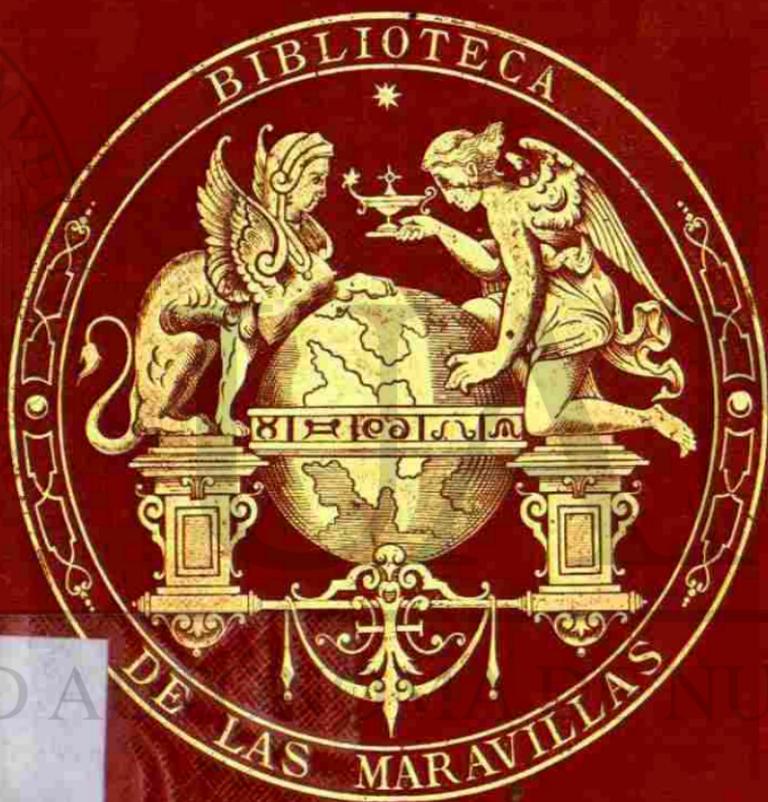


L. VIARDOT  
LA ESCULTURA



HACHETTE Y CIA  
PARIS



VIARDO

LA

SCULTOR



NB60 M

V63

1872

C. I.

RALD

52



1080097307



México Enero 15 de 1880 — 2

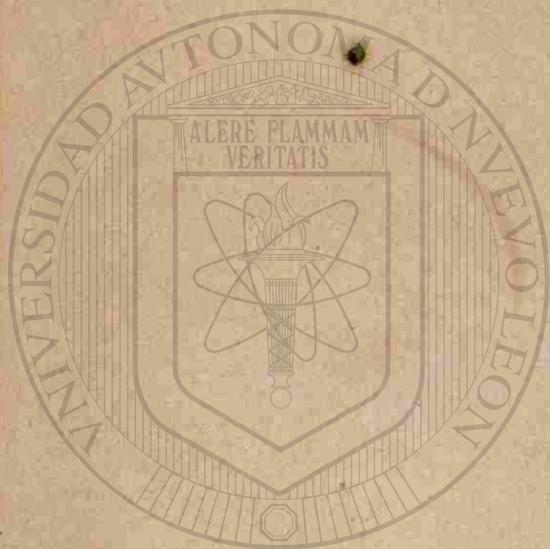
Manuel González, hijo

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





LAS MARAVILLAS

DE

LA ESCULTURA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

BIBLIOTECA DE LAS MARAVILLAS.

LAS MARAVILLAS

DE

# LA ESCULTURA

OBRA ESCRITA EN FRANCÉS

POR

M. LUIS VIARDOT

Y TRADUCIDA AL CASTELLANO

BAJO LA DIRECCION DE

DON EUGENIO DE OCHOA

ILUSTRADA CON 62 VIÑETAS

POR CHAPUIS, PETOT, P. SELLIER, ETC.

PARIS

LIBRERIA DE HACHETTE Y Cia

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1872

[Propiedad de los editores.]



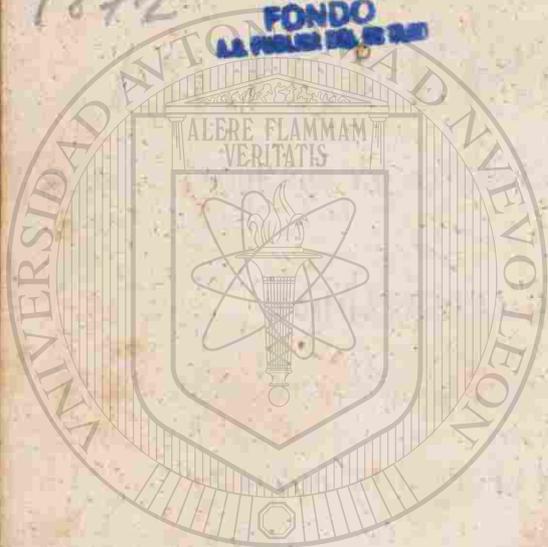
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

NB60

V63

1872



# LAS MARAVILLAS

DE

# LA ESCULTURA

## LIBRO I

### LA ESCULTURA ANTIGUA

Al proponernos en una obra anterior bosquejar las *Maravillas de la Pintura*, hicimos desde luego esta observacion general y es que de las tres artes del dibujo, universalmente proclamadas las *bellas artes*, la pintura es la última por la edad, por las fechas históricas. Durante mucho tiempo no fué, digámoslo así, mas que una mera servidora de las otras dos, su accesorio, su complemento; bien que lo mismo la escultura, á pesar de haber precedido á la pintura, tampoco fué durante un largo periodo mas que el accesorio y el complemento de la primogénita de las tres artes, la arquitectura: la arquitectura fué evidentemente la primera que apareció en el mundo.

