

ARTES PLASTICAS

LA PINTURA VENECIANA*

Por J. A. SYMONDS

MIENTRAS las ciudades de la Lombardía y la Italia central se dejaban llevar del furor ascético y del pánico religioso, los venecianos conservaban la calma, sin permitir nunca que su devoción traspasara los límites de la prudencia política. Por eso en la fe que sus artistas pintan no encontramos la menor exaltación mística. Cuando Tintoretto representa los santos en la gloria —una muchedumbre incontable de formas congregadas, un mar cuyas olas son las almas— como el telón de fondo de las ceremonias del Estado, revela la actitud positiva y realista del espíritu en que se colocaba el más imaginativo de los maestros venecianos al abordar el más exaltado de los temas religiosos. El Paraíso es un hecho, parecía pensar Tintoretto; y era más fácil para el pintor llenar sus vastos lienzos con imágenes del cielo que con otros temas, ya que podía, sin mayores dificultades, ordenar sus figuras en filas concéntricas en torno a Cristo y la Virgen, entronizados en la gloria.

Se ha conservado un pequeño dibujo de Guardi que representa un baile de máscaras en la Sala de Consejos, uno de cuyos muros cubre el "Paraíso" de Tintoretto. Los caballeros llevan peluca y justillo largo; las damas lucen aretes, lunares, abanicos, tacones altos y polvos. Van de un lado a otro haciendo reverencias, paseándose, intrigando, cambiando cumplimientos o frases ingeniosas; desde el mar ondulante de los santos, Moisés, con las Tablas de la Ley, y la Magdalena, con ojos llenos de devoción y arrepentimiento, contemplan el sarao. Tintoretto no pudo menos que prever que este mundo de pasiones, intrigas y mezquindades a que sirve de escenario la gran nave del Palacio Ducal tendría que chocar perpetuamente con aquel otro mundo de lo santo y lo sublime, pintado por él en uno de sus muros. Pero esto no le hizo arredrarse en su tarea ni fallar en el cumplimiento de ella. El Paraíso existía; era posible, por tanto, pintarlo, y el gran pintor recibió el encargo de representarlo aquí. Si los elegantes caballeros y damas que se paseaban por el brillante piso desentonaban de la pintura, peor para ellos. Con este espíritu práctico abordaban el arte religioso los maestros venecianos, ateniéndose al lugar que le estaba reservado en la pompa oficial de la República. Cuando Paolo Veronese hubo de comparecer ante el Santo Oficio a explicar ciertas supuestas irreverencias de uno de sus cuadros, sus respuestas demostraron claramente que, al concebirlo, el artista se había preocupado menos de su significado espiritual que de sus efectos estéticos.

En el Palacio Ducal culmina el arte veneciano del Renacimiento. Detengámonos, pues, un momento a considerar la diferencia existente entre estas pinturas y los frescos medievales del *Palazzo Pubblico de Siena*. Los pintores sieneses habían consagrado todo su talento a expresar los pensamientos de su época, las teorías de la autonomía política en un Estado libre y las ideas devotas. El ciudadano que aprendiese la lección pintada

* Del Libro *El Renacimiento en Italia*, de próxima aparición en la *Colección Histórica del Fondo de Cultura Económica*.

en la *Sala della Pace* veía claros sus deberes hacia Dios y hacia el Estado. Los pintores venecianos, en cambio, exaltan, como hemos visto, a Venecia, sus victorias y sus hazañas de fuerza.



Giorgione— "primer pintor del Renacimiento"

Su obra es una glorificación de la República; pero las imágenes no inculcan a quien las contempla ninguna doctrina ni infunden a la mente ningún sistema de pensamiento. Recorriendo los salones del Palacio, el Dux y los nobles venecianos tenían ante sus ojos diariamente el recuerdo de la grandeza del Estado del que eran representantes. No se incitaba a meditar acerca de los deberes de gobernantes y gobernados. Su imaginación veíase estimulada y su orgullo fomentado por el espectáculo de Venecia, sentada como una diosa en su trono. De todos los estados seculares de Italia, la República de San Marcos era el único que

evocaba esta idea mística del cuerpo político, sustentado sobre sí mismo e independiente de los ciudadanos, de un estado que reclamaba su lealtad y los mantenía en cohesión a través de las generaciones, gracias a la vida de su propia unidad orgánica. Nada movía, por tanto, a los artistas a pintar pensamientos y teorías. Les bastaba con expresar el símbolo de Venecia e ilustrar sus actos.

