arcada de ventanas del tercer orden, que se remonta al comienzo del siglo XIII. Las ventanas superiores, de comienzos del siglo XIV, son muy bellas y pertenecen a los órdenes cuarto y quinto; el grupo central, correspondiente al cuarto orden, ofrece, por la introducción de las cuatro hojas, ciertas semejanzas con los antiguos ornamentos góticos.

SALUTE (iglesia de Santa María della) sobre el Gran Canal.—Es una de las más antiguas construcciones del Renacimiento grotesco, que debe el efecto que produce a su situación y a sus buenisimas proporciones generales. La gracia de este monumento obedece sobre todo a la desigualdad de sus cúpulas y a la feliz colocación, detrás de ellas, de los dos campaniles. Generalmente, las proporciones de un edificio no tienen nada que ver con su estilo ni con el mérito de su arquitectura. Un arquitecto educado en la peor escuela y desprovisto de todo conocimiento de su arte, puede tener un don natural de distribución que haga producir a su obra, vista de lejos, un verdadero efecto. Este don se encuentra a menudo en los últimos constructores italianos: muchos de sus peores edificios producen un bello efecto, mientras no se aproxima uno demasiado.

La iglesia de la Salute está, además, ornada de una soberbia gradería que descende hasta el canal, y su fachada, rica y bella, fué elegida por Turner



como principal objeto de su tan conocida vista del Gran Canal. Los patentes defectos de esta iglesia son las mezquinas ventanas que tiene hacia el lado de las cúpulas, y la ridícula manera de disimular los machones que constituyen ya, por su parte, una hipocresía, puesto que siendo la cúpula de madera, según Lazari, no tenía necesidad alguna de ellos. La sacristía encierra algunos cuadros preciosos; no obstante, los tres Ticianos del techo, muy admirados, son, a mi parecer, tan débiles como feos; y el pequeño Ticiano: *San Marcos, San Cosme y San Damián*, me pareció, a primera vista, la peor obra de este autor que existe en Venecia. Después ha sido restaurado por la Academia y me ha parecido destruído por completo; pero no he tenido el tiempo necesario para examinarle detenidamente.

En el fondo de la sacristía mayor está la media luna que decoró en otro tiempo la tumba del Dux Francesco Dandolo, y junto á ella uno de los cuadros más notables del Tintoreto que posee Venecia: *Las bodas de Canaán*, inmensa pintura de veinticinco pies de ancho por quince de alto. Según Lazari, este lienzo pertenece al escaso número de los firmados por su autor, lo que no me sorprende, porque se ve bien a las claras que ésta es una de sus obras preferidas; en ella ha desenvuelto todos sus recursos y toda su fuerza colosal. El asunto no admite en su composición ni originalidad, ni energía. Fué uno de los preferidos por el Veronés, porque daba un interés dramático a personas de alegre humor y vestidos de fiesta; pero conociendo el grave espíritu del Tintoreto, sorprende verle concentrar todos sus esfuerzos en una fiesta de bodas. Sin embargo, es así, y en todas las demás obras de este



autor que existen en Venecia no hay ninguna cabeza de mujer que esté tan estudiada como las que se encuentran aquí, a plena luz. Resulta extraño que ese poderoso artista se sometiera a las reglas que siguen los pintores comunes; pero, en esta ocasión, las observa y un discípulo de la Academia podría comprobar, para satisfacción suya, que la luz más importante forma una masa central, dividida y hecha más brillante aún por una sombra vigorosa que la atraviesa y la lleva a morir, en fragmentos y con más tenues resplandores, en el fondo del cuadro. Esta masa de luz es tan interesante por su composición como por su intensidad. El cicerone que recorre la sala en cinco minutos con el extranjero a quien guía concediéndole cuarenta segundos para contemplar un cuadro que debería estudiarse durante seis meses para comprenderle en parte, llama la atención del viajero sobre «el *bell effetto di prospettivo*». Todo el mérito del cuadro consiste a los ojos de ese público inteligente, en una larga mesa, uno de cuyos extremos parece más distante que el otro; sin embargo, hay en ese «*bell effetto de prospettivo*» algo más que la observación de las vulgares leyes de la óptica. Esa mesa está en una espaciosa sala donde penetra la luz del horizonte por las ventanas del fondo y el intenso azul de un cielo de Oriente por las ventanas laterales. El espectador pasa revista a esa larga mesa, al extremo de la cual están sentados Cristo y la Madona. A ambos lados ocupan sus sitios los invitados a la boda—las mujeres en un lado y los hombres en otro.—La luz baña la espalda de los hombres y pasando sobre sus cabezas é iluminando ligeramente el mantel viene á extenderse sobre la fila de jóvenes



venecianas que llenan el centro del cuadro de un potente rayo del sol, formado por su belleza y por el oro de sus cabellos. Una mujer está levantada hacia el lado del espectador, y tiende su vaso á la otra parte de la mesa para mostrar el vino que contiene; su túnica, de un color rojo obscuro, intercepta y hace resaltar la masa de luz esparcida. Cosa curiosa: no puede distinguirse á los novios; sin embargo, la tercera mujer después de la Madona, tocada con encajes blancos y una rica cadena de perlas, puede considerarse como la recién casada, y creo que entre ella y la mujer que está a la izquierda de la Madona, la línea femenina se halla interrumpida por una figura masculina. Sea de ello lo que quiera, ese rostro de mujer es el más hermoso que encuentro en las obras del Tintoreto. Sólo le sobrepuja el de la Virgen en *La Huida á Egipto*. Es un ideal por el que muestra predilección: un rostro a la vez moreno y delicado; rasgos italianos unidos a la infantil dulzura de las bellezas inglesas de hace medio siglo; pero este ideal no fue nunca tan perfectamente realizado por el maestro como en este cuadro. Puede compararse ese rostro a una de las más puras creaciones de Stothart ejecutada con el poderoso vigor del Tintoreto. Las demás mujeres son inferiores á ésta, viéndose, sin embargo, muchos bellos perfiles y hermosos cuellos lindamente adornados. Los hombres son figuras secundarias, aunque haya entre ellos retratos interesantes; quizá esas cabezas resultan algo llamativas, resaltando como globos de luz sobre la multitud de figuras de menor importancia que llenan el fondo del cuadro.

El conjunto es sobrio de tonalidad y elevadamente majestuoso. Las vestimentas son amplias masas



de color; el esplendor y la riqueza sólo aparecen en los adornos femeninos; bajo este aspecto, la escena difiere por completo de la concebida por el Veronés y se aproxima más a la realidad.

No obstante, ese matrimonio no es el de gentes sin importancia; en el fondo del cuadro una multitud inmensa forma sobre el cielo un soberbio mosaico de colores. Esta obra es quizá el más perfecto modelo que ha producido el arte humano de la fuerza y penetración de la sombra unida al color local. En todas las demás obras del Tintoreto, y, sobre todo, en las de los demás coloristas, predominan o la luz y la sombra o el color local; en el primer caso, el cuadro parece tener una luz ficticia; en el segundo, adquiere un atrevido convencionalismo y se aproxima a la pintura sobre cristal. El cuadro que nos ocupa une un colorido tan rico como el del Ticiano a los poderosos efectos de luz y sombra de Rembrandt, más decisivos aún.