Desde la venida de nuestra especie sobre la tierra fué necesaria para hacer al hombre una habitación, para guarecerle del frío, el calor, las tempestades y las fieras. Poco después fué necesaria para levantar palacios destinados á aquellos á quienes la fuerza ó la destreza hicieron príncipes de las tribus y reyes de las naciones; para erigir templos á las fuerzas de la naturaleza, de las que el hombre, en su ignorancia, su sorpresa y su pavor, hizo divinidades á las cuales pedía beneficios en sus plegarias ó cuya cólera conjuraba con presentes y sacrificios. Ejecutándose con los mismos materiales que la arquitectura, — la madera, la piedra, el mármol, — la escultura acudió pronto en su ayuda y le proporcionó sus primeros adornos; pero lo mismo que la arquitectura, se ciñó en un principio á tomar sus imitaciones, como sus materiales, en la naturaleza inorgánica. Una columna era un tronco de árbol de mármol blanco; un capitel indicaba el nacimiento de las ramas y las hojas; pero poco á poco en la arquitectura, la simple industria se perfeccionó, se embelleció y transfiguró: se había hecho el arte y lo bello se había unido á lo útil. Entonces la escultura también adquirió insensiblemente su independencia y su dignidad. Ya se habían visto sus primeros tímidos ensayos desde la *edad de piedra*, al mismo tiempo que los del dibujo, en groseros cincelados sobre las rocas ó huesos que nos entregan hoy las cavernas habitadas por los hombres de aquella remota época, y las ruinas de las ciudades lacustres, casi tan antiguas como las cavernas donde se guarecieron los primeros moradores de nuestro planeta. La escultura, como arte, nació sucesivamente de una mirada del hombre sobre la naturaleza organizada, de un estudio sobre los animales, en fin, de una mirada retrospectiva sobre sí mismo: no solo

probó á imitar las cosas; mas también los seres y á reproducir su propia imagen. « Después de haber admirado el universo, dice M. Carlos Blanc, el hom-

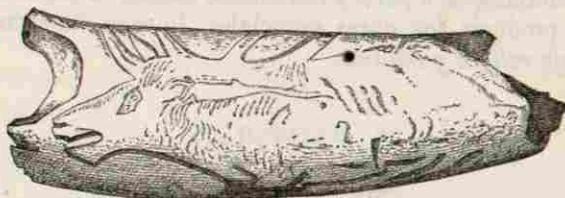


Fig. 1. — Edad de piedra.

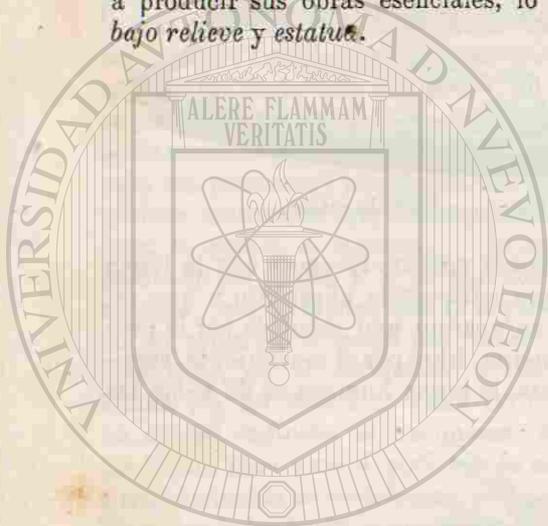
bre se contempla á sí mismo: reconoce que la forma humana es la que corresponde al espíritu y que es, por decirlo así, su aparato, que regulada por la proporción y la simetría, libre por el movimiento, superior por la belleza, la forma humana es de todas las



Fig. 2. — Edad de piedra.

formas vivas la sola capaz de manifestar plenamente la idea; entonces imita el cuerpo humano.... entonces nace la escultura. » Y yo añado: desde este momento puede llamarse la estatuaria; pero así como fué necesario adelantar largo tiempo por la lenta vía del progreso que recorrió la inteligencia humana para que la pintura llegara á producir lo que llamamos un

cuadro, así se necesitó un largo espacio de civilización ya formada, ya completa, para que desembarazada de sus trabas de vasallaje á la arquitectura, ejercitándose á parte y libremente llegase la escultura á producir sus obras esenciales, lo que llamamos *bajo relieve y estatua*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

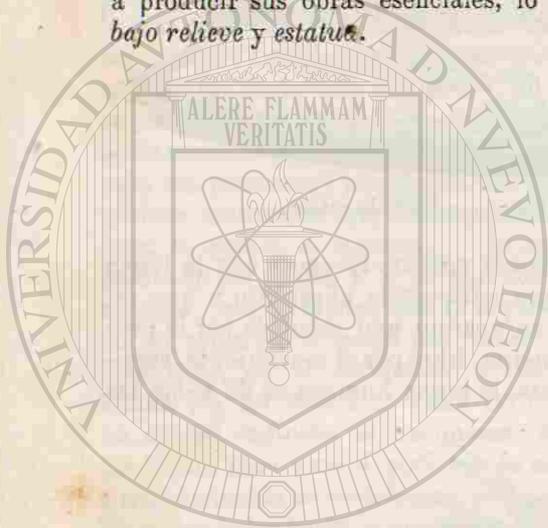
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

