San Cristóbal.
Estatua colosal que existió en la iglesia de Nuestra Señora de París.

LIBRO TERCERO

I

Nuestra Señora

Un edificio majestuoso y magnífico es sin duda todavía la iglesia de Nuestra Señora de París; pero por más hermosa que se conserve en su ancianidad, difícil es no suspirar, no indignarse al ver las degradaciones, las mutilaciones sin número que simultáneamente el tiempo y los hombres han hecho en el venerable monumento, sin respetar á Carlomagno que puso su primera piedra, sin respeto á Felipe Augusto, que en él puso la última.

Sobre la faz de esta antigua reina de nuestras catedrales, siempre al lado de una arruga se encuentra una cicatriz. *Tempus edax homo edacior*, lo que yo traduciría con estas palabras: el tiempo es ciego, el hombre es estúpido.

Si pudiéramos examinar una á una con el lector las varias huellas de la destrucción impresas en la antigua iglesia, al tiempo le tocaría la menor parte, la mayor á los hombres, sobre todo, á los hombres del arte; y tengo que decir *hombres del arte*, porque ha habido

personas que se han dado á sí mismas el título de arquitectos en los dos últimos siglos.

Y antes de pasar adelante, para no citar más que algunos ejemplos capitales, es seguro que hay pocas páginas arquitecturales más bellas que aquella fachada en que sucesivamente y á la par, las tres puertas en forma de ojiva, el cordón bordado y festoneado de los veintiocho nichos reales, el inmenso rosetón central flanqueado de sus dos ventanas laterales como el sacerdote en medio del diácono y del subdiácono; la alta y aérea galería de arcos trebolados que sostiene una ancha plataforma sobre sus sútiles columnas, en fin, las dos negras y macizas torres con sus techos de pizarra, partes armoniosas de un todo magnífico superpuestas en cinco pisos gigantescos se desarrollan á la vista en tropel y sin confusión, con sus innumerables detalles de estatuaria, de escultura y de cinceladura unidos poderosamente á la tranquila grandeza del conjunto; inmensa sinfonía de piedra, por decirlo así; obra colosal de un hombre y de un pueblo, una y compleja juntamente con las Iliadas y los Romanceros de quienes es hermana; producto maravilloso de la acumulación de todas las fuerzas de una época, donde sobre cada piedra se ve brillar en cien formas el capricho del obrero, disciplinado por el genio del artista; especie de creación humana, en una palabra, poderosa y fecunda como la creación divina, cuyo noble carácter parece haber reunido, variedad, eternidad.

Y lo que decimos aquí de la fachada, puede decirse de la iglesia entera; y lo que decimos de la iglesia catedral de París puede decirse de todas las iglesias de la cristiandad en la edad media. En este arte hijo de sí mismo, todo es lógico y bien proporcionado: medir un dedo del pie, es medir el cuerpo del gigante.

Volvamos á la fachada de Nuestra Señora, tal cual aparece aún en el día, cuando vamos religiosamente

á admirar la grave y poderosa catedral que aterra, según dicen sus cronistas; *quæ mole sua terrorem incutit spectantibus.*

Tres cosas importantes faltan hoy en esta fachada; primera, la escalinata de once gradas que la alzaba antiguamente sobre el nivel del suelo; segunda, la serie inferior de estatuas que ocupaba los nichos de las tres puertas, y la serie superior de los veintiocho reyes más antiguos de Francia, que ocupaba la galería del piso principal, desde Childeberto hasta Felipe Augusto, con «el globo imperial» en la mano.

El tiempo es el que ha hecho desaparecer la escalinata, elevando con un progreso lento é irresistible el nivel del suelo de la ciudad; pero devorando una á una con la marea ascendente del piso de París, los once escalones que aumentaban la altura majestuosa del edificio, el tiempo ha dado á la iglesia aun más de lo que la ha quitado, por que él es el que ha impreso en su fachada aquel sombrío color de los siglos que hace de la vejez de los monumentos la edad de su hermosura.

Pero, quién ha derribado las dos hileras de estatuas? quién ha dejado vacíos los nichos? quién ha abierto en medio de la puerta central aquella ojiva nueva y bastarda? y quién ha tenido la osadía de adaptar en aquella insípida y maciza puerta de madera esculpida á lo Luis XV, al lado de los arabescos de Biscornette? Los hombres, los arquitectos, los artistas de nuestros días.

Y si entramos en el interior del edificio, ¿quién ha derribado aquel coloso de san Cristóbal, proverbial entre las estatuas como la Sala Grande entre los mercados, como la aguja de Strasburgo entre los campanarios? y aquellos millares de estatuas que llenaban todos los intercolumnios de la nave y del coro, de rodillas, en pie, ecuestres, hombres, mujeres, niños, reyes, obispos, soldados, de piedra, de mármol, de

oro, de plata, de cobre, y aun de cera, quién los ha barrido brutalmente? No ha sido el tiempo.