Hay en esta sacristía otras dos o tres obras interesantes de las primitivas escuelas venecianas, y en el claustro algunos sepulcros de importancia, entre ellos el de Francesco Dandolo, transportado aquí desde la iglesia dei Frari (véase la página 200).

**SALVATORE** (iglesia de San).—Pertenece al bajo Renacimiento y ocupa el lugar de la antigua iglesia bajo cuyo pórtico pasó, según se dice, la noche el papa Alejandro III. Lazari la describe como ricamente adornada de mosaicos; hoy han desaparecido.

En el interior de la iglesia hay algunos hermosos monumentos esculpidos en la época del mejor Renacimiento. Encierra también, según se dice, además de dos Ticianos, un Bonifacio y un Giovanni



Bellini, una gran badila de plata del siglo XIII, objeto que lamento no haber podido examinar.

*El Bellini* (la cena de Emmaus).—Debe haber sido retocada; no tiene nada del maestro, al menos hasta donde he podido juzgar, porque está colocado a mucha altura.

SANUDO (palacio). En los Miracoli.—Notable palacio gótico del siglo XIV, que tiene fragmentos y cornisas de estilo bizantino, especialmente en torno de su patio interior, y una bellísima escalera; la puerta que abre sobre el muelle es la única que hay en Venecia absolutamente intacta, habiendo conservado sus tableros de madera ricamente esculpida, su ventanillo para examinar a los visitantes y su delicado aldabón en forma de pescado.

SCALZI (iglesia de las).—Posee un hermoso Giovanni Bellini y es célebre en Venecia por sus preciosos mármoles. He olvidado advertir al hablar de las construcciones del Renacimiento grotesco, que muchas de ellas tienen cierto género de mala fe —hasta empleando *verdaderos* mármoles— que no obedece a un principio de economía, sino más bien a inveteradas costumbres de engaño y de mentira. ¿Quién es más trapacero, el que trata de hacer pasar el yeso por mármol, o el que pone su orgullo en hacer parecerse el mármol a la seda? Algunas de estas últimas iglesias de Venecia, especialmente la de los jesuitas, la de San Clemente y la de las Scalzi, excitan la admiración por sus cortinas y cojines tallados en el mármol. Los de San Clemente son los más ridículos y los de las Scalzi los más raros y costosos. Esta última iglesia es el prototipo del vulgar abuso del mármol bajo todas las formas imaginables, trabajado además por hombres que no te-



nian conocimiento alguno del colorido y no reconocían otro mérito a una obra de arte que el de los materiales empleados y el de su valor; pero que poseían la facultad de imitación que sirve hoy día para hacer frutas y huevos con los minerales del Derbyshire.

SEBASTIÁN (iglesia de San).—Encierra la tumba de Pablo Veronés y fue decorada por este pintor. Contiene soberbias pinturas, o al menos debieron serlo, porque me parecen destruidas en parte por los retoques. No he tenido tiempo de examinarlas a fondo, pero recomiendo a la atención del viajero la pequeña Virgen que está sobre el segundo altar a la derecha de la nave; todavía es un verdadero tesoro, de inestimable valor.

SERVI (iglesia de los).—Sólo restan de ella dos grandes puertas y algunos muros arruinados en uno de los barrios más sucios de la ciudad. En el siglo XIV era uno de los más interesantes monumentos góticos, y en sus ruinas se hallan señales de gran belleza. ¿Cuánto tiempo se las podrá ver aún? Lo ignoro, porque me fueron ofrecidas por su propietario actual mientras me hallaba en Venecia. Podía comprarlas por entero ó las piedras, una á una, á mi elección. Una persona rica que quisiera emplear su fortuna en preservar semejantes monumentos comprando sus ruinas, cuidándolas y rodeándolas de un jardín, haría un beneficio mayor que ocupándose de alentar las artes. No hay escuela o maestro que proporcione una enseñanza igual a la que surge de las ruinas.

SILVESTRO (iglesia de San). — Carece de importancia en sí misma, pero contiene cuadros de gran interés. *Santo Tomás de Canterbury con el Bautista y San*



*Francisco* de Girolamo Santa Croce, soberbio ejemplar de la escuela religiosa veneciana; y *El Bautismo de Cristo*, debido al pincel del Tintoreto y colocado sobre el primer altar a la derecha de la nave; cuadro oblongo de quince pies de alto por diez de ancho, cuya parte superior, redondeada, representa al Eterno Padre sostenido por los ángeles. Basta conocer un poco al Tintoreto para comprender que no fueron pintados por él. Además, desde el otro lado de la nave se ve que la parte superior del lienzo está añadida. ¿Fué cuadrado en un principio, o existía ya una parte alta antes de la reparación? Lo ignoro, y tampoco estoy seguro de que la paloma y los dos ángeles que están en la parte de arriba del antiguo cuadro sean del Tintoreto. El resto de la obra es magnífico, aunque en las figuras del Salvador y del Bautista el pintor haya hecho algunas concesiones al gusto que dominaba en aquella época en lo referente á las actitudes, y no les haya creado con el fuego habitual de su imaginación. Cristo se halla en el río; San Juan, en la orilla; no presencia la escena ningún discípulo ó testigo, pero las luces y sombras tienen tanto vigor, y el paisaje—bien conservado—es tan espléndido que este cuadro ofrece el mayor interés. El Jordán se asemeja a un torrente que recibe como tributario una cascada que cae de la roca sobre que está en pie San Juan. Hay en medio de la corriente una piedra redonda, y el movimiento del agua que se para, así como el remolino causado por las raíces de algunos árboles que hay a la izquierda, constituyen uno de los más perfectos recuerdos de la naturaleza que puede hallarse en las obras de los grandes maestros. No sé qué debe sorprendernos más, si las superiores cualida-



des del hombre que rompió así con el negligente olvido de la naturaleza, universal en su tiempo, o la evidencia, adquirida por la composición del cuadro, de que se contentaba con reproducir los recuerdos que conservaba de lo que había visto en los países montañosos, en vez de seguir en su profundo curso las fuentes que el mismo había abierto. El menor torrente de las colinas del Priuli le hubiera proporcionado modelos de cascadas superiores a las que pintaba, perezosamente, en Venecia.

SIMEÓN PROFETA (iglesia de San). — Es una de las iglesias más feas de Venecia, o de cualquier otra parte. Su negra cúpula, parecida a un gasómetro, constituye la admiración de los modernos arquitectos venecianos.

SOSPURI (ponte dei).—El conocido *Puente de los Suspiros*, obra de escaso mérito de una época más reciente debe el interés que inspira a su lindo nombre y al ignorante sentimentalismo de Byron.