## CAPITULO I

### LA ESCULTURA EGIPCIA

En las profundidades de aquella antigua y primitiva civilización que vió nacer y desarrollarse la afortunada cuenca del Nilo, es donde hay que buscar los orígenes de todas las artes. Al mismo tiempo que los Egipcios abrian en las rocas los Hipogeos de Samun ó el templo de Karnak, y levantaban en los confines del desierto las grandes pirámides de Djizeh, grababan estelas de relieve para epitafios de sus sepulturas, colocaban en las avenidas de sus templos filas de esfinges tumbados sobre pedestales, y en estos templos las imágenes de sus dioses y de sus faraones casi deificados. Hasta ahora se habia creído y debido creer que el arte del Egipto, sometido al sacerdocio ó, mejor dicho, ejercido solo por los sacerdotes que le habian impreso un sello de inmovilidad condenándole á las proporciones de un canon inmutable colocado bajo la salvaguardia de la ley religiosa, habia sido puramente hierático desde su origen y su primer desarrollo hasta su completa extincion; error

cuadro, así se necesitó un largo espacio de civilización ya formada, ya completa, para que desembarazada de sus trabas de vasallaje á la arquitectura, ejercitándose á parte y libremente llegase la escultura á producir sus obras esenciales, lo que llamamos *bajo relieve y estatua*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

## CAPITULO I

### LA ESCULTURA EGIPCIA

En las profundidades de aquella antigua y primitiva civilización que vió nacer y desarrollarse la afortunada cuenca del Nilo, es donde hay que buscar los orígenes de todas las artes. Al mismo tiempo que los Egipcios abrian en las rocas los Hipogeos de Samun ó el templo de Karnak, y levantaban en los confines del desierto las grandes pirámides de Djizeh, grababan estelas de relieve para epitafios de sus sepulturas, colocaban en las avenidas de sus templos filas de esfinges tumbados sobre pedestales, y en estos templos las imágenes de sus dioses y de sus faraones casi deificados. Hasta ahora se habia creído y debido creer que el arte del Egipto, sometido al sacerdocio ó, mejor dicho, ejercido solo por los sacerdotes que le habian impreso un sello de inmovilidad condenándole á las proporciones de un canon inmutable colocado bajo la salvaguardia de la ley religiosa, habia sido puramente hierático desde su origen y su primer desarrollo hasta su completa extincion; error

que los recientes descubrimientos han hecho evidente y palpable. Es seguro que antes de estar como encarcelados en el dogma, los artistas egipcios pudieron reproducir libremente las cosas y los seres en toda la realidad de sus formas y su vida. « La historia del arte en Egipto, dice con completa razón M. Francisco Lenormant, ahora que se conocen exactamente sus diferentes fases, se nos muestra como habiendo seguido una marcha inversa á la de su desarrollo en todas las demas naciones. Estas empezaron por el arte exclusivamente hierático y solo por efecto de un progreso posterior llegaron á la imitación verdadera de la naturaleza... Los Egipcios son los únicos que en el mundo han empezado por la realidad viva y concluido por la convención hierática. »

La prueba de este aserto plenamente fundado se ha encontrado completa en la última Exposición universal. Todos los que la visitaron, hasta los simples curiosos, tan poco versados en el arte como en la arqueología, se quedaron estupefactos de admiración ante una estatua de madera que nos viene de aquellos tiempos prodigiosamente remotos. « Milagro tan grande de conservación, como de obra de arte, dice también M. J. Lenormant, esta estatua..... como estudio de la naturaleza, como retrato admirable y vivo, es una maravilla incomparable á la que ninguna obra de los Griegos ha superado..... Sabemos por la leyenda del Sepulcro en donde se encontró, que representa un tal Ra-em-Ké, personaje de alguna importancia bajo diferentes reinados de la quinta dinastía..... El escultor la figuró en pie, paseándose gravemente con el baston en la mano en alguna ciudad de su gobierno..... Esta figura está muy deteriorada en algunas partes..... Ha perdido la pequeña capa de estuco coloreado que originariamente la cu-

bria y en el cual el escultor debió dar sus últimos toques. ¡ Qué no sería intacta y virgen de todo ultraje del tiempo! A pesar de estar despojado de su epidermis, todavía brilla por la verdad y la delicadeza. Todo en ella está fielmente copiado de la naturaleza viva..... es un retrato pasmoso de realidad.... El modelado del torso es una maravilla... pero sobre todo la cabeza es tal que no se harta uno de admirarla; es un prodigio de vida.... La boca animada de una ligera sonrisa parece que va á hablar. Los ojos tienen una mirada tan verdadera que causa cierta inquietud. Una chapa de bronce encierra haciendo veces de párpados el ojo formado de un pedazo de cuarzo blanco opaco.... en cuyo centro un pedazo redondeado de cristal de roca representa la niña. Debajo del cristal está fijo un clavo brillante que determina el punto visual y produce esa mirada tan asombrosa de la vida. »

Habiendo este Ra-em-Ké vivido bajo la quinta dinastía, su estatua icónica debió labrarse el año 4000 antes de la era cristiana. « Mas de cincuenta y ocho siglos han pasado pues sobre esos frágiles pedazos de madera de cedro y de mimosa sin borrar la huella del cincel del artista! » I sin embargo, dista mucho de ser la mas antigua del arte egipcio ya completo y perfecto. En aquella misma Exposición universal figuraba también la estatua colosal de diorita (materia aun mas dura que el basalto) de un faraon de la cuarta dinastía, el célebre Schafra (el Chephren de Herodoto), aquel que hizo construir para su sepultura la segunda de las grandes pirámides. Schafra vivía mas de un siglo antes que Ra-em-Ké.