Y quién ha sustituído al antiguo altar gótico, espléndidamente atestado de urnas y relicarios, el pesado sarcófago de mármol con cabezas de ángeles y nubes, que parece un desparejado fragmento del Valde Grace ó de los Inválidos? Quién ha sellado estúpidamente ese grosero anacronismo de piedra en el pavimento carlovingio de Hercandus? No fué Luis XIV, cumpliendo el voto de Luis XIII?

Y quién ha puesto esos fríos vidrios blancos en vez de aquellos pintados, «altos en color» que hacían vacilar los ojos atónitos de nuestros padres entre el rosetón de la puerta mayor y las ojivas de la ábside? Y qué diría un sochantre del siglo dieciséis al ver el ridículo revoque amarillo con que nuestros vándalos arzobispos que han embadurnado su catedral? Se acordaría de que aquel era el color con que teñía el verdugo los edificios infamados; se acordaría del palacio del Pequeño Borbón, todo pintorreado de amarillo por la traición del condestable; «y de un amarillo tan bien »templado, dice Sauval, y tan bien recomendado, que »más de un siglo no ha podido hacerle perder su color»; creería que el santuario se ha convertido en un sitio infame, y huiría despavorido.

Y si subimos sobre la catedral, sin detenernos en mil barbaries de toda especie, qué han hecho los hombres de aquel precioso campanario menor que se apoyaba sobre el punto de intersección del crucero, y que no menos sútil y atrevido que su vecina la aguja (destruída también) de la Santa Capilla, se entraba en el cielo aun más que las torres, esbelto, agudo, sonoro, y calado? Amputóle un arquitecto de *buen gusto* (1787), persuadido además de que bastaba disimular la llaga con aquel ancho emplasto de plomo que se parece no poco á la tapadera de una olla. Así ha sido tratado

en todos los países, sobre todo en Francia, el arte maravilloso de la edad media. Pueden distinguirse en su ruina tres especies de lesiones que todas tres le han hincado el diente á diferentes profundidades; en primer lugar, el tiempo que insensiblemente ha hecho una mella por acá, un destrozo por allá en toda su superficie; después, las revoluciones políticas y religiosas, las cuales, ciegas y frenéticas de suyo, se han precipitado en tumulto sobre él, han desgarrado su rico traje de esculturas y cincelados, reventado sus rosetones, roto sus collares de arabescos y de figuritas, arrancado sus estatuas, ya por su mitra, ya por su corona; y en fin, las modas, cada vez más grotescas y estúpidas, que, desde los anárquicos y espléndidos errores del *renacimiento* se han sucedido en la decadencia necesaria de la arquitectura. Las modas han hecho más daño que las revoluciones, porque han cortado en carne viva; han atacado la armazón fundamental del arte; han arrancado, cortado, desorganizado, dado muerte al edificio, en la forma como en el símbolo, en su lógica como en su belleza. Y además, han corregido, pretensión que no han tenido á lo menos ni en el tiempo, ni las revoluciones. Las modas han acomodado con desfachatez, en nombre del *buen gusto*, sobre las heridas de la arquitectura gótica, miserables baratijas y garambaynas de un día, sus cintas de mármol, sus pompones de metal; verdadera lepra de astragalos, volutas, pabellones, ropajes, guirnaldas, rapacejos, llamas de piedra, nubes de bronce, amorcillos repletos, querubines regordetes que empieza á devorar la faz del arte en el oratorio de Catalina de Médicis, y le hace espirar, dos siglos después, atormentado y gesticulador en el gabinete de la Dubarry.

Para reasumir en pocas palabras los puntos que acabamos de indicar, tres linajes de ruina desfiguran actualmente la arquitectura gótica. Arrugas y verrugas

en la epidermis: esta es la obra del tiempo. Destrozos, brutalidades, contusiones, fracturas, esta es la obra de las revoluciones desde Lutero hasta Mirabeau. Mutilaciones, amputaciones, dislocación de los miembros, restauraciones; este es el trabajo griego, romano y bárbaro de los profesores por la gracia de Vitrubio y de Vignola. Aquel arte magnífico, creado por los vándalos, ha sido aniquilado por los académicos. A los siglos, á las revoluciones que talan á lo menos con imparcialidad y grandeza, se ha agregado la plaga de los arquitectos de escuela, con examen, despacho y nombramiento, degradando con el discernimiento y cautela del mal gusto; sustituyendo las escarolas de Luis XV á los encajes góticos, para mayor gloria del Partenón. Esta fué la coz del asno al león moribundo; la vieja encina que se corona y que para colmo de amargura se ve picada, mordida, atarazada por las orugas.