STEFANO (iglesia de San). —Interesante construcción gótica, y el mejor modelo de iglesia que hay en Venecia. La entrada del Oeste es más moderna que lo demás; pertenece al más rico Renacimiento gótico, es un poco anterior a la Porta della Carta, y de primer orden en su género. La manera de estar colocada la figura del ángel al extremo del arco es muy bella. Nótanse, sin embargo, algunas exageraciones, señales de decadencia.

## T

TOMA (ponte de San).—Posee un interesante marco de puerta, que data probablemente del siglo XII, y abre



sobre el canal cerca del puente, y una buena puerta gótica que abre sobre el puente mismo.

TROVASO (iglesia de San).—Carece de importancia en sí misma; pero contiene dos cuadros del Tintoreto.

1.º *Las tentaciones de San Antonio* (cuadro de altar en la capilla, a la izquierda del coro).—Lienzo muy cuidadosamente acabado, sorprendente por la moderación con que se trata el asunto elegido, que pudo fácilmente arrastrar al pintor a una de sus fantásticas visiones. Como para contrariar nuestros cálculos, las figuras están perfectamente tranquilas y parecen más bien resultado de un detenido estudio que de una ardiente imaginación. El cuadro es un efecto de plena luz; a lo lejos se perciben algunas nubes, pero ligeras, y no hay violencia ni calor alguno en las llamas que circundan a una de las figuras. Sin la delicadeza de la factura, podríamos creer que examinábamos la producción de una academia moderna; pero en cuanto comenzamos a descifrar la pintura, comprendemos el talento del pintor. San Antonio está rodeado de cuatro figuras, una solamente de las cuales tiene la forma de un demonio, entretenido en ejecutar, detrás del santo, un acto de violencia que sólo consiste en quitarle la capa. Lleva sobre el hombro unos cordeles; sin duda las disciplinas de San Antonio que el enemigo le ha arrebatado.

Las otras tres figuras tienen intenciones más peligrosas; la mujer que está a la izquierda del Santo es una de las más bellas venecianas de brillantes ojos que pintó el Tintoreto. Es particular que rodeara de tantas seducciones un tipo que debe representar la tentación contra el voto de pobreza, porque esa mujer tiene en una mano un vaso lleno de mone-



das de oro y con la otra agita una preciosa cadena. Al otro lado del Santo, otra mujer, admirablemente pintada, personifica el deseo carnal, sin que su traje o sus gestos sean groseros ni provocativos. Parece haber sido rechazada y renunciar, por el momento, a una nueva tentativa. Apoya una mano sobre su pecho y podría creérsela una honorable persona, a no ser por las llamas que la rodean.

Otra figura, echada, es menos comprensible; no obstante, puede personificar la Indolencia. Lo cierto es que ha hecho trizas el libro del Santo. Oividaba decir que, bajo la figura que representa la Avaricia, hay un animal parecido a un cerdo y bastante difícil de reconocer, porque la iglesia está obscura, el cuadro mal iluminado y además un buen trozo de su parte inferior se halla oculto por una especie de cajón blanco que encierra un mamarracho moderno bajo forma de cuadro de altar y más incomprensible aún que lo es la obra del antiguo maestro para los sacerdotes y para el público.

2.º *La cena* (a la izquierda, en la capilla del Sacramento).—Cuadro que ha pasado por las manos de la Academia y que, por consiguiente, no es ya digno de examen. Su composición es vulgar, muy inferior al nivel habitual del Tintoreto. Su colorido debió ser bello, pero está mal iluminado, y, por otra parte, hay en Venecia bastantes obras perfectas del maestro para que nos fijemos en restos retocados.

Kugler indica ridículamente este cuadro como una de las obras características del Tintoreto.



## V

VITALE (iglesia de San).—Tiene, según se dice, sobre su altar mayor, un cuadro de Vittore Carpaccio. Aparte de esto no hay en ella nada digno de nota.

VOLTO SANTO (iglesia del).—Interesante ruina del siglo XIV de bello estilo. Posee todavía algunos frescos deteriorados, pero me parecen más recientes que su arquitectura.

## Z

ZACCARIA (iglesia de San).—De bello estilo, perteneciente al primer Renacimiento. Tiene una preciosa capilla gótica. Encierra también el mejor Giovanni Bellini que hay en Venecia, después de San G. Grisóstomo: *La Virgen con cuatro santos*. Dicen que posee, además, otra obra de Bellini y un Tintoreto; pero yo no las he visto.

ZOBENIGO (iglesia de Santa Maria).—Contiene un valioso cuadro del Tintoreto: *Cristo con San Justo y San Agustín* (sobre el tercer altar al lado Sur de la nave). Pequeño lienzo de cerca de diez pies de alto por ocho de ancho. Jesucristo parece haber descendido de las nubes entre los dos santos, arrodillados a la orilla de un mar veneciano que va a estrellarse sobre una suave playa, como en el Lido. A poca distancia se ve una galera de color encarnado; su principal utilidad es unir las dos figuras por medio de un punto de color. Los santos son dos respetables venecianos de la clase media, vestidos sencilla-



---

mente y de figuras sencillas también. Cuadro de poca inspiración y pintado con alguna ligereza, sin exageraciones de ninguna clase y no manifiesta el mérito del artista más que en la verdad y armonía de los colores tan libremente tratados. Está mejor conservado que otros y es digno de ser estudiado como un modelo del estilo del maestro, cuando se hallaba *en reposo*.

---



The first part of the book is devoted to a general history of the world, from the beginning of time to the present day. The author discusses the various civilizations that have flourished on the earth, and the progress of human knowledge and industry. He also touches upon the political and social changes that have shaped the course of history.

THE HISTORY OF



# INDICE

---

	<u>Págs.</u>
Capítulo PRIMERO.—La cantera.....	1
Cap. II.—El trono.....	34
Cap. III.—Torcello.....	45
Cap. IV.—San Marcos.....	55
Cap. V.—El Palacio Ducal.....	111
Cap. VI.—El primer renacimiento.....	151
Cap. VII.—El desprecio del orgulloso.....	176
Cap. VIII.—La vía sepulcral.....	192
Cap. IX.—Infidelitas.....	221
Cap. X.—El desastre.....	323



INDEX

1 .....  
2 .....  
3 .....  
4 .....  
5 .....  
6 .....  
7 .....  
8 .....  
9 .....  
10 .....  
11 .....  
12 .....  
13 .....  
14 .....  
15 .....  
16 .....  
17 .....  
18 .....  
19 .....  
20 .....