Tenemos en el Louvre dos estatuas de piedra calcárea, una de ellas de un gran sacerdote del Toro blanco, llamado *Sepa*, y la otra de su mujer *Nésa*, pertene-

cientes á aquella época lejana que vió levantarse las primeras grandes pirámides, bajo la tercera ó tal vez la segunda dinastia. Por último, el museo egipcio de Montbijou, en Berlin, que contiene algunos bajos relieves del sepulcro de Amtén, labrados bajo el rei-



Fig. 3. — Ra-em-Ké.



Fig. 4. — Schafrá.

nado de Snéfrou I, de la tercera dinastia, posee tambien la puerta de entrada de la pirámide Sakkara, cuya construccion asciende probablemente á la época todavia mas remota en que las tablas de Manéthon (cuya exactitud está hoy completamente demostrada)

colocan la primera de las veintiseis dinastias que dá al Egipto. Los adornos de esta puerta no tendrian segun esta cuenta menos de siete á ocho mil años. « Semejantes cifras expantan la imaginacion... es una antigüedad prodigiosa para una obra de la mano del hombre y sobre todo para una obra de arte verdadero. Ni la China, ni la India, ni la Asiria han conservado nada que se remonte tanto hácia los orígenes de la humanidad; pero lo que verdaderamente anonada el espíritu es hallar en aquella época, no tribus salvajes, sino una sociedad fuertemente constituida, cuya formacion habia ya debido reclamar largos siglos, una civilizacion muy adelantada en las ciencias y en las artes, que poseia ya procedimientos materiales de rara perfeccion, capaz de levantar monumentos inmensos de indestructible solidez. » (Francisco Lenormant.)

El periodo primitivo, comprendido entre la primera y la sexta dinastia, es el que se ha convenido denominar el *antiguo imperio* ó el Egipto memfites. Los monumentos de este periodo revelan, como ya hemos dicho, un arte verdaderamente libre y que podriamos llamar lego. Despues del periodo confuso, ó mejor dicho, desconocido, que separa la sexta dinastia de la onцена, es cuando comienza lo que se llama el *imperio medio* ó el Egipto tebano, el que conocieron los Griegos, el verdadero arte egipcio, convertido ya en puramente sacerdotal, puramente hierático, y condenado por el dogma á la inmovilidad.

Debemos recordar aqui la idea general y superior que lo dominó todo en el antiguo Egipto, la religion, la política, las leyes, las ciencias, las artes, las costumbres públicas, los usos privados, todo hasta los placeres y las diversiones. Esta idea es la inmutabilidad y la eternidad; era preciso dar á los vivos

una vida siempre uniforme y á los mismos muertos una duracion inmortal. Hé aquí porque las naciones extranjeras, ofuscadas por esta perpetua monotonia, llamaban al Egipto *amargo y melancolico*. Para obedecer á este pensamiento es por lo que, desde sus primeras dinastías, los Egipcios erigieron las pirámides de Djizeh sobre sus bases imperecederas; por lo que tajaron las *puertas de los Reyes*, el templo de Karnak, los hipogeos de Samoun y de Tebas en las faldas de las montañas de granito; últimamente por lo que condenaron á las artes de ornamentacion, tales como la escultura, á no salirse jamás de los mismos asuntos, de las mismas proporciones, de las mismas formas. Para precaverse del sentimiento de independencia que el arte podia comunicar á los espíritus, solo con la imitacion libre de la naturaleza, los sacerdotes le impusieron *cánones*, ó reglas inmutables, modelos que tuvieron que copiar perpetuamente: hasta es muy probable que para mayor seguridad los sacerdotes se reservaron para si solos el culto exclusivo de las bellas artes — como el de las ciencias: astronomía y medicina — como el de las letras; actos públicos y cronicas nacionales, — no dejando mas que los oficios mecánicos al resto del pueblo. De este modo, limitado en su dominio, el arte no pudo añadir á las imágenes de las divinidades mas que las de los reyes, de los ministros de la corte y de los pontífices: ignoró el culto de los héroes y el de los vencedores, ya sea en los juegos corporales, ya en las luchas de la inteligencia; y retenida esta en su suelo, no pudo distinguirse mas que por habilidad puramente manual de delicadeza y el acabado. Todas sus facetas de progreso, de elevacion, de decaimiento, de renacimiento, de decadencia y de ruina, se encierran en los estrechos límites de la mera eje-

cucion. Asi es que Platon podia decir ya en su tiempo, que la pintura y escultura ejercida en Egipto durante tantos siglos, nada mejor habian producido al fin que al principio; y M. Denon en nuestra época, tenía completa razon al hacer una reflexion semejante: « Un largo transcurso de tiempo, dice, pudo introducir entre los Egipcios algunas mejoras en el arte; pero cada templo es de una igualdad tal en todas sus partes que todos parecen labrados por la misma mano: ninguno mejor, ninguno peor; en ninguno se advierte negligencia, pero falta el vuelo especial de un genio mas levantado. » Lo que M. Denon dice de la arquitectura se aplica exactamente á la estatuaria, cuyas obras no fueron mas que decoraciones arquitectónicas, y yo quisiera que á la palabra « mejoras » hubiese para mayor exactitud substituido la de « adelantos. »