Mucho antes de que la pintura veneciana llegase a su apogeo con los triunfos del Palacio Ducal, los maestros de esta escuela habían formado ya un estilo que expresaba el espíritu del Renacimiento, considerado como el espíritu del libre goce y la energía vital. Trazar la historia de la pintura veneciana equivaldría a seguir a lo largo de sus diferentes fases el desarrollo de aquella maestría del color y la belleza sensual que alcanza su apogeo en las obras de Ticiano y sus contemporáneos.

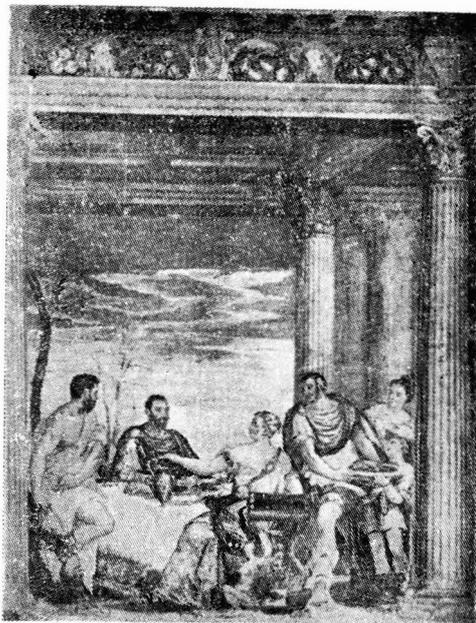
Con los Vivarini de Murano, la escuela veneciana comienza, en su infancia, seleccionando del mundo de la naturaleza lo que al pintor le llamaba la atención como lo más brillante de todo. No había en toda Italia, en aquella época, pintores que emplearan colores tan resplandecientes o que revelasen una inclinación tan marcada a imitar los frutos, los ricos materiales, los doseles arquitectónicos, las joyas y los fondos paisajísticos. Su devoción, a diferencia del misticismo de los maestros sieneses y del profundo pensamiento de los florentinos, era algo convencional y superficial. El mérito de sus pinturas religiosas reside en la sencillez, la vivacidad y la alegría. La Virgen y su corte celestial, en sus cuadros, parecen vivir y alentar sobre la tierra. No se percibe en torno a ellos esa extática atmósfera de solemnidad que da un sentido peculiar a las obras devotas de un Van Eyck o un Memling, para citar solamente los dos pintores que, en ciertos respectos, se hallan más cerca que otros de la primitiva pintura veneciana.

La obra iniciada por los Vivarini fue continuada por los tres Bellini, por Crivelli, Carpaccio, Mansueti, Basaiti, Catená, Cima da Conegliano, Bissolo y Cordegliahi. Brillantes vestidos, claros y soleados paisajes, amplios fondos arquitectónicos, cielos abiertos y despejados, resplandecientes armaduras, cornisas doradas, caras jóvenes de pescadores y campesinas, graves rostros de hombres viejos tostados por la brisa del mar y los rayos del sol, rostros marchitos de mujeres todavía saludables en su vejez, la robusta virilidad de los senadores venecianos, la dignidad de las damas patricias, la gracia de los niños, la sonrosada blancura y las trenzas color de ámbar de las hijas del Adriático y las lagunas: he aquí las fuentes de inspiración de los pintores venecianos de este segundo período. Mientras tanto, a unas pocas millas solamente de distancia, en Padua, Mantegna esforzábese en encontrar su ideal de severa traza clásica. Apenas llegó a influir, sin embargo, en el estilo de los venecianos, a pesar de que Gian Bellini era cuñado y discípulo suyo y de que su genio, en cuanto a la selección de los temas y a la composición, descollaba muy por encima del de sus vecinos. Por el mismo tiempo. Leonardo perfeccionaba en Milán sus problemas de psicología aplicados a la pintura y brindaba al mundo soluciones a las más grandes dificultades con que tropezaba el retrato del espíritu por medio de la expresión. Sin

embargo, en las obras de los Bellini no discernimos ni rastro de aquel sutil juego de las luces y las sombras sobre las pensativas criaturas. Los misterios del mundo interior y exterior no ejercían el menor atractivo sobre ellos. Lo que fascinaba su imaginación eran los elementos externos, materializados, de una vida pléutica y rebosante. Su poesía y su devoción eran igualmente simples y objetivas. Todo lo que les preocupaba era pintar el mundo tal y como lo veían, como un milagro de cambiantes luces y tonos fundidos, como un fascinante espectáculo sustancial para el tacto y concreto ante los ojos, como una combinación definida por los colores más que por los contornos. No iban a su meta por los caminos de la anatomía, el análisis y la reconstrucción. Proponíanse simplemente pintar lo que sentían y veían.