# LIBROS PUBLICADOS

POR

# LA ESPAÑA MODERNA

que se hallan de venta  
en su Administración, López Hoyos, 6.—MADRID

N.º del Catal.º	Pesetas	N.º del Catal.º	Pesetas
512-514	<b>Aguanno.</b> —La Génesis y la evolución del Derecho civil, dos tomos.....	15	15
176	— La Reforma integral de la legislación civil.....	4	4
177	<b>Alcofurado.</b> —Cartas amatorias de la monja portuguesa Mariana Alcofurado, dirigidas al conde de Chamilly...	3	3
315	<b>Amiel.</b> —Diario íntimo.....	9	9
327-328	<b>Antoine.</b> —Curso de Economía social, dos tomos. ...	16	16
178	<b>Anónimo.</b> —¿Académicas?..	1	1
179	— Currita Albornoz al P. Luis Coloma.....	1	1
183	<b>Araujo.</b> —Goya.....	3	3
180	<b>Arenal.</b> —El Delito colectivo	1,50	1,50
182	— El Derecho de gracia.....	3	3
181	— El Visitador del preso.....	3	3
323	<b>Arnó.</b> —Las Servidumbres rústicas y urbanas. Estudio sobre las servidumbres prediales .....	7	7
114	<b>Arnold.</b> —La Crítica en la actualidad .....	3	3
172	<b>Asensio.</b> —Fernán Caballero	1	1
39	— Martín Alonso Pinzón.....	3	3
184	<b>Asser.</b> —Derecho internacional privado.....	6	6
368	<b>Bagehot.</b> —La Constitución inglesa.....	7	7
391	— Leyes científicas del desarrollo de las naciones en sus relaciones con los principios de la selección natural y de la herencia.....	4	4
416	<b>Baldwin.</b> —Elementos de Psicología.....	8	8
111	<b>Balzac.</b> —César Birotteau....	3	3
54	— Eugenia Grandet.....	3	3
112	— La Quiebra de César Birotteau.....	3	3
62	— Papá Goriot.....	3	3
76	— Ursula Mirouet.....	3	3
2	<b>Barbey d'Aurevilly.</b> —El Çabecilla.....	3	3
12	— El Dandismo y Jorge Brummell.....	3	3
131	— La Hechizada.....	3	3
120	— Las Diabólicas.....	3	3
124	— Una historia sin nombre... 3	3	3
110	— Venganza de una mujer... 3	3	3
495	<b>Barthelemy - Saint-Hilaire.</b> —Buda y su religión. 7	7	7



N.º del Catal.º	Pesetas	N.º del Catal.º	Pesetas
130		156	
<b>Baudelaire.</b> —Los Paraísos artificiales.....	3	<b>Campoamor.</b> —Cánovas... 1	
163		79	
<b>Becerro de Bengoa.</b> — Trueba.....	1	— Doloras, cantares y humoradas.....	3
174		69	
<b>Bergeret.</b> —Eugenio Mouton (Merinos).....	1	— Ternezas y flores.....	3
353		317-354-371	
<b>Boccardo.</b> —Historia del comercio, de la industria y de la economía política (para uso especialmente de los Institutos técnicos y de las Escuelas superiores de Comercio).....	10	<b>Carlyle.</b> — La revolución francesa (tres tomos). 24	
311		393	
<b>Boissier.</b> — Cicerón y sus amigos. Estudio de la sociedad romana del tiempo de César.....	8	— Pasado y presente.....	7
380		189	
— La oposición bajo los Césares.....	7	<b>Carnevale.</b> — La Cuestión de la pena de muerte.....	3
169		102	
<b>Bourget.</b> —Hipólito Taine..	0,50	<b>Caro.</b> — Costumbres literarias	3
395		140	
<b>Breal.</b> —Ensayo de Semántica (ciencia de las significaciones)	5	— El Derecho y la fuerza....	3
447		58	
<b>Bredif.</b> —La Elocuencia política en Grecia.....	7	— El Pesimismo en el siglo XIX.....	3
399		65	
<b>Bret Harte.</b> — Bloqueados por la nieve.....	2	— El suicidio y la civilización.	3
484		363	
<b>Brook-Adams.</b> —La ley de la civilización y de la decadencia de los pueblos.....	7	— La Filosofía de Goethe....	6
505		293	
<b>BrVce.</b> —La república norteamericana, tomo I.....	7	<b>Castro.</b> —El Libro de los galicismos.....	3
367		361	
<b>Bunge.</b> —La Educación....	12	<b>Champcommunale.</b> —La sucesión ab-intestato en Derecho internacional privado.	10
185-186		515	
<b>Burgess.</b> —Ciencia política y Derecho constitucional comparados (dos tomos)....	14	<b>Chassay.</b> —Los deberes de la mujer en la familia.....	3
187		190-191	
<b>Buylla.</b> —Economía.....	12	<b>Collins.</b> —Resumen de la filosofía de Spencer (2 tomos)	15
520		64	
<b>Cambronero.</b> —Las Cortes de la Revolución.....	4	<b>Coppée.</b> —Un idilio.....	3
36-37		40	
<b>Campe.</b> —Historia de América (dos tomos).....	6	<b>Cherbuliez.</b> —Amores frágiles.....	3
		26	
		— La Tema de Juan Tozudo..	3
		93	
		— Meta Holdenis.....	3
		18	
		— Miss Rovel.....	3
		91	
		— Paula Meré.....	3
		394	
		<b>Colombey.</b> —Historia anecdótica del duelo en todas las épocas y en todos los países.	6
		437	
		<b>Comte.</b> —Principios de Filosofía positiva... ..	2
		404	
		<b>Couperus.</b> —Su Majestad... 3	
		297-298	
		<b>Darwin.</b> —Viaje de un naturalista alrededor del mundo (dos tomos).....	15



N.º del Catal.º	Pesetas
59 <b>Daudet.</b> —Cartas de mi mo- lino.....	3
125 — Cuentos y fantasías.....	3
13-14 — Jack (dos tomos).....	6
38 — El sitio de París.....	3
22 — La Evangelista.....	3
46 — Novelas del lunes.....	3
425 <b>Dollinger.</b> —El Pontificado.	6
166 <b>Dorado.</b> —Concepción Arenal.	1
33 <b>Dostoyusky.</b> — La novela del presidio.....	3
301 <b>Dowden.</b> —Historia de la li- teratura francesa.....	9
402 <b>Dumas.</b> —Actea.....	2
326 <b>Emerson.</b> —La Ley de la vida.....	5
332 — Hombres simbólicos.....	4
413 — Ensayo sobre la Naturaleza.	3,50
442 — Inglaterra y el carácter in- glés.....	4
459 — Los veinte ensayos.....	7
340 <b>Eltzbacher.</b> —El Anarquis- mo según sus más ilustres re- presentantes.....	7
516 <b>Ellen Key.</b> —El amor y el matrimonio.....	6
342 <b>Ellis Stevens.</b> —La Consti- tución de los Estados Unidos estudiada en sus relaciones con la Historia de Inglaterra y de sus colonias.....	4
162 <b>Fernán Flor.</b> —Tamayo... 158 — Zorrilla.....	1
155 <b>Fernández Guerra.</b> — Hartzenbusch.....	1
92 <b>Ferrán.</b> —Obras completas..	3
42 <b>Ferry.</b> —Antropología crimi- nal.....	3
329 <b>Fichte.</b> —Discursos á la na- ción alemana. La Regenera-	