Pronto probaremos á designar, en las diferentes colecciones de las reliquias del arte egipcio, las obras que merecen principalmente estudio y admiracion, pero antes de penetrar en ese mundo exhumado de las tumbas, y que parece que jamas estuvo plenamente dotado de vida; — antes de pasar revista á esos leones dormidos, á esas esfinges pensativas, á esos héroes inertes, á esos dioses acurrucados, sordos, mudos, ciegos, inmóviles; en fin, esos monstruos extraños en los cuales para hacer á la divinidad visible y palpable, para elevarla por encima de la especie humana, la rebajaban con un maridaje impio hasta la animalidad, — bueno es tomar algunas nociones preliminares. Con unas se podrá conocer, por sus formas y sus atributos inmutables como el dogma mismo, á las divinidades representadas; con las otras se podrá descubrir á poco mas ó menos la época en que se hicieron sus imágenes y conexionarlas asi con una de las

fases del arte egipcio, de manera que delante de cualquier figura pueda el curioso decirse: esa figura es la de tal divinidad, pertenece á tal época del arte egipcio y por consiguiente á tal época de la historia de Egipto.

Veamos ante todo la explicacion de algunos términos que sirven para denominar las diversas partes del traje de las estatuas egipcias:

*Pschent*, gorro ó corona usada por las divinidades ó los faraones: es doble, compónese del *schaa* y del *teshr*.

*Schaa*, gorro cónico que forma la parte superior del *pschent*, es blanco.

*Teshr*, gorro cilíndrico con una punta alta inclinada hácia atrás y un adorno en espiral por delante, formando la parte inferior del *pschent*, es rojo.

*Alf*, corona de Osiris y otras divinidades, compuesta de un gorro cónico colorado sobre los cuernos de una cabra y blanqueada de dos plumas de avestruz. El *alf* lleva un disco en medio del frontal.

*Tesch*, gorro real militar.

*Het*, gorro del alto Egipto.

*Clast*, tocado con unas largas infulas ó tiras que caen sobre el cuello y los hombros.

*Oskh*, collar semicircular ó esclavina alrededor del cuello.

*Schent*, falda corta que rodea las caderas. Las estatuas de los Faraones tienen además el mandil real.

*Gom*, especie de cetro terminado por la cabeza del animal llamado *Koukoupha*.

Veamos ahora las formas y atributos de las principales divinidades que compone la mitología egipcia.

Les añadiremos si es posible el nombre de las divinidades correspondientes en la mitología de Grecia y Roma, así como el de las ciudades en donde su culto estaba principalmente en honor.

Forma humana (hombre) con el *teshr* en la cabeza, coronado de dos plumas ó forma humana y cabeza de carnero. *Amen*, *Ammon* ó *Hammon* « el culto, » Dios supremo, rey de los dioses. — Zeus, Júpiter. — Tebas.

Forma femenina (mujer) con el *teshr*. — *Mouth*, « la madre, » mujer de *Amen*, Héra, Juno. — Tebas.

Un joven con un solo rizo de pelo en la cabeza y el disco lunar. — *Chouns* ó *Chons* « la Fuerza, » hijo de *Amen* y de *Mouth*. — Heracles, Hércules. — Tebas.

Forma humana con cabeza de cabra. — *Noum* « el agua, » llamada por los Griegos *Zeus* — *Chnoumis*, creador de la humanidad. — Poseidon, Neptuno. — Elefantina.

Forma femenina que lleva en la cabeza una corona circular de plumas. — *Aueka*, mujer de *Noum*. Hestia, Vesta. — Elefantina.

Forma femenina que lleva en la cabeza el *het*, con un cuerno de cabra á cada lado. — *Saté*, « rayo del sol. » — Otra Juno, otra mujer de Júpiter — *Chnoumis*. — Elefantina.

Niño ó enano con nudosas piernas, con un escarabeo en la cabeza ó forma humana fajada como una momia. — *Phtah* ó *Phta*, dios del fuego, creador del sol y de la luna. — Hephæstos, Vulcano. — Menfis.

Forma femenina con cabeza de león. — *Pash't* ó *Pacht* (Bubastis), « la Leona, » mujer de *Phtah*. — Artemis, Diana. — Menfis.

Forma humana con dos altas plumas y un lirio encima de la cabeza. — *Atoum-Néfer*, llamado « el Custodio de la nariz del sol, » supónesele hijo de *Phath* y de *Pash't*. — Menfis.

Forma humana con cabeza de alcon, tocado con dos altas plumas. — *Mount*, personificación de la potencia solar. — Arés, Marte. — Armontis.

Forma femenina con la egida en el pecho, ó muchas veces con dos alas y hollando bajo sus pies á la serpiente *Apoph*. — *Neith*, diosa de la sabiduría y las artes. — Atenea, Minerva. — Saïs.

Forma femenina sencilla ó con cabeza de vaca. — *Athor* ó *Hathor*, diosa de la hermosura, personificación de la vaca que produjo el sol. — Afrodita, Venus. — Latópolis y Atho.

Forma humana con cabeza de alcon, llevando el disco solar. — *Ra*, hijo de *Athor*, personificación del sol levante. — Helios. — Heliópolis.

Forma humana con el *pschent* en la cabeza. — *Atoum*, personificación del sol poniente.

Forma humana arrodillada, llevando en la cabeza el disco solar. — *Maou*, « el brillante, » personificación de la luz del sol.

Forma humana con cabeza de cocodrilo. — *Sébak*, « el domador. » — Crocodilópolis (Ombos).

Forma humana con una oca sobre la cabeza. — *Seb*, « la Estrella, » diosa del tiempo. — Cronos, Saturno.

Forma femenina con un cántaro en la cabeza. — *Noupté* ó *Nepté*, « abismo del cielo, » mujer de *Seb*. Rea, Cibeles.

