dad, sino un resultado suyo. A esto se une que la figura del actor era muy adecuada á una mujer de la clase media.

De tal modo nos reservaba todavía Roma, entre sus muchos restos, una antigua, aunque imperfecta institución y por más que no guste á todos de igual suerte el hombre pensador tendrá ocasión de representarse, hasta cierto punto, aquellos tiempos y de inclinarse á creer el testimonio de aquellos escritores antiguos, que en muchos pasajes nos aseguran que los actores del sexo masculino, conseguían á menudo, vestidos de mujeres, encantar á una nación de gusto delicado.

Cuadros antiguos.

Restauraciones nuevas vistas en Venecia, 1790.

Los monumentos más antiguos del Arte nuevo, son aquí, en Venecia, los mosáicos y las pinturas griegas; de los mosáicos más viejos, nada ví aún todavía que me llamase particularmente la atención.

Los cuadros viejos griegos están diseminados en diferentes iglesias; los mejores se encuentran en la iglesia Griega. En su tiempo deben haber sido pintados con colores al agua y más tarde dados de aceite ó barniz encima. Obsérvase siempre en ellos una noción del Arte y la heredada factura se formó en sus ideales; de donde los tomaron, tal vez se hallará algún día.

La cara de la Madre de Dios, vista de cerca, se parece á la familia imperial. Un cuadro antiguo del Emperador Constantino y su madre, dióme este pensamiento; llamaba la atención lo grande de los ojos y lo delgado de la nariz; de ahí, la nariz afilada y puntiaguda y la boca pequeña y fina también.

La idea principal de la pintura griega, descansa en la veneración del cuadro, en la santidad de la tabla. Cuidadosamente está escrito, debajo de cada figura, lo que representa: hasta la Madre de Dios y el Niño Jesús, que no se pueden desconocer, tienen siempre el consabido rótulo.

Encuéntranse medias figuras de tamaño natural ó por ahí; figuras enteras, siempre de tamaño menor que el natural y, entre las figuras, minuciosidades historiadas, en calidad de accesorios.

Me parece que los griegos, aún más que los católicos, adoran al cuadro como cuadro.

Hay un gran hueco que llenar, pues desde aquí á Donato Veneciano, dan gran salto; sin embargo, hasta

Bellín, todos los artistas sostuvieron la idea de la santidad de la tabla.

Al comienzo de los grandes retablos pintados, formábanlos de muchos cuadros sagrados, unos al lado de otros, cada uno en su marco dorado; así van juntos tantas veces al nombre del pintor, el del dorador y el tallista.

Más tarde, queriendo llenar los cuadros, se valieron de un artificio artístico muy sencillo. Ponían las figuras sagradas sobre escalones y en éstos, niños músicos en figura de ángeles. La parte alta la adornaban con asuntos arquitectónicos.

Aquella idea se conservó cuanto tiempo fué posible, porque se convirtió en religión.

Entre los muchos cuadros de Joan Bellín y sus sucesores, no hay ninguno histórico; y aun las tradiciones se representaban á la manera antigua; en todos los casos hay un santo que predica y muchos creyentes que oyen.

Los más antiguos cuadros históricos se componían de figuritas muy pequeñas. Por ejemplo: el Sarcófago donde, en la iglesia de San Roque, guardan los huesos del santo, píntalo así el *Vivarinus*. La enorme extensión que, desde entonces acá, adquirió el Arte, ha tomado sus principios en aquellas imágenes pequeñas, como lo atestiguan los comienzos de Tintoretto en la escuela de Schneider. Ticiano mismo, sólo muy lentamente, pudo sacudir aquella costumbre religiosa.

Se sabe que el donante de la gran tabla del Altar en el Fraris, le puso muy enojado, viendo en ella figuras tan grandes.

El hermoso cuadro del Altar de la familia Pesaro, representa, como siempre, Santos y devotos en oración.

En general, el Ticiano ha permanecido muy cerca de la antigua manera, tratándola sólo con más calor y Arte.

Ahora se pregunta: ¿cuándo empezó la costumbre de hacerse pintar en el cuadro los que lo dedicaban y pagaban?

Tal vez quisieron los hombres fundar en esto el recuerdo de su existencia; puede haber sido incentivo de las iglesias y de los artistas, conferir de tal suerte á los hombres una especie de santidad. También puede tomarse por una firma gráfica. En la esquinita de una gran imagen de María, de media talla, está arrodillado, como humilde enano, el donante. Poco á poco tomaron confianza, haciendo de figuras principales; al último, aparecieron gremios enteros, á guisa de acompañamiento histórico.