Son muy instructivas las pinturas murales ejecutadas en este período, no al fresco, sino sobre lienzo, por Carpaccio y Gentile Bellini para decorar las Scuole de S. Ursula y S. Croce. No sólo porque despliegan ante nosotros la vida de Venecia en su multiforme realidad, sino también porque ilustran la tendencia de los maestros venecianos a expresar el mundo real más bien que a formular un ideal forjado por la imaginación o a bucear en los secretos del alma. Este realismo, suponiendo que pueda darse tal nombre a imágenes tan poéticas como las de Carpaccio, no tiene la dureza ni el rigor científico del de los florentinos. Una gracia natural y un gran sentido de la poesía inspira al artista y alienta en cada figura pintada por él. El tipo de belleza por él creada es encantador en su candor y en su abandono; quien lo contempla percibe en seguida que no ha sido engendrado con dolor ni elaborado trabajosamente.

Entre los motivos más amables usados por los pintores de altares de este período, citaremos los ángeles que tocan la flauta y la mandolina a los pies de la Virgen o debajo de su trono. Son generalmente tres, sentados y a veces de pie. Empuñan los instrumentos musicales como si acabasen de cantar y se dispusieran a comenzar de nuevo, para dar gusto a su reina y señora. Entre tanto, impera en la corte celestial un profundo silencio, en el que parece escucharse la voz del corazón que musita sus plegarias. Los angelicos niños están habituados al sagrado lugar; sus actitudes son, por tanto, a un tiempo reverentes y naturales. Tie-



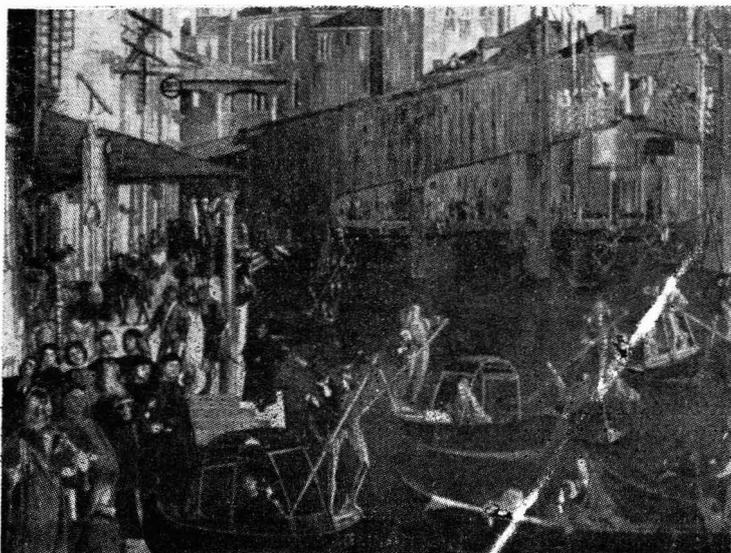
Veronese— "su dominio es el sol de mediodía"

nen un aire más terrenal que los músicos de Fray Angélico, pero se ve, sin embargo, que estas figuras no son del linaje humano. Tal vez no sea exagerado decir que estos ángeles nos dan la clave de la devoción veneciana, a la vez real y carente de todo raptó pietista.