N.º del Catal.º	Pesetas
ción y educación de la Ale- mania moderna.....	5
352 <b>Finot.</b> —Filosofía de la lon- gevidad.....	5
337 <b>Fitzmaurice Kelly.</b> —His- toria de la literatura española	10
24 <b>Flaubert.</b> —Un corazón sen- cillo.....	3
390 <b>Flint.</b> — La Filosofía de la Historia en Alemania.....	7
196-197 <b>Fouillée.</b> — Historia de la Filosofía (dos tomos)....	12
195 — La Ciencia social contem- poránea.....	8
194 — Novísimo concepto del De- recho en Alemania, Inglate- rra y Francia.....	7
451-452. — Historia de la Filosofía de Platón (dos tomos).....	12
323 <b>Fournier.</b> — El Ingenio en la historia. Investigaciones y curiosidades acerca de las frases históricas.....	3
198-199 <b>Framarino dei Mala- testa.</b> —Lógica de las prue- bas en materia criminal (dos tomos).....	15
509 <b>Fromentin.</b> —La pintura en Bélgica y Holanda.....	6
302-303 <b>Gabba.</b> — Cuestiones prácticas de Derecho civil moderno (dos tomos).....	15
307 <b>Garnet.</b> —Historia de la lite- ratura italiana.....	9
201 <b>Garofalo.</b> — Indemnización á las víctimas del delito....	4
200 — La Criminología.....	10
202 — La Superstición socialista..	5
507 — El delito como fenómeno social.....	4



N.º del Catal.º	Pesetas	N.º del Catal.º	Pesetas
98	3	469-470-461-462	Green. — Historia del pueblo inglés (cuatro tomos)..... 25
167	1	209	Gross. — Manual del juez.... 12
132	3	502	Guizot. — Abelardo y Eloisa. 7
121	3	210	Gumplowicz. — Derecho político filosófico..... 10
70	3	211	— Lucha de razas..... 8
245	9	330	— Compendio de Sociología.. 9
421	5	212	Guyau. — La Educación y la herencia..... 8
261	10	331	— La moral inglesa contemporánea, ó sea Moral de la utilidad y de la evolución..... 12
414	6	471	Hailman. — Historia de la Pedagogía..... 2
485	4	290	Hamilton. — Lógica parlamentaria..... 2
286	7	213	Hausonville. — La Juventud de lord Byron..... 5
164	1	324	Heiberg. — Novelas danesas y escandinavas..... 3
287	5	41	Heine — Memorias..... 3
406	6	314	— Alemania..... 6
21	3	396	Höffding. — Psicología experimental..... 9
204	7	426	Hume. — Historia de la España contemporánea..... 8
44	3	412	— Historia del pueblo español, su origen, desarrollo é influencia..... 9
61	3	214	Hunter. — Sumario del Derecho romano..... 4
129	3	316	Huxley. — La Educación y las ciencias naturales..... 6
318	6	43	Ibsen. — Casa de muñeca... 3
6	3	53	— Los Aparecidos y Edda Gæbler..... 3
11	3	423	Jitta. — Método de Derecho internacional..... 9
358	4		
206	5		
282-283	14		
207	7		
208	8		



N.º del Catal.º	Pesetas
217 <b>Kells Ingram.</b> — Historia de la Economía política. . . . .	7
219 <b>Koch y otros.</b> — Estudios de higiene general. . . . .	3
295 bis. <b>Korolenko.</b> — El Desertor de Sajalín. . . . .	2, 50
322 <b>Kropotkin.</b> — Campos, fábricas y talleres. . . . .	6
299 <b>Krüger.</b> — Historia, fuentes y literatura del Derecho romano	7
517 <b>Lagerlof.</b> — El esclavo de su finca . . . . .	3
221 <b>Laveleye.</b> — Economía política . . . . .	7
369 — El Socialismo contemporáneo . . . . .	8
220 <b>Lange.</b> — Luis Vives. . . . .	2, 50
454 <b>Larcher y Jullien.</b> — Opiniones acerca del matrimonio y del celibato . . . . .	5
319 <b>Lemcke.</b> — Estética, expuesta en lecciones al alcance de todo el mundo. . . . .	8
288 <b>Lemonnier.</b> — La Carnicería (Sedán). . . . .	3
321 <b>Leroy-Beaulieu.</b> — Economía política. . . . .	8
474 <b>Lester Ward.</b> — Factores Psíquicos de la civilización. . . . .	7
434 <b>Lewis-Pattée.</b> — Historia de la Literatura de los Estados Unidos. . . . .	8
222 <b>Lombroso.</b> — La Escuela criminológica positivista . . . . .	7
385-386 — Medicina legal (2 tomos)	15
382 <b>Liesse.</b> — El trabajo desde el punto de vista científico, industrial y social . . . . .	9
223 <b>Lubbock.</b> — El Empleo de la vida. . . . .	3

N.º del Catal.º	Pesetas
438 <b>Macaulay.</b> — Estudios jurídicos . . . . .	6
294 — La Educación . . . . .	7
305-306 — Vida, memorias y cartas (dos tomos). . . . .	14
460 <b>Mac-Donald.</b> — El criminal tipo en algunas formas graves de la criminalidad. . . . .	3
224 <b>Manduca.</b> — El Procedimiento penal y su desarrollo científico . . . . .	5
504-510-522 <b>Marshall.</b> — Economía política, 3 tomos. . . . .	21
225-226-227 <b>Martens.</b> — Derecho internacional (público y privado) (tres tomos). . . . .	22
424 — Tratado de Derecho internacional. — Apéndice. — La paz y la guerra. — La Conferencia de Bruselas. — Derechos y deberes de los beligerantes. — La Conferencia de La Haya. . . . .	8
410 <b>Martín</b> — La Moral en China . . . . .	4
173 <b>Maupassant.</b> — Emilio Zola. . . . .	1
375 <b>Max-Muller.</b> — La Ciencia del lenguaje. . . . .	8
366 — Historia de las religiones. . . . .	8
455 — La Mitología comparada. — Los cuentos y tradiciones populares. — Los usos y costumbres . . . . .	7
228 — Origen y desarrollo de la religión . . . . .	8
341 <b>Mac-Stirner.</b> — El único y su propiedad. . . . .	9
481 <b>Mattirolo.</b> — Instituciones de Derecho procesal civil. . . . .	10
160 <b>Menéndez y Pelayo.</b> — Martínez de la Rosa. . . . .	1
152 — Núñez de Arce. . . . .	1