Forma humana con cabeza de ibis, llevando algunas veces sobre la cabeza el disco lunar. — *Thot*, « *Logos* ó el discurso, » hijo de *Ra*, inventor de la palabra y la escritura, escriba de los dioses. — Hermes, Mercurio. — Hermópolis.

Forma humana con cuatro plumas en la cabeza. — *En-pé* ú *Emeph*, « el guía del cielo, » hijo de *Ra*, otra forma del dios *Thot*.

Momia tocada con el *het*. — *Ousri* (Osiris), hijo primogénito de *Seb* y de *Noupté*, llamado entonces *Oun-Néfer* (Onnofris) « el revelador del bien. » — Dionysos, el Baco de los Griegos. — Busiris.

Momia con el *Alf*. — *Osiris*, llamado entonces *Pethempamentis*, « el que reside en los infiernos. » — El Pluton de los Griegos. — Abidos.

Forma femenina con un trono sobre la cabeza. — *Isis*, « el asedio, » hija de *Seb* y de *Noupté*, hermana y mujer de Osiris. — Demeter, Ceres. — Abidos.

Forma femenina, en cuya cabeza se ven los geroglíficos de las palabras *señora* y *palacio*. — *Neb-ta* (Nephtis) « la señora del palacio, » otra hija de *Seb* y de *Noupté*, hermana y concubina de Osiris. — Perséope, Proserpina. — Abidos.

Forma humana con cabeza de alcon, colocada con el *pschent*. — *Haroer* (Haroueris), hijo de *Seb* y de *Noupté*. Supónese que sus ojos representan el sol y la luna. — Horo primogénito, Apolo. — Apolinópolis Magna.

(Osiris, Isis y Horo personifican el principio benéfico.)

Forma humana con una cabeza de asno, ó viejo enano vestido con una piel de leon y coronado de plumas. — *Seth* « el asno, » hijo de *Seb* y de *Noupté*, el espíritu del mal. — Tifon. — Ombos.

Hipopótamo de pie con cola de cocodrilo y algunas veces con cabeza de mujer. — *Taour* ó *Ta Her* (Thoueris), mujer de *Seth*. — Ombos.

(*Seth* (Typhon) y *Taour* personifican el principio maléfico.)

Niño con las piernas débiles y rizos á ambos lados de la cabeza. — *Her*, « la senda (del sol), » hijo de Osiris y de Isis. — Horo joven, Harpócrates. — Apolinópolis Parva.

Forma humana con cabeza de perro. — *Anoup* (Anubis), denominado « el embalsamador de los muertos » y el « guardian de la puerta del camino del sol, » hijo ó hermano de Osiris. — Licópolis.

Sacerdote sentado en una silla desplegando un volumen. — *I - Emp-Hept*, « el que viene en paz, » hijo de *Thot*. — Asclepios, Esculapio. — Filoe.

Toro pio, llevando sobre la cabeza el disco solar. — *Hépi* (Apis), « el número oculto, » hijo siempre vivo de *Phtah*. — Menfis.

Grifo con cabeza de asno. — *Bar*, dios de los Asirios y de los Fenicios (Filistios), el *Baal* de la Biblia.

Forma humana en traje asiático, con diadema adornada con una cruz de onyx en el frontal. — *Ren-pou* (Refan), dios de los pueblos semíticos.

Forma humana con la cabeza de un pájaro negro. — *Noubi* (Nubia) ó *Nashi*, « el rebelde, » dios de los pueblos negros.

Forma femenina tocada con el *hel*, armada de escudo y lanza. — *Anta* (Anaitis), diosa de los Armenios y de los Sirios.

Después de esta larga lista de dioses ó mas bien de diversas manifestaciones del mismo dios que los Egipcios adoraban bajo tantas formas, pasemos á la segunda parte de las nociones preliminares.

Acabamos de indicar cual fué el arte primitivo del Egipto, el arte todavía seglar, todavía libre de las prescripciones del dogma. Cuando se llega al arte convertido ya en sacerdotal, ya sometido á los cánones religiosos, está generalmente admitido, sino me engaño, que este arte hierático en conformidad con la historia de la nacion, puede dividirse en cuatro épocas principales. La una, la mas antigua y que llaman « del estilo arcaico, » encerrada toda entera en el imperio medio, se extiende desde la sexta á la decodécima dinastía (hacia el año 2400 antes de J.-C.). Mientras que la arquitectura, sencilla, fuerte, colosal, no hacía mas que amontonar masas de piedra; la escultura igualmente maciza, parecia haber olvidado

su perfeccion primera y salir de la infancia. En las estatuas de aquella época, la cara es ancha y vulgar, la nariz larga y abultada, la frente preñada; el cabello, apenas desbastado, cae en pesados bucles verticales; los pies y las manos tienen un tamaño desmesurado; el cuerpo entero presenta una forma rehecha y rechoncha. Los bajo-relieves son muy deprimidos y la ejecucion de todas las obras del cincel, hasta en sus mas pequeños detalles, queda imperfecta y grosera; pero esta ejecucion y aun el estilo en este sentido, van mejorando gradualmente hasta la duodécima dinastía.