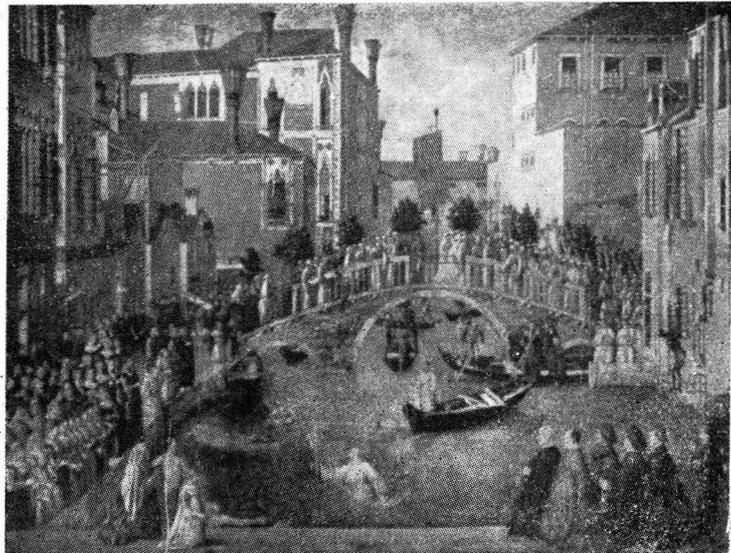
Gian Bellini llevó a la perfección el arte de este segundo período. En sus cuadros religiosos, el espíritu reverencial de la primitiva pintura italiana se combina con un sentimiento del color y una destreza en su manejo que son ya peculiares de Venecia. Bellini no puede ser calificado como un maestro del pleno Renacimiento. Pertenece a la misma categoría de pintores que Francia y el Perugino, quienes, aunque en ciertos puntos profesaran la libertad renacentista, seguían aferrándose a los modos *quattrocentistas* de pensar y de sentir. Los coloristas de la siguiente época encontraron en Bellini su verdadero maestro; nadie le superó en el difícil arte de entonar los tintes puros combinados. Hay en la iglesia de S. Zaccaria en Venecia un cuadro de Bellini —una Virgen en el trono, rodeada de santos—, en la que bien puede afirmarse que el talento del colorista alcanza un grado de perfección insuperable. Toda la pintura aparece bañada en una suave, pero luminosa bruma dorada; sin embargo, dentro de ella cada figura encuentra su tratamiento propio e individual, en el que el ardiente fuego

de San Pedro contrasta con la aljaforada frialdad del vestido y el color de la carne de la Magdalena. El trabajo del pincel no ha dejado en este cuadro la menor huella. El lienzo y los colores se han fundido para formar una armoniosa riqueza que desafía a todo análisis. ¡Qué profundo abismo de semirealizaciones inadecuadas, de suave endebles y de indeble rudeza, media entre este cuadro, tan vigoroso en su suavidad, y cualquiera de las obras maestras de Velázquez, tan rudas en su vigor!

Si poseyésemos bastantes obras auténticas tuyas para poder juzgarlo por ellas, no cabe duda de que tendríamos que proclamar a Giorgione como el primer pintor del verdadero Renacimiento entre los venecianos, como el iniciador del tercero y gran período de esta pintura. Murió a los treinta y seis años de edad, rodeado de una fama que no pudo llegar a su sazón. El tiempo ha destruido hasta el último rastro de sus frescos. La crítica se ha encargado de dejar reducido a media docena el número de los cuadros de caballete que pueden ser considerados como obras auténticas de este autor. Sólo existe, en realidad, como un gran nombre. La parte que le corresponde en el desarrollo del arte veneciano es comparable a la de Marlowe en la historia del drama inglés. Fue el primero que cortó radicalmente las amarras medievales que todavía ataban a la pintura, para lanzarla sobre las aguas de la libertad renacentista. Giorgione, que en nada desmerece de Bellini como colorista, aunque se mueva en una región diferente y más sensual, se revela al mismo tiempo como un pintor del calibre del Ticiano por la variedad y la inventiva creadora de sus concepciones. Rara vez trataba, al parecer, los temas religiosos, a menos que consideremos merecedores de este nombre pinturas puramente idílicas como el "Hallazgo de Moisés" que se admira en los Uffizzi y el "Encuentro de Jacob y Raquel", conservado en Dresde. Le deleitaban las alegorías de profundo y problemático sentido, cuya clave debe buscarse en estados emocionales más bien que en pensamientos. Podemos decir que fue el inventor de ese género de la pintura veneciana, en que el episodio de una novela ofrece al pintor el tema para un cuadro. Y no carecía tampoco de fuerza trágica, como lo demuestra elocuentemente su tremendo estudio para una Lucrecia, que figura en la colección de los Uffizzi. En sus dibujos, modela la forma