N.º de Catál.º	Pesetas	N.º de Catá.º	Pesetas
254 Meneval.—María Estuardo..	8	405 — Ultimos opúsculos.....	5
383 Mercier.—Curso de Filosofía.		481 — La Gaya ciencia.....	6
—Lógica.....	8	466 — El viajere y su sombra....	6
387-388 — Psicología (dos tomos).	12	490 Nisard.—Los cuatro grandes	
392 — Ontología.....	10	historiadores latinos.....	4
427 — Criteriología general ó tra-		497 Nourrisson.—Maquiavelo.	3
tado de la certeza.....	9	355 Nowicow—Los Despilfarros	
418 Merejkowsky.—La Muer-		de las sociedades modernas..	8
te de los Dioses.....	2	365 — El Porvenir de la raza	
118 Merimee.—Colomba.....	3	blanca. Crítica del pesimis-	
133 — Mis perlas.....	3	mo contemporáneo.....	4
450 Merkel.—Derecho penal... 10		407 — Conciencia y voluntad socia-	
230-231 Miraglia.—Filosofía del		les.....	6
Derecho (dos tomos).....	15	478 — La guerra y sus pretendi-	
170 Molins.—Bretón de los He-		dos beneficios.....	1,50
reros.....	1	478 Papini.—Lo trágico cotidia-	
296 Mommsen.—Derecho públi-		no y El Piloto ciego.....	2
co romano.....	12	157 Pardo Bazán.—Alarcón... 1	
440-373 — Derecho penal romano		171 — Campoamor.....	1
(dos tomos).....	18	151 — El P. Luis Coloma.....	2
492 Morley. — Estudios sobre		168 Passarge.—Ibsen.....	1
grandes hombres.....	5	483 Perrot.—El Derecho públi-	
398 Mouton.—El deber de cas-		co de Atenas.....	4
tigar.....	4	161 Picon.—Ayala.....	1
295 Murray.—Historia de la lite-		417 Potapenko.—La novela de	
ratura clásica griega.....	10	un hombre sensato,..	2
312 Nansen.—Hacia el Polo... 6		379-432-433 Prevost Paradol.	
472 Nardi Greco.—Sociología		—La Historia universal (tres	
jurídica.....	9	tomos).....	16
232 Neera.—Teresa.....	3	384 Quinet.—El Espíritu nuevo.	5
233 Neumann.—Derecho inter-		235 Renan.—Estudios de historia	
nacional público moderno... 6		religiosa.....	6
308 Nietzsche.—Así hablaba Za-		236 — La Vida de los Santos.... 6	
ratustra.....	7	56-57 — Memorias íntimas (dos	
335 — Más allá del bien y del mal.	5	tomos).....	6
336 — La genealogía de la moral.	3	422 Ribbing.—La higiene sexual	
350 — Humano, demasiado huma-		y sus consecuencias mora-	
no. Meditaciones sobre las		les.....	3
preocupaciones morales.... 6		237-238 Ricci.—Tratado de las	
370 — Aurora.....	7	pruebas, con notas y apéñdi-	