En esta segunda época, mientras la arquitectura mejorada se hacía un arte mas sabio, mas variado, mas rico en combinaciones y adornos empleando por ejemplo las columnas y los triglifos (como se ve en los hipogeos llamados de Beni-Hassan), la estatuaria cada vez mas desbastada y delicada se aproximaba á su perfeccion relativa. Entónces se halla mas proporcion y armonia en los miembros del cuerpo, mas exactitud y delicadeza en las facciones del rostro; los cabellos están mas trabajados y dispuestos en rizos mas elegantes; por último es tal la delicadeza del trabajo que muy á menudo una estatua está estudiada y concluida como si fuese un camafeo. Por lo que respecta á los bajo-relieves cada vez se emplea menos y hasta desaparece con *Ramses II* el que denominaron Sesostris (« hijo erigido del Creador ») que llegó á ser el Sesostris de los Griegos.

La invasion de los Arabes Kouschitas, llamados Pastores (*Hycsos*), bajo la décima-septima dinastía (hacia el año 2200 antes de J.-C), introdujo en las artes de Egipto una decadencia inmediata, ó mas bien una verdadera interrupcion, una desaparicion completa que duró hasta la expulsion de este pueblo

extranjero, cinco siglos mas adelante. Despues de la libertad del Egipto por Amosis (en el décimo-septimo siglo antes de J.-C.), bajo los reinados famosos de Moeris, de Sesostris, de Ramses III, de Amenofis, que se llama el *nuevo imperio*, hubo un renacimiento del arte egipcio. La arquitectura adquirió sus últimos desarrollos. Se edificaron vastos templos rectangulares con murallas cubiertas de adornos de esculturas, vestíbulos con cúpulas cónicas, calles de esfinges y la columna se adorna con capiteles representando flores y capullos de lotos ó de papiros. En cuanto á la estatuaria, este renacimiento se distingue por un retroceso completo al estilo arcaico, por la imitacion evidente de las antiguas obras de escultura, sometidas al sacerdocio : sin embargo, si el estilo se aproxima, la ejecucion difiere. Los miembros son mas libres y mas redondeados; los músculos están mas desarrollados; en fin, las facciones del rostro mejoradas y variadas hasta llegar á ser segunda vez verdaderos retratos. Además los detalles estan concluidos con el esmero mas minucioso y el efecto general resulta producido mas por el acabado de todas las partes que por la amplitud y armonia del conjunto.

Una invasion de los Etiopes, despues de la vigésima-segunda dinastia (décimo siglo antes de J.-C.) trajo como anteriormente la de los Pastores, una nueva interrupcion de la cultura del arte egipcio, que renació de nuevo despues de la expulsion de estos otros extranjeros bajo el reinado de Psamético I, fundador de la vigésima-sexta dinastia (hacia el año 660 antes de J.-C.). El arte de este segundo renacimiento se llamó *saito*, del nombre de la dinastia y no duró mas que ella. Su carácter mas especial es la aparicion de un género enteramente nuevo ó mas bien tan viejo que era un renuevo del *antiguo im-*

*perio*, el del retrato : desde este instante, al lado del arte hierático, del arte tradicional, los Egipcios cultivaron el que inspira la naturaleza y el que exige la verdad. Las figuras icónicas de esta época son numerosas y excelentes.

La conquista del Egipto por los Persas bajo el reinado de Cambises (525 años antes de J.-C.), interrumpiendo de nuevo las tradiciones y el ejercicio del arte egipcio, trajo su tercera y definitiva decadencia. Ciertamente hubo despues de la conquista de Alejandro en tiempo de los Tolomeos y despues de la conquista romana, principalmente bajo el reinado de Adriano, algunos ensayos intentados para hacer refluir la civilizacion de la Grecia sobre el Egipto especialmente para ingertar el arte griego con el arte egipcio; pero estas tentativas pronto abortadas no tuvieron éxito ni real ni duradero y el arte egipcio pereció positivamente con el reinado y el culto de los Faraones.

Los estatuarios egipcios emplearon materias mucho mas variadas que los estatuarios griegos, y sobre todo mas duras, mas resistentes, de mas trabajo y de mayor duracion. El mármol no les parecia bastante y se puede decir que todas las demás sustancias propias para la escultura se encuentran en sus obras: el granito rojo, negro y gris, basalto, diorita, pórfido, jaspe, serpentina, cornalina, aragonito, piedra caliza y arenisca, — oro, plata, bronce, hierro, plomo, — cedro, pino, sicomoro, ébano, mimosa, — marfil, vidrio, loza, tierra cocida. Los bajo relieves estaban muy deprimidos, muy bajos y algunas veces ejecutados en hueco, lo contrario al relieve, como los de las piedras grabadas; pero los estatuarios egipcios los usaron poco y la generalidad de sus obras son de bulto.

En las estatuas, al menos en las que no son ni de metal ni de madera, los brazos están pegados al pecho, sin separarse del cuerpo, al mismo tiempo las piernas se hallaban tan pegadas como los brazos, ligándolas por un pedazo de la misma materia de la estatua. Por detrás está dispuesto un plinto para recibir el cartucho con las inscripciones. Se deben á esta disposición general así como á la solidez de los materiales la conservación tan admirable de las obras de la escultura egipcia, cuando se la compara con obras muy posteriores y tan mutiladas de la escultura griega. Los cabellos en mechaz rizadas caen verticalmente desde lo alto de la cabeza, y las barbas, en vez de bajar desde las mejillas están solamente trenzadas en la punta de la barba. Los ojos, las pestañas y las cejas se prolongan hasta cerca de las orejas cuya parte baja se halla al nivel de los ojos, lo cual sería el indicio para un frenólogo de poca materia cerebral y por consiguiente de poca inteligencia. Los labios están muy acentuados, dilatados y risueños, carácter que se encuentra en los antiguos mármoles de Egina, hasta los que representan moribundos y muertos. Si la escultura es de bajo relieve ó de relieve hueco, el perfil es naturalmente mas usado; pero entonces los ojos y las espaldas se ven de frente, como entre los Asirios y los artistas mas antiguos de la Grecia.