G. Bellini— "expresar el símbolo de Venecia"



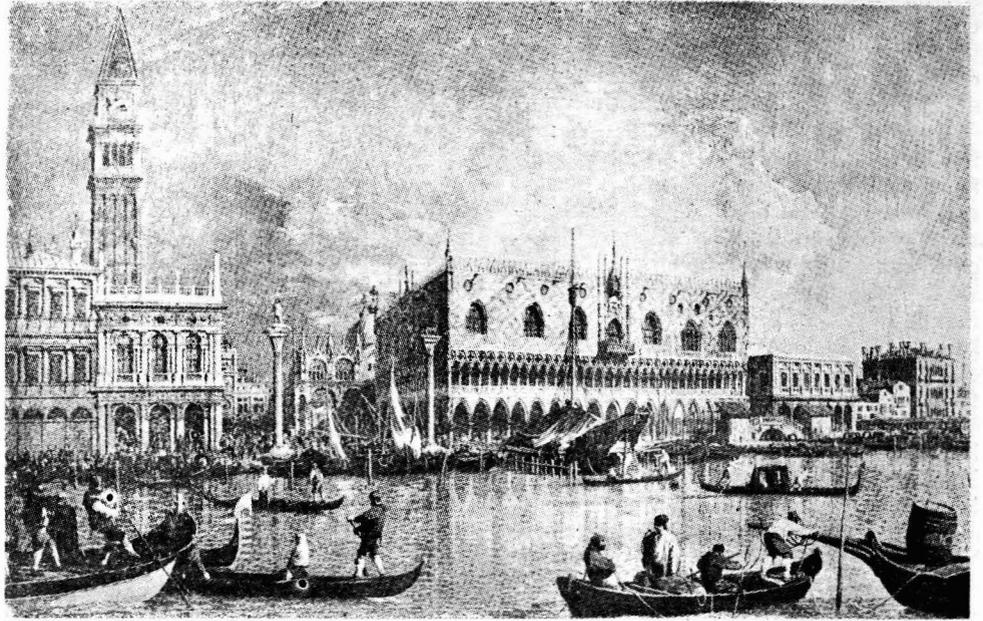
Carpaccio— "no tiene el rigor científico de los florentinos"

sin líneas de contorno, mediante una sabia distribución de las masas de luz y de sombra. Estos dibujos son, por su estilo, el verdadero reverso de los estudios tan nítidamente delineados de Leonardo, ejecutados con una punta de metal sobre un papel debidamente preparado. Nos sugieren el color y son, sin ningún género de duda, los bocetos de un gran colorista, que veía las cosas, principalmente, a través de su tinte y su tonalidad.

Entre los cuadros indiscutidos de Giorgione se destaca por sobre todos el "Fraile al Clavicordio", o el "Concierto", que podemos admirar en el Palacio Pitti de Florencia. El joven músico apoya los dedos en las teclas, como tocando el instrumento con grave y sostenida emoción, mientras vuelve la cabeza para mirar a un hombre viejo en pie junto a él. Al otro lado del clavicordio se ve un muchacho. Estas dos figuras no son más que aditamentos o adornos del músico, que ocupa el centro del cuadro; y todo el interés de su rostro reside en la concentración de su sentimiento, como si a sus ojos se asomase la verdadera alma de la música, según lo ha expresado nuestro poeta Browning en una de sus obras. Giorgione debía de poseer en alto grado este don profundo de saber trazar el retrato de una emoción, de pintar por medio de los rasgos de la cara un hondo y poderoso, pero sereno aspecto de la vida interior. Así lo comprobamos también al contemplar el llamado "Encuentro" de la galería de Dresde. Este cuadro representa un vasto paisaje. Jacob y Raquel se encuentran y se saludan con un beso. Pero en la mirada de simpatía con que contempla a los enamorados el pastor tendido a la sombra de un castaño, junto a un pozo, se pinta toda una Arcadia de intenso anhelo. Digamos de pasada que algo de este talento pasó a Bonifazio, cuyos poéticos cuadros figuran entre las más encantadoras obras del arte veneciano y una de cuyas mujeres cantantes, en la fiesta de Dives, tiene la plenitud giorgionesca de la vida interior.

El destino fue más generoso con Ticiano, Tintoretto y el Veronés que con Giorgione. Las obras de estos pintores, en las que culmina el Renacimiento veneciano, se han conservado en abundante número y en excelente estado. Cronológicamente hablando, Ticiano, contemporáneo de Giorgione, precede a Tintoretto, y éste es un poco anterior al Veronés. Pero, desde el punto de vista crítico, los tres pintores pueden ser considerados juntos, como los representantes de tres importantes aspectos del estilo veneciano al llegar a su pleno desarrollo.

Tintoretto, a quien los italianos llamaban el rayo de la pintura, por su impulsiva vehemencia y su rapidez de ejecución, se destaca sobre los otros dos por su portentosa fuerza imaginativa. Llevó a su perfección la poesía del *chiar-oscuro*, pues este pintor sabe expresar las pasiones y las emociones por medio de las luces bruscas, las luminosas medias sombras y la oscuridad semiopaca, del mismo modo infalible que Beethoven por medio de las modulaciones sinfónicas. Y también él supo injertar en el sereno y natural estilo veneciano algo de la sublimidad de Miguel Ángel y variar con el movimiento dramático los motivos de su escuela. En su obra, más todavía que en la de sus contemporáneos, el arte veneciano deja de ser idílico y decorativo.