Después ofrecieron las ricas Universidades sus extensas paredes; las iglesias todas las superficies y los cuadros, hasta entonces limitados sobre los altares, extendiéronse por todos los espacios arquitectónicos vacíos.

Ticiano aún pintó un cuadro de Taumaturgo, Tintoreto difícilmente, aunque pintores menores alcanzaron aquella dicha.

Mucho tiempo hacía que la Cena del Señor edificaba los refectorios. Pablo Veronese tuvo la feliz idea de presentar en aquellas anchas paredes profusión de piadosos convidados.

Mientras tanto el Arte creció y las pretensiones también y vióse lo insuficiente de los asuntos religiosos. Hácese sensible, de la manera más triste, en los cuadros de los grandes maestros. Lo que en realidad se ejecuta y repite, no es para visto; los artistas sólo se han ocupado en accesorios y esto atrae la vista.

Entonces empezaron los verdugos á desempeñar el papel principal. Algo hicieron en el desnudo y lo muscular, pero sus designios causan siempre horror y si los espectadores, excitados por el jugueteo, no hiciesen hasta cierto punto contrapeso, tendría uno que apartarse mal edificado por el Arte y la religión.

Es digno de notarse la manera como Tintoretto y Pablo Veronese llaman en su auxilio á las bellas mironas, á fin de hacer de algún modo gustosos los horribles asuntos en que se ocupan. En la prisión obscura, donde un ángel se le aparece de noche á San Roque, hay un par de figuras femeninas, deliciosas.

¿Se deben poner mujeres de mal vivir encerradas con Santos en una cárcel? En todo caso, estas figuras, conforme se puede ver todavía en el cuadro, á maravilla conservado, probablemente de colorido más cuidado, son el objeto preferente de nuestra atención.

Tintoretto y Pablo Veronese algunas veces, en los cuadros de altar, vuelven á acercarse á la manera antigua y pintan muchos Santos juntos en un cuadro, acaso los de los nombres del donante; siempre con el mayor sentido artístico.

Los cuadros más viejos pintados al agua, se conservan en parte mejor, porque no se ennegrecen al igual de los pintados al óleo y aun parecen tolerar bastante bien la humedad, no siendo demasiado ruin.

Sobre la manipulación de los colores, un pintor instruído en la técnica, podría hacer consideraciones muy instructivas.

Los primeros cuadros al óleo se conservaron igualmente muy bien, aunque no sean tan claros como los pintados al temple. Atribuyen esto á que los pintores antiguos eran muy escrupulosos en la elección y preparación de las pinturas; que primero los frotaban en agua clara, luego los limpiaban y de un cuerpo sacaban muchas tintas; que de la misma manera procedían á purificar el aceite y no escaseaban trabajo ni aplicación. Después se observó que daban á sus tablas cuidadosamente una imprimación gredosa semejante á la del temple, la cual chupaba, por debajo de la pintura, el exceso de aceite, saliendo los colores más claros á la superficie.

Este cuidado se fué aminorando poco á poco y al fin perdióse cuando emprendieron grandes cuadros. Hubiéronse de servir del lienzo, dándole una mano floja de greda y á veces de cola.

Pablo Veronese y Ticiano trabajaban las más de las veces con *svelatura;* la primera mano de sus colores era clara y se iba cubriendo de otras tintas transparentes más obscuras y á ello débese que el tiempo mejor aclara que obscurece sus cuadros, aunque los de Ticiano han sufrido por el mucho aceite empleado en los retoques.

La causa á que atribuyen haberse obscurecido tanto la mayor parte de los cuadros de Tintoretto, es que pintaba sin imprimación, ó sobre fondo rojo, generalmente á *la prima* y sin *svelatura.* Porque de esa manera procedía con más vigor y el color espeso debía dar, desde luego, el tono justo de la superficie; no quedaban, como en los de Pablo Veronese, tintas más claras en el fondo y cuando el aceite, usado en abundancia, variaba el color, de repente se obscurecían masas enteras.

En grado sumo perjudicó que prevaleciese el fondo rojo sobre la capa clara, hasta el punto que muchas veces sólo permanecen visibles los más fuertes y vigorosos toques de luz.

También puede consistir mucho en la materia del color y en el aceite.

Lo pronto que pintaba Tintoretto se puede observar en la multitud y gran tamaño de sus cuadros y el desparpajo usado en sus obras se conoce en el siguiente ejemplo: En los grandes cuadros ejecutados en los sitios que habían de ocupar, dejaba la cabeza, que pintaba sólo en su casa, la recortaba y luego la pegaba en el cuadro, según pudo verse en las reparaciones y restauraciones. Semejante cosa parece haber sucedido, en particular, á los retratos, que en su casa podía pintarlos cómodamente del natural.