- Goethe.—Memorias, 5 pesetas.  
 Gonblano.—Historia general de la literatura, 6.  
 Goncourt.—Historia de Maria Antonieta, 7 pesetas.—Las favoritas de Luis XV, 6 ptas.—La Du-Barry, 4 ptas.—Querida, 3 pesetas.—René Maupérin 3 pesetas.—Germinia Lacerteux, 3 ptas.—La Elisa, 3 ptas.—La Faustine, 3 ptas.—La señora Gervaisais, 3 ptas.—La Clairon, 6 ptas.  
 Goodnow.—Derecho administrativo comparado, 2 tomos, 14 pesetas.  
 González.—Derecho usual, 5 pesetas.  
 Goschen.—Teoría sobre los cambios extranjeros, 7 pesetas.  
 Grave.—La sociedad futura, 8 pesetas.  
 Green.—Historia del pueblo inglés, 4 t., 25 ps.  
 Gross.—Manual del Juez, 12 pesetas.  
 Guerra.—Vida de Hartzensbusch, 1 peseta.  
 Guizot.—Abelardo y Eloisa, 7 pesetas.  
 Gumpłowicz.—Derecho político filosófico, 10 pesetas.—Lucha de razas, 8 pesetas.—Compendio de Sociología, 9 ptas.—La Sociología y la política, 4 ptas.  
 Guyau.—La educación y la herencia, 8 ptas.—La moral inglesa contemporánea, 12 pesetas.  
 Hallman.—Historia de la Pedagogía, 2 pesetas.  
 Hamilton.—Lógica parlamentaria, 2 pesetas.  
 Haussenville.—La juventud de lord Byron, 5 p.  
 Heiberg.—Novelas danesas, 3 pesetas.  
 Heine.—Alemania, 6 pesetas.—Memorias, 3 ps.  
 Hoffding.—Psicología experimental, 9 pesetas.  
 Hume.—Historia del pueblo español, 9 ptas.—Historia de la España contemporánea, 8 ptas.  
 Hunter.—Sumario de Derecho romano, 4 ptas.  
 Huxley.—La educación y las ciencias naturales, 6 pesetas.  
 Ibsen.—Casa de muñeca, 3 pesetas.—Los aparecidos, 3 pesetas.  
 Jitta.—Método de Derecho internacional, 9 ps.  
 Kells Ingram.—Historia de la Economía política, 7 pesetas.  
 Kochs, Hirsch, Stokvis y Würzburg.—Estudios de Higiene general, 3 pesetas.  
 Korolenko.—El desierto de Sajalin, 2,50 ptas.  
 Kropotkin.—Campos, fábricas y talleres, 6 ptas.  
 Krüger.—Historia, fuentes y literatura del Derecho romano, 7 pesetas.  
 Lagerlof.—El esclavo de su finca, 3 pesetas.  
 Lange.—Luis Vives, 2,50 pesetas.  
 Larcher y P. J. Jullien.—Opiniones acerca del matrimonio y del celibato, 5 pesetas.  
 Lavelaye.—Economía política, 7 pesetas.—El socialismo contemporáneo, 8 pesetas.  
 Lemcke.—Estética, 3 pesetas.  
 Lemonnier.—La carnicería (Sedán), 3 pesetas.  
 Leroy-Beaulieu.—Economía política, 8 pesetas.  
 Lester-Ward.—Factores psíquicos de la civilización, 7 pesetas.  
 Lewis-Pattee.—Historia de la literatura de los Estados Unidos, 8 pesetas.  
 Liesso.—El trabajo, 9 pesetas.  
 Lombroso.—Medicina legal, dos tomos con multitud de grabados, 15 pesetas.  
 Lombroso, Ferry, Garofalo y Fioretti.—La escuela criminológica positivista, 7 pesetas.  
 Lubbock.—El empleo de la vida, 3 pesetas.  
 Macaulay.—La educación, 7 pesetas.—Vida, memorias y cartas, dos tomos, 14 pesetas.—Estudios jurídicos, 6 pesetas.  
 Mac-Donald.—El criminal tipo, 3 pesetas.  
 Manduca.—El procedimiento penal y su desarrollo científico, 5 pesetas.  
 Marshall.—Tratado de Economía política, tres tomos, 21 pesetas.  
 Martens.—Derecho internacional, 4 t., 30 ptas.  
 Martin.—La moral en China, 4 pesetas.  
 Mattiolo.—Instituciones de Derecho procesal civil, 10 pesetas.  
 Maupassant y Alexis.—Vida de Zola, 1 peseta.  
 Max-Müller.—Historia de las religiones, 8 ptas.—Origen y desarrollo de la religión, 8 ptas.—La ciencia del lenguaje, 8 pesetas.—La Mitología comparada, 7 pesetas.  
 Menéndez y Pelayo.—Vida de Núñez de Arce, 1 peseta.—Vida de Martínez de la Rosa, 1 pta.  
 Méneval y Chantelauc.—María Estuardo, 6 pts.  
 Mercier.—Lógica, 8 ptas.—Psicología, 2 tomos, 12 ptas.—Ontología, 10 ptas.—Criteriología general 6 tratado de la certeza, 9 ptas.  
 Merimee.—Colomba, 3 ptas.—Mis perlas, 3 ptas.  
 Merejkowsky.—La muerte de los dioses, 2 ptas.  
 Merkel.—Derecho penal, 10 pesetas.  
 Miraglia.—Filosofía del Derecho, 2 t., 15 ptas.  
 Moins.—Vida de Bretón, 1 peseta.  
 Mommsen.—Derecho público romano, 12 ptas.—Derecho penal romano, 2 tomos, 18 ptas.  
 Morley.—Estudios sobre grandes hombres, 5.  
 Mouton.—El deber de castigar, 4 pesetas.  
 Murray.—Historia de la literatura clásica griega, 10 pesetas.  
 Nansen.—Hacia el Polo, 6 pesetas.  
 Nardi-Greco.—Sociología jurídica, 9 pesetas.  
 Neera.—Teresa, 3 pesetas.  
 Neumann.—Derecho internacional público moderno, 6 pesetas.  
 Nietzsche.—Así hablaba Zaratustra, 7 pesetas.—La genealogía de la moral, 3 pesetas.—Más allá del bien y del mal, 5 pesetas.—Humano, demasiado humano, 6 pesetas.—Antrora, 7 pesetas.—Últimos opúsculos, 5 pesetas.—La gaya ciencia, 6 pesetas.—El viajero y su sombra, 6 pesetas.  
 Nisard.—Los cuatro grandes historiadores latinos, 4 pesetas.  
 Nourrisson.—Maquiavelo, 3 pesetas.  
 Novicow.—Los desparramos de las sociedades modernas, 8 pesetas.—El porvenir de la raza blanca, 4 pesetas.—Conciencia y voluntad sociales, 6 pesetas.—La guerra y sus pretendidos beneficios, 1,50 pesetas.  
 Papini.—Lo trágico cotidiano y El piloto ciego, 3 pesetas.  
 Pardo Bazán.—El P. Coloma, 2 pesetas.—Vida de Campoamor, 1 peseta.—De Alarcón, 1 pta.  
 Passarge.—Vida de Ibsen, 1 peseta.  
 Perrot.—El Derecho público de Atenas, 4 ptas.  
 Píoñ (J. O.).—Vida de Ayala, 1 peseta.  
 Potapenko.—La novela de un hombre sensato, 2.  
 Prévost-Paradol.—Historia Universal, 3 tomos, 16 pesetas.  
 Quinet.—El espíritu nuevo, 5 pesetas.  
 Renán.—Estudios de Historia religiosa, 6 pesetas.—Vida de los santos, 6 pesetas.—Memorias íntimas, 2 tomos, 6 pesetas.  
 Ribbing.—La higiene sexual, 3 pesetas.  
 Ricci.—Tratado de las pruebas, 2 tomos, 20 pesetas.—Derecho civil, 20 tomos, 140 pesetas.  
 Rogers.—Sentido económico de la Historia, 10.  
 Rod.—El silencio, 3 pesetas.  
 Roguin.—Las reglas jurídicas, 8 pesetas.  
 Roosevelt.—Nueva York, 4 pesetas.  
 Rossi.—Sociología y Psicología colectiva, 6 pts.  
 Rozan.—Locuciones, proverbios..., 3 pesetas.  
 Ruskin.—Las siete lámparas de la Arquitectura, 7 ptas.—Obras escogidas, 2 tomos, 13 ptas.—Las piedras de Venecia, 6 ptas.  
 Sainte-Bauve.—Estudio sobre Virgilio, 5 pesetas.—1 res mujeres, 3 pesetas.—Retratos de mujeres, 3 pesetas.  
 Saissset.—Descartes, sus precursores y sus discípulos, 7 ptas.  
 Sansonetti.—Derecho constitucional, 9 ptas.  
 Sarcey.—Crónica del Sitio de París, 6 pesetas.  
 Sardou.—La perla negra, 3 pesetas.  
 Scheel y Mombert.—La explotación de las riquezas por el Estado y por el Municipio, 4 ptas.  
 Schopenhauer.—Fundamento de la moral, 5 pesetas.—El mundo como voluntad y como representación, 3 vols., 30 ptas.—Eudemonología (tratado de mundología 6 arte de bien vivir), 5 ptas.—Estudios de Historia filosófica, 4 ptas.—La nigromancia, 3 pesetas.—Ensayos sobre Religión, Estética y Arqueología, 4 pesetas.  
 Schuré.—Historia del drama musical, 5 ptas.—Ricardo Wagner, sus obras y sus ideas, 6 p.  
 Stenkwicz.—Orso, En vano, 2 pesetas.  
 Sieroszewski.—Yang-Hun-Tsy, novela, 2 ptas.  
 Sombart.—El socialismo y el movimiento social en el siglo XIX, 8 pesetas.  
 Spencer.—La justicia, 7 pesetas.—La moral, 7 pesetas.—La beneficencia, 4 pesetas.—Las instituciones eclesiásticas, 6 pesetas.—Instituciones sociales, 7 pesetas.—Institucio-