Canaletto— "las joyas y los fondos paisajísticos"

—Le jardin des Arts

El Veronés elevó la pompa a la altura del arte serio. Su dominio es el sol de mediodía derramándose sobre suntuosos vestidos y edificios de arquitectura palladiana. Tintoretto es dramático, el Veronés escénico. Ticiano, con sabia armonía, sin dejarse llevar de la furia esquileana de Tintoretto ni caer en la suntuosidad material del Veronés, plasma en sus cuadros un ideal de belleza pura. Siguiendo las tradiciones de Bellini y Giorgione, con una amplitud de tratamiento y un vigor de equilibradas facultades muy peculiares de él, da al color en el paisaje y en otras formas humanas una poesía sublime, pero sensual, que ningún otro poeta del mundo ha sido capaz de conseguir.

Tanto Tintoretto como el Veronés pecan por exceso. La imaginación del primero es demasiado intrépida y apasionada; daña a la vista, como el relámpago. El sentido del esplendor del segundo resulta exageradamente pomposo. En cambio, la exquisita humanidad del Ticiano, su amplio y sano temperamento, sabe equilibrar lo imaginativo y los elementos escénicos del estilo veneciano sin exagerar ni lo uno ni lo otro, dando a cada cosa su verdadero valor. En sus obras maestras, se combinan y armonizan de un modo perfecto el pensamiento, el color, el sentimiento y la composición, los elementos espirituales y técnicos del arte; todos sus cuadros tienen un tono armónico, sin que pueda decirse que una cualquiera de las cualidades se destaque en detrimento de las otras. Ticiano, el Sófocles de la pintura, supo infundir a sus cuadros el espíritu de la música, el estilo dórico de las flautas y los suaves registros, haciendo encarnar a la fuerza bajo la forma de la gracia.

En torno a estas grandes figuras se agrupa una pléyade de pintores de segundo rango, pero bastante notables, tales como Palma, el de las sirenas de cabelleras de oro y abundantes senos; el idílico Bonifazio; el dramático Pordenone, cuyos frescos son todos movimiento y excitación; Paris Bordone, en cuyos lienzos parecen mezclarse la crema, el jugo de moras y los rayos de sol; los Robusti, los Caliarì, los Bassani y otros, que resultaría pesado enumerar. Un mismo aliento, un mismo estro los inspira a todos. Ya, esta coherencia de inspiración y de estilo se debe, precisamente, el que la escuela ve-

necciana, considerada en conjunto, produjera mayor número de obras maestras de artistas de segunda categoría que cualquiera otra de Italia. Aunque los unos puedan considerarse, entre sí, relativamente superiores o inferiores a los otros, no cabe duda de que todos ellos ostentan el sello del Renacimiento veneciano y descuellan, con sus bellas obras entre todos los pintores del mundo. Del mismo modo que el hálito del Renacimiento, al infundir fuerza y vida a los poetas dramáticos ingleses de la era isabelina, permitió a espíritus de talla media codearse con los más egregios; y así, vemos a los Ford, Massinger, Heywood, Decker, Webster, Fletcher, Tournour y Marston sentados junto al trono de la poesía dramática, a los pies de un Shakespeare, de un Marlowe y un Johnson.

Para penetrar más a fondo en las características del arte veneciano, no hay más remedio que detenerse a examinar un poco en detalle la obra de los tres grandes maestros que presiden esta escuela.

Comencemos por el Veronés. Sus lienzos son casi todos de vastas proporciones, llenos de figuras de tamaño natural, ordenadas en grupos o alineadas en largas filas bajo blancas columnas de mármol, con espacios acotados de claro cielo y nubes de plata. Armaduras, sedas tornasoladas, doseles de brocado, banderas, vajillas, frutos, cetos, coronas, en una palabra, todo lo que brilla y resplandece bajo el sol forma el mobiliario habitual de los cuadros del Veronés. El pintor pone en ellos caballos encabritados, perros, enanos y gatos, según la ocasión lo aconseje, para añadir a sus escenas un rasgo de realidad, de vida y de grotesca animación. Sus figuras humanas, las masculinas y las femeninas, son robustas y bien proporcionadas, vigorosas; se destacan más por la postura y el gesto que por la delicadeza o la gracia; las cualidades del adulto brillan en ellas más que las del adolescente.