Algo parecido descubrióse en un cuadro de Pablo Veronese. Había tres retratos de nobles; al restaurarlo se encontraron las caras pintadas muy á la ligera y debajo otras tres hermosas cabezas, por donde se vió que el pintor, primero había representado tres santos, y después la superioridad de personas ricas é influyentes sería motivo de inmortalizar sus retratos en aquella obra pública.

Muchos cuadros perdiéronse por untar de aceite el dorso, creyendo, erradamente, dar así á los colores nuevo jugo. Al volver el cuadro á la pared ó á un techo, el aceite penetra y el cuadro se echa á perder por más de una manera.

En la restauración y reparo de los muchos cuadros que de variadísimas maneras se estropearon en Venecia, es de suponer que, si bien con habilidad y disposiciones diversas, se emplearían muchos pintores. La República, que sólo en el Palacio Ducal conserva en cuadros un gran tesoro, en parte muy deteriorados á causa del tiempo, estableció una suerte de Academia destinada á las restauraciones. Varios artistas, que tienen un director, se reunen en el Monasterio de San Giovanni é Paolo y se les destina un gran salón y espaciosas habitaciones adyacentes, donde traen los cuadros maltratados, á fin de volverlos á su estado primitivo.

Es útil Instituto, donde se reunen las experiencias que cada uno adquirió en el Arte y se conservan en común.

El modo y la manera de restablecer cada cuadro, en particular, son muy distintos, según los distintos maestros y el estado del cuadro mismo. Los miembros de tal Academia llegaron á conocer, á fuerza de muchos años de experiencia, del modo más claro, las variadas maneras de los maestros en dar la imprimación,

la primera capa de color, la *svelatura* y el acabado. Primero investigan el estado de cada obra, la juzgan y después deciden lo que se puede hacer con ella.

Fue casualidad conocerlos; visitando, en aquella iglesia el precioso cuadro del Ticiano, El Asesinato de San Pedro Mártir y permaneciendo atentísimo en aquella maravilla, preguntóme un fraile si tendría gusto en ver á los Señores que estaban arriba y explicóme sus ocupaciones. Recibiéronme amigablemente y conociendo el particular interés que ponía en su trabajo, expresado con naturalidad alemana, tomáronme cariño: bien puedo decirlo, porque volví á menudo, parándome siempre en el camino á fin de rendir homenaje al único Ticiano.

Si yo hubiese escrito siempre á mis amigos lo que veía y aprendía, nos vendría muy bien; ahora sólo voy á traer á la memoria un procedimiento muy especial, observado en un caso particular.

Ticiano y sus sucesores pintaban, de vez en cuando, en un damasco estampado, de lino y sin blanquear, según salía del telar, sin fondo de color. Así ganaban, el conjunto cierto cambiante, propio del damasco y los detalles indescriptible vida, que á los ojos del observador, los colores nunca son los mismos si no se mezclan en cierto movimiento de claro obscuro y se pierde toda apariencia de tela. Recuerdo todavía perfectamente un Cristo del Ticiano en cuyos pies, mirados muy de cerca y á pesar del color de carne, se conocía bastante un cuadrado compacto del damasco; retirándose, parecía que la epidermis viva reflejábase en los ojos con toda suerte de incisiones movibles.

Si en cualquiera de tales pinturas la humedad llega á hacer un agujero, hacen una estampilla de metal por el modelo del fondo. Cubren de yeso un lienzo fino é imprimen allí el modelo. Un jironcito igual colócase luego en la tela nueva, sobre la que se pone pintura en el sitio del agujero, se pinta encima y ya teniendo debajo otro fondo, adquiere conformidad con el todo.

Encontré aquellos hombres ocupados en una inmensa tela de Pablo Veronese, que tenía más de veinte agujeros; ví ya dispuestos todos los remienditos estampados y todos juntos atravesados por hilos extendidos, cual tela de araña, en el nuevo lienzo, igualmente extendido.

Luego tuvieron que cuidar de la apropiación de los lugares en que los pedacitos debían pegarse, á fin de que, colgado el gran paño, cada uno ocupase su sitio. Es adecuado al local de un monasterio, á una especie de estado monástico, á existencias aseguradas y á la longanimidad aristocrática emprender y dar cima á cosas semejantes. Después de todo, se comprende que, sólo merced á tales restauraciones, sostenía la obra su apariencia y lo conseguían hasta el punto que, en un gran salón, las roturas veíanlas sólo los inteligentes, pero no el público.

FIN DEL TOMO II Y DEL VIAJE Á ITALIA.