Qué diferencia entre esta época y aquella en que Roberto Cenalis, comparando la catedral de París á aquel famoso templo de Diana en Efeso, tan ponderado por los antiguos paganos, que inmortalizó á Eróstrato, hallaba á la iglesia gala «más excelente en longitud, altura, estructura y capacidad!»

No se crea por esto que Nuestra Señora de París es lo que puede llamarse un monumento completo, definido, clasificado: ni es una iglesia bizantina ni es una iglesia gótica: este edificio no es un tipo. Nuestra Señora de París no tiene como la abadía de Tournus, la grave y maciza cuadratura, la redonda y ancha bóveda, la desnudez glacial, la majestuosa sencillez de los edificios que tienen al semicírculo por generador; ni es tampoco, como la catedral de Bourges, el producto ligero, magnífico, multiforme, fecundo, pomposo, erizado, esflorescente de la ojiva. Imposible es colocarla entre aquella antigua familia de iglesias

sombrías, misteriosas, bajas y como aplastadas por el arco en semicírculo; casi egipcias á excepción del techo; todas jeroglíficas, todas sacerdotales, todas simbólicas; más recargadas en sus adornos de romboides y de grecas que de flores; más de flores que de animales; más de animales que de hombres; obra más del obispo que del arquitecto; primera transformación del arte, toda empapada en disciplina teocrática y militar, que tiene sus raíces en el Bajo Imperio y se detiene en Guillermo el Conquistador. Imposible es también colocar á nuestra catedral en aquella otra familia de iglesias altas, aéreas, ricas, de pintados vidrios y esculturas; agudas en sus formas, atrevidas en sus actitudes; municipales y plebeyas, como símbolos políticos; libres, caprichosas y desenfrenadas, como obra del arte; segunda transformación de la arquitectura, no ya jeroglífica, inmutable y sacerdotal, sino artística, progresiva y popular, que empieza en la vuelta de las cruzadas y acaba en Luis XI. Nuestra Señora de París no es de pura raza bizantina, como las primeras, ni de pura raza árabe como las segundas.

Nuestra Señora es un edificio de la transición. Acababa el arquitecto sajón de levantar los primeros pilares de la nave, cuando la ojiva, que llegaba de la cruzada, vino como conquistadora á colocarse sobre aquellos anchos capiteles bizantinos, destinados á sostener arcos en forma de semicírculo. La ojiva, señora ya desde entonces, construyó el resto de la iglesia; pero inexperta y tímida en sus primeros ensayos, se ahueca, se ensancha, se contiene, y no se atreve á lanzarse en agujas y torres como lo hizo más adelante en tantas maravillosas catedrales, como si se resintiera de la proximinad de los macizos pilares sajones.

Pero estos edificios de la transición del carácter bizantino al gótico no son menos preciosos para estudiados que los tipos puros, porque expresan un matiz

del arte que no conoceríamos á no ser por ellos. Son el injerto de la ojiva sobre el semicírculo.

Nuestra Señora de París, en particular, es un ejemplar muy curioso de esta variedad. Cada faz, cada piedra del venerable monumento es una página no sólo de la historia del país, sino también de la historia de la ciencia y del arte. De modo que, para no indicar aquí más que los principales detalles, al paso que la Puertecilla Colorada llega casi á los límites de las delicadezas góticas del siglo xv, los pilares de la nave por su volumen y su gravedad ascienden hasta la abadía carlovingia de San Germán de los Prados, pudiera creerse que median seis siglos entre esta puerta y aquellos pilares. Hasta los mismos herméticos hallan en los símbolos del portón central un compendio satisfactorio de su ciencia, de la cual era un jeroglífico tan completo la iglesia de Saint Jacques de la Boucherie. La abadía bizantina, la iglesia filosofal, el arte gótico, el arte sajón, el macizo pilar redondo que recuerda á Gregorio VII, el simbolismo hermético por el cual se anticipaba á Lutero Nicolás Flamel, la unidad papal, el cisma, San Germán de los Prados, Saint Jacques de la Boucherie, todo está confundido, combinado, amalgamado en Nuestra Señora. Esta iglesia central y generatriz es entre las antiguas iglesias de París una especie de quimera; tiene la cabeza de esta, los miembros de aquella, la cima de la otra y algo de todas.

Estas construcciones híbridas, lo repetimos, no son las menos interesantes para el artista, el anticuario y el historiador. Ellas demuestran hasta qué punto la arquitectura es cosa primitiva, en cuanto revelan (como lo revelan también los vestigios ciclópeos, las pirámipes de Egipto, las gigantescas pagodas del Indostán) que las grandes producciones de la arquitectura, menos son obras individuales que sociales; más bien la producción de los pueblos que la inspiración de los

hombres de genio: que son el depósito que deja una nación; los hacinamientos que hacen los siglos; el residuo de las evaporaciones sucesivas de la sociedad humana; en una palabra, unas especies de formaciones. Cada oleada del tiempo deja su aluvión, cada raza deposita su capa sobre el monumento, cada individuo coloca en él su piedra. Así lo hacen los castores, así lo hacen las abejas, así lo hacen los hombres. El gran símbolo de la arquitectura, Babel, es una colmena.