El Veronés no se preocupa de dar a sus figuras, ni a las de uno ni a las de otro sexo, un tipo escogido de belleza. Sus hombres ostentan, por el contrario, una fuerza animal bastante tosca, y sus mujeres rebosan voluptuosidad. Gusta de pintar los encantos femeninos envueltos en suntuosos vestidos, como si no sintiera la belleza del desnudo. Los rostros de sus mujeres carecen, por lo general, de

refinamiento y de expresión. Las criaturas más nobles de sus cuadros son los hombres que andan alrededor de los veinticinco años, varoniles, musculosos, de recia cabellera, pletóricos de nervios y de sangre. En todos estos rasgos, el Veronés se asemeja a Rubens. Sus cuadros no producen en nosotros, sin embargo, como los de Rubens, la impresión de lo grosero, lo sensual y lo carnal; el veneciano, a diferencia del flamenco, no deja de ser nunca el pintor orgulloso, vigoroso y friamente materialista. No provoca la repulsión ni el deseo, sino que despliega, con la serena fuerza del arte, el poder del espíritu mundano. Todo el cortejo de la riqueza y la pompa mundana, el placer de los ojos y el orgullo de la vida, la visión que el enemigo malo ofrecía a Cristo en la cima de las tentaciones: tal es el reino del Veronés. Este artista no tiene destellos de imaginación poética, como Tintoretto; pero, en cambio, la fuerza con que sabe captar las realidades del mundo y su talento para idealizar la prosaica magnificencia son mayores que los suyos.



Tiziano— "La inventiva creadora de sus concepciones"

El Veronés era cabalmente el tipo de pintor que cuadraba a una nación de mercaderes en quienes las especulaciones del escritorio y de la mesa de cambios se mezclaban con las responsabilidades del Senado y las pasiones de los príncipes. Este pintor no retrataba nunca la vehemencia de las emociones. En sus cuadros no encontraremos movimientos bruscos ni brazos extendidos, como los de la Magdalena del Tintoretto, en la "Pietà" de Milán. Sus Cristos, sus Marías y sus mártires de todas clases no pierden nunca la seriedad y la compostura; son personajes corteses, dignos y bien alimentados, que, como las gentes de mundo asaltadas accidentalmente por algún infortunio trágico, no se rebajan en distorsiones para expresar más que una grave sorpresa, un decoroso sentido del dolor. Y sus seres angélicos son igualmente terrenales.

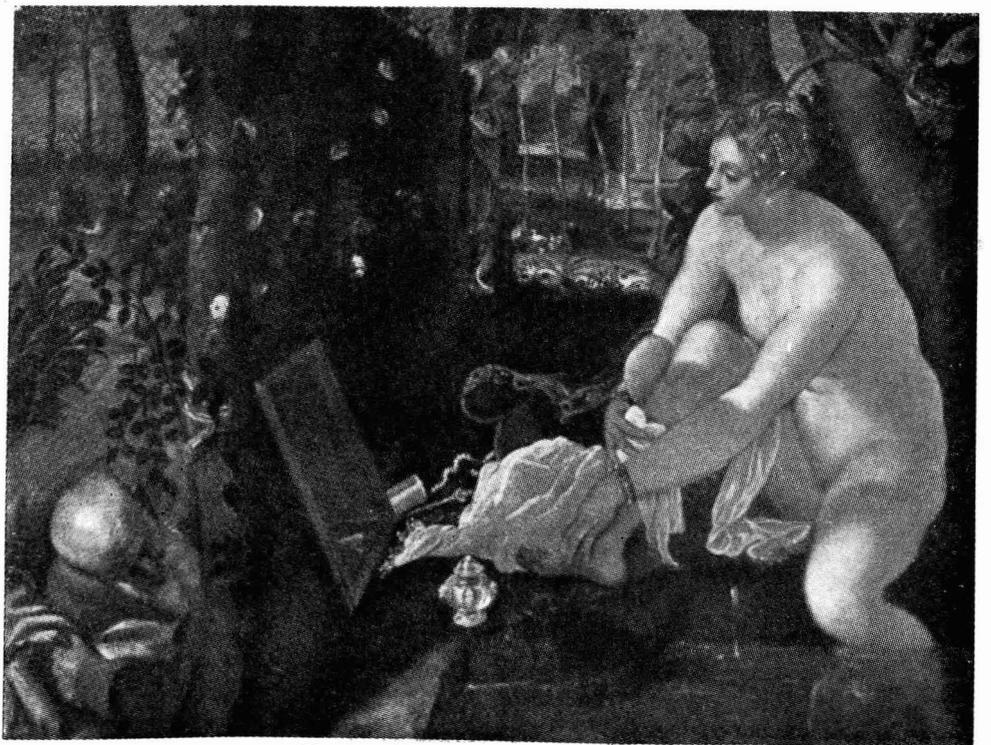
No cabe duda de que los Rothschilds venecianos preferían el ceremonial al tratamiento imaginativo de los temas sagrados; y debemos ser justos, reconociendo