- nes políticas, 2 tomos, 12 pesetas.—El organismo social, 7 pesetas.—El progreso, 7 pesetas.—Exceso de legislación, 7 pesetas.—De las leyes en general, 8 pesetas.—Ética de las prisiones, 8 ptas.—Los datos de la Sociología, 2 tomos, 12 ptas.—Las inducciones de la sociología y las instituciones domésticas, 9 ptas.—Instituciones profesionales, 4 ptas.—Instituciones industriales, 8 ptas.
- Sohn.—Derecho privado romano, 14 pesetas.
- Squillace.—Las doctrinas sociológicas, dos tomos, 10 pesetas.
- Stahl.—Historia de la Filosofía del Derecho, 12
- Stärke.—La familia en las diferentes sociedades, 5 pesetas.
- Stirner.—El único y su propiedad, 9 pesetas.
- Stourm.—Los presupuestos, 2 tomos, 15 ptas.
- Strafforello.—Después de la muerte, 3 pesetas.
- Stuart Mill.—Estudios sobre la religión, 4 ptas.
- Sudermann.—El deseo, 3,50 pesetas.
- Summer-Maine.—El antiguo Derecho y la costumbre primitiva, 7 pesetas.—La guerra según el Derecho internacional, 4 pesetas.—Las instituciones primitivas, 7 pesetas.
- Supino.—Derecho mercantil, 12 pesetas.
- Suttner.—High-Life, 3 pesetas.
- Taine.—Historia de la literatura inglesa, 5 tomos, 34 ptas.—Los orígenes de la Francia contemporánea, 6 tomos, 40 ptas.—Los filósofos del siglo XIX, 6 ptas.—Notas sobre París, 6 ptas.—La pintura en los Países Bajos, 3 ptas.—Roma, dos tomos, 6 ptas.—Florencia, 3 ptas.—Venecia, 3 ptas.—Tito Livio, 4 ptas.
- Tarde.—Las transformaciones del Derecho, 6 pesetas.—El duelo y el delito político, 3 pesetas.—La criminalidad comparada, 3 ptas.—Filosofía penal, dos tomos, 14 pesetas.
- Toehkehof.—Un duelo, 1 peseta.
- Tscheng-Ki-Tong.—La China contemporánea, 3.
- Todd.—El Gobierno parlamentario en Inglaterra, 2 tomos, 15 pesetas.
- Tolstoy.—Los hambrientos, 8 pesetas.—¿Qué hacer?, 3 pesetas.—Lo que debe hacerse, 3 pesetas.—Mi infancia, 3 pesetas.—La sonata de Kreutzer, 3 pesetas.—Marido y mujer, 3 pesetas.—Dos generaciones, 3 pesetas.—El ahorcado, 3 pesetas.—El príncipe Nekhli, 3 pesetas.—En el Cáucaso, 3 pesetas.—Los cosacos, 3 pesetas.—Iván el imbécil, 3 pesetas.—El canto del cisne, 3 ptas.—El camino de la vida, 3 ptas.—Placeres viciosos, 3 ptas.—El dinero y el trabajo, 3 pesetas.—Mi confesión, 3 ptas.—El trabajo, 3 ptas.—Fisiología de la guerra, 3 ptas.—La escuela de Jasnaya Poliana, 3 pesetas.
- Turgueneff.—Humo, 3 ptas.—Nido de hidalgos, 3 ptas.—El judío, 3 ptas.—El rey Lear de la Estapa, 3 ptas.—Un desesperado, 3 pesetas.—Primer amor, 3 pesetas.—Aguas primaverales, 3 pesetas.—Demetrio Rudin, 3 pesetas.—El reloj, 3 pesetas.—Paires é hijos, 3 pesetas.—La guillotina, 3 pesetas.
- Uriel.—Historia de Chile, 8 pesetas
- Vaccaro.—Las bases sociológicas del Derecho y del Estado, 9 pesetas.
- Valera.—Vida de Veatura de la Vega, 1 pta.
- Varios autores.—El Derecho y la Sociología contemporáneos, 12 ptas.
- Idem.—Novelas y caprichos, 3 ptas.—Ramiéte de cuentos, 3 ptas.—Tesoro de cuentos, 3 ptas.—Cuentos escogidos, 3 ptas.
- Los grandes discursos de los máximos oradores ingleses modernos, 7 pesetas.
- Virgili.—Manual de estadística, 4 pesetas.
- Vivante.—Derecho mercantil, 10 pesetas.
- Vopke.—Principios fundamentales de Hacienda, 2 tomos, 10 pesetas.
- Wagner.—Recuerdos de mi vida, 3 pesetas.
- Wallace.—Rusia, 4 pesetas.
- Walliszewski.—Historia de la literatura rusa, 9.
- Wentworth.—Historia de los Estados Unidos, 6 pesetas.
- Westermarck.—El matrimonio en la especie humana, 12 pesetas.
- Wharton.—Los millonarios de los Estados Unidos, 5 pesetas.
- White.—Historia de la lucha entre la Ciencia y la Teología, 8 pesetas.
- Whitman.—La Alemania imperial, 5 pesetas.
- Willoughby.—La legislación obrera en los Estados Unidos, 3 pesetas.
- Wilson.—El Gobierno congressional, 5 pesetas.
- Witt.—Historia de Washington, 7 pesetas.
- Wundt.—Compendio de Psicología, 9 pesetas.—Hipnotismo y sugestión, 2 ptas.—Principios de Filosofía, 9 ptas.
- Zola.—Vidas de personajes ilustres: Jorge Sand, 1 peseta.—Victor Hugo, 1 peseta.—Balzac, 1 peseta.—Daudet, 1 peseta.—Zardou, 1 peseta.—Dumas (hijo), 1 peseta.—Flaubert, 1 peseta.—Chateaubriand, 1 peseta.—Goncourt, 1 peseta.—Musset, 1 peseta.—Teófilo Gautier, 1 peseta.—Sainte-Beuve, 1 peseta.—Stendhal, 1 peseta.—Las veladas de Mélan, 3 pesetas.—Estudios literarios, 3 pesetas.—La novela experimental, 3 pesetas.—Mis odios, 3 pesetas.—Nuevos estudios literarios, 8 pesetas.—Estudios críticos, 3 pesetas.—El naturalismo en el teatro, dos tomos, 6 pesetas.—Los novelistas naturalistas, dos tomos, 6 pesetas.—El doctor Pascual, dos tomos, 6 pesetas.

## OBRAS RECÍEN PUBLICADAS por LA ESPAÑA MODERNA

Ricci: Derecho civil, 20 tomos, 140 ptas.—Taine: Los orígenes de la Francia contemporánea, 6 tomos, 40 ptas.—Marshall: Economía política, tres tomos, 21 ptas.—Bryce: La república norteamericana, tomos I y II, 13 ptas.—Chassay: Los deberes de la mujer en la familia, 3 ptas.—Ellen Key: El amor y el matrimonio, 6 ptas.—Lagerlof: El esclavo de su finca, 3 ptas.—Sarcey: Crónica del Sitio de París, 6 ptas.—Cambroner: Las Cortes de la Revolución, 4 ptas.—Taine: Tito Livio, 4 ptas.—Rossi: Sociología y Psicología colectiva, 6 ptas.—Schuré: Ricardo Wagner, sus obras y sus ideas, 6 ptas.—Bouhot: Historia de la Literatura antigua, 6 ptas.—Gumplowicz: La Sociología y la política, 4 ptas.—Goncourt: La Clairon, 6 ptas.—Ruskin: Las piedras de Venecia ó guía estética de Venecia y de Verona, 6 ptas.

## LA ESPAÑA MODERNA

Esta revista, escrita por los mejores publicistas, que cuenta veinticuatro números al año, ve la luz todos los meses en tomos de más de 200 páginas.

### Condiciones de suscripción.

En España, seis meses, 10 pesetas; un año, 18 pesetas.—Fuera de España, un año, 20 pesetas. El número suelto en España, 1,75 pesetas; en el extranjero, dos francos. El importe se en letras sobre Madrid, París ó Londres.—Todos los abonados deben partirse de un año. A los que se suscriban después se les entregarán los números publicados.—Se suscribe en la calle López Hoyos, 6, esquina á la de Serrano. Madrid.



J

RUSK

AS PIEDRA

DE

VENEZUELA

GUIA ESTETICA

DE VENEZUELA Y DE VENEZUELA

PRECIO

3 pesetas

FAs-211

(530)