Los grandes edificios, como las grandes montañas, son la obra de los siglos. Tal vez penden ellos todavía, *pendent opera interrupta*, cuando el arte se transforma, y se continúan según las nuevas formas del arte transformado. El arte nuevo coge al monumento en el estado en que le halla, se incrusta en él, se le asimila, le desarrolla á su capricho y lo acaba si puede; lo cual se hace sin desorden, sin esfuerzo, sin reacción, siguiendo una ley natural y serena, como un injerto que se introduce, como una savia que circula, como una vegetación que se reanima. Cierto que dan asunto para muchos libros y acaso para la historia universal de la humanidad, esas soldaduras sucesivas de muchos artes distintos á muchas alturas sobre el mismo monumento. El hombre, el artista, el individuo, desaparecen sobre aquellas molas sin nombre de autor; en ellas se reasume y se totaliza la inteligencia humana: el tiempo es el arquitecto; el pueblo es el albañil.

No considerando aquí más que la arquitectura europea cristiana, hermana segunda de las grandes construcciones del Oriente, diremos que aparece á nuestros ojos como una inmensa formación dividida en tres zonas bien marcadas colocadas una encima de otra; la zona bizantina, la zona gótica y la zona del renacimiento que pudiéramos llamar greco-romana.

La capa romana que es la más antigua y la más profunda, está ocupada por el semicírculo que vuelve á aparecer, sostenido por la columna griega, en la capa moderna y superior del renacimiento. La ojiva está entre las dos. Los edificios que pertenecen exclusivamente á una de estas tres capas, son perfectamente puros, uniformes y completos: tales son la abadía da Jumieges, la catedral de Reims y la iglesia de la Santa Cruz en Orleans; pero las tres zonas se interponen y se amalgaman por los bordes, como los colores en el espectro solar; y de aquí provienen los monumentos complejos, los edificios mixtos y de transición. Unos son bizantinos por los pies, góticos por el tronco, greco-romanos por la cabeza, porque se ha tardado seiscientos años en construirlos. Esta variedad es rara, y el castillo de Etampes presenta una muestra de ella. Pero los monumentos de las dos formaciones son más frecuentes; tal es Nuestra Señora de París, edificio ojival, que desde sus primeros pilares penetra en aquella zona sajona que caracteriza la portada de San Dionisio y la nave de San Germán de los Prados; tal es la bellísima sala capitular medio gótica de Bocherville, á la cual le llega hasta la mitad del cuerpo la capa bizantina; tal es la catedral de Rouen, que sería enteramente gótica si no bañase la extremidad de su aguja central en la zona del renacimiento.

Pero todos estos matices, todas estas diferencias, no atacan más que la superficie de los edificios: más que el arte exterior; la constitución fundamental de la iglesia cristiana es siempre la misma, siempre se ve en ella la misma armazón interior, la misma disposición lógica de las partes. Cualquiera que sea la corteza esculpida y bordada de la catedral, siempre se halla dentro de ella, al menos en el estado de germen y de rudimento, la basílica romana que eternamente se despliega sobre el pavimiento conforme á la misma

ley. Siempre se ven las dos naves que se cortan en forma de cruz, y cuya extremidad superior arqueada en forma de bóveda forma el coro; siempre los mismos claustros á los lados para las procesiones interiores y para las capillas; especies de paseos laterales donde desemboca la nave principal por los intercolumnios. Esto supuesto, el número de las capillas, de las portadas, de los campanarios, de las agujas se modifica al infinito, según el capricho del siglo, del pueblo, del arte; una vez satisfecho el servicio del culto, la arquitectura hace lo que le parece. Estatuas, vidrios pintados, rosetones, arabescos; capiteles, bajos relieves, todos los caprichos del ingenio los combina ella según el logaritmo que le conviene, y de aquí nace la prodigiosa variedad exterior de aquellos edificios, en cuyo fondo residen tanto orden y unidad. El tronco del árbol es inmutable; la vegetación es caprichosa.

II

París á vista de pájaro

Acabamos de reparar en lo posible para el lector la admirable iglesia de Nuestra Señora de París. Hemos indicado ligeramente la mayor parte de las bellezas que tenía en el siglo quince y de que actualmente carece; pero hemos omitido la principal, y esta es la perspectiva de París que se descubría desde lo alto de sus torres.

Era en efecto, cuando después de haber andado á tientas por largo rato en la tenebrosa espiral que taladra perpendicularmente la ancha pared de los campanarios, se desembocaba en fin de repente en una de las dos altas plataformas inundadas de luz y de aire;