que el Veronés no cometió lo que en su caso habría sido el error de elegir como temas para sus cuadros las tragedias de la Biblia. Sus pinceles tratan de preferencia la historia de Ester, con sus reales audiencias, su coronación y sus procesiones, las bodas de Caná, el banquete en casa de Leví. E incluso estos temas son desplazados por él a una región muy distante de las ideas bíblicas. Toma invariablemente su *mise en scène* de los lujosos palacios italianos: amplios patios abiertos y logias, pletóricos de invitados y de lacayos; mesas cargadas de vajillas de oro y plata. Y este mismo gusto por la ostentación le lleva a deleitarse en la alegoría, no en la alegoría profunda y llena de sentido místico, sino en la alegoría ostentosa y profesional, en la que vemos a Venecia entronizada entre las deidades, a Jupiter fulminando contra los vicios o a los genios de las artes personificados en forma de hermosas mujeres o resplandecientes efebos. Y cuando toca los temas de la mitología, no penetra nunca en su poesía: el mito de Europa, por ejemplo, le sirve de pretexto para exhibir ricos vestidos y deliciosos paisajes, para lo que elige el momento que menos sentido patético tiene en esta leyenda. Expuestos estos rasgos como los más salientes de su estilo, resta por decir que lo que hay de realmente grande en el arte del Veronés es la sobriedad de su imaginación y la reciedumbre de su oficio. Entre tantos elementos que podrían distraerle o desviarle, no pierde nunca el mando sobre su tema, ni degenera en una baja retórica.

Tintoretto no se halla a gusto en esta región un poco vulgar de la grandeza ceremonial. Su esfuerzo creador requiere, para desplegarse, el estímulo del pensamiento y la fantasía. No se da por satisfecho con reproducir, ni siquiera bajo las más nobles combinaciones, las cosas magníficas y esplendorosas que ve en torno a él. Necesita algo que incite la poesía de la concepción y la audacia en la proyección de su tema, que despierte el don profético, que acicatee al visionario en el artista; de otro modo, el arte de

Tintoretto no se eleva nunca a su propia altura.

En consonancia con esto, vemos cómo, contrastando con el Veronés, Tintoretto gusta de escoger los temas más trágicos y dramáticos que la historia sagrada le ofrece. La Crucifixión, con la deidad agonizante en la Cruz y los grupos postados de mujeres, anegadas en un mar de lágrimas; la Tentación en medio del desierto, con el dramático contraste entre el hombre agobiado por el dolor, envuelto en túnica gris, y el espíritu del mal, dotado de alas de color rubí; la Tentación de Adán en el Paraíso terrenal, brillante alegoría de la fascinación del espíritu por la carne; el Paraíso, una tempestad de almas arremolinadas, como los átomos de Lucrecio o el polvillo de oro en los rayos de sol, por las fuerzas celestiales que producen el movimiento de las esferas; la Destrucción del mundo, cuadro pavoroso, en el que todos los manantiales, ríos, lagos y mares del mundo se han fundido para formar una inmensa catarata que engulle a la ciudades y las naciones, precipitándose hacia un abismo sin fondo, al paso que todos los vientos y huracanes se suman en un gigantesco ciclón que transporta los cuerpos de los hombres, como hojas secas, llevándolos a comparecer ante el Juicio final; la Plaga, con feroces serpientes arrolladas a muchedumbres de seres humanos, que se retuercen sobre un desierto de arena ardiente; la Matanza de los Santos Inocentes, con sus borbotones de sangre que se derraman sobre un pegajoso piso de pórfido y serpentina; la Entrega de las Tablas de la Ley a Moisés entre las nubes del monte Sinaí, con una figura blanca y ascética del hombre como fundido en la luz, que emerge en la gloria de la deidad presente; el angustioso dolor de la Magdalena llorando a su Dios martirizado; el solemne silencio de Cristo ante el trono de Poncio Pilatos; el batir de alas de los serafines y el clamor de las trompetas que resucitan a los muertos: tales son los estremecedores temas que Tintoretto maneja con la facilidad de la maestría.



Tintoretto— "La poesía del claro oscuro"