En todas las obras de la estatuaria egipcia desde la época arcaica, las formas son largas y endebles, las facciones serenas y sin expresión, los miembros y los músculos reposados. Además de la inmovilidad, el rasgo distintivo de este arte es la regularidad, la solidez, la perfecta simetría, para que se una y se enlace al arte de la arquitectura. Aun en las materias mas duras, el extremado pulimento, el delicado con-

cluido del trabajo es lo que consigue — ya lo he dicho — dar á una estatua el carácter de un camafeo y á un bajo relieve el de una piedra preciosa. Un artista de nuestros días, con todos los recursos de la ciencia moderna, se veria muy apurado para labrar y pulimentar el granito, el pórfiro, la diorita, el basalto como hacian los Egipcios, y consumiría la vida con una sola de sus obras gigantescas. Las estatuas de los dioses, de los reyes, de los sacerdotes, de los oficiales de la corte se hallaban sometidas en cuanto á sus proporciones á *cánones* ó normas inmutables; pero muchas veces y sobre todo en las últimas épocas, el rostro de los personajes humanos podia presentar suficiente variedad para llegar á ser un retrato. Por lo que respecta á las diversas divinidades tenían facciones convencionales, tipos fijos que las hacian conocer tanto como sus atributos; y muchas veces tambien se daba á estas divinidades las facciones de los reyes reinantes, lo cual es sin duda el último grado de adulacion á que han descendido jamás las artes, reflejando las costumbres de la sociedad <sup>1</sup>. Un hombre á quien habian engradecido hasta elevarlo, no solo al trono despótico de Sesostri, mas hasta el pedestal de Osiris, de Thot ó de Amen, no podia tener por tumba mas que una pirámide para la cual trabajaba un pueblo entero de esclavos.

Provisto de estas indicaciones elementales como de un guia útil, el viajero podrá penetrar con mas provecho y comodidad en las salas egipcias de los museos, sobre todo en Paris y Londres. Comencemos por el Louvre.

Muy apurado se veria uno si tuviese que recons-

<sup>1</sup> Alejandro, andando los tiempos, fué tambien representado en figura de Jupiter, Neron de Baco y Luis XIV de Apolo.

truir en este último museo el panteón de Egipto, porque allí los dioses escasean ó mas bien pudiera creerse que los Egipcios como los Hebreos no adoraban mas que á una divinidad única, y que esa era la diosa *Pash't* (Artemis), mujer de *Phtah* (Hephaistos). Esta diosa con cabeza de leona coronada del disco solar, no tiene menos de once estatuas en el Louvre, al paso que á excepcion de las estatuitas de Osiris, de Horo Harpócrates y de Horo-Apolo, que rodean á un rey desconocido, no se podría encontrar allí una sola imagen de otro dios. Entre estos leontocéfalos hay cuatro que por la grandiosidad de sus líneas y la perfeccion del trabajo, dan una alta idea de los artistas de la tercera época bajo la décima-octava dinastía. Esto no obsta á que se vieran con gusto algunas cabezas de leonas por cabezas de perro, de cabra, de vaca y de alcon.

Los reyes son mas numerosos en el Louvre que las divinidades y sus imágenes son de épocas mas diversas. Se echa de menos con amargura una estatua de cornalina de *Sesourtasen* I, de la duodécima dinastía, que desapareció en las jornadas de Julio de 1830 : era la mas antigua de su especie, anterior á las estatuas de granito, rosa y gris, tan majestuosa por su estilo como delicada por el trabajo del cincel, de *Sevekhotep* III, de la décima-tercia dinastía : las tres precedieron con mucho á la invasion de los Pastores. Por el contrario, las cuatro esfinges de los reyes sin cartuchos, que llevan sobre su frente de basalto una especie de flor de lis cincelada, pertenecen á los tiempos de los Tolomeos, á los últimos vestigios del arte nacional. En el largo intervalo comprendido entre estas fechas extremas, la duodécima dinastía y los Tolomeos, encontramos sucesivamente : la cabeza y los pies de colosos de granito rosa, fragmentos

de las imágenes de Amenofis III, al que los Griegos llamaron Memnon, y cuya estatua vocal en Tebas, parecia cantar al primer albor del dia. En los cartuchos almenados que rodean la base del último coloso, se leen los nombres de veintitres pueblos vencidos, segun la idea egipcia reproducida por el Salmista : « Que tus enemigos sean el escabel de tus pies. » — La estatua colosal de granito gris y rosa de Ramsés-Meiamoun (el Grande) de la decima-nona dinastía (hácia 1500 antes de J.-C.); no contento con haberle erigido para su monumento funeral el *Ramesseum* de Tebas, y haber hecho esculpir sus victorias en Ipsamboul y en Louqsor, no contento con haberse deificado bajo la forma del sol y se apoderó de las bellas imágenes de su padre Seti I, de sus antepasados, sustituyendo á sus leyendas la suya propia, hasta en el templo de Karnak. — Una esfinge (leon con cabeza de hombre, símbolo de la sabiduría unida á la fuerza) de granito rosa, retrato del mismo Faraon; se ve en la doble leyenda grabada sobre la base, la cara martillada del grifo con cabeza de asno, del dios *Seth* (Tifon), personificacion entonces de la valentia, que fué despues execrado como la del espíritu del mal. — Otra magnífica esfinge de granito rosa, retrato del hijo de Ramses, de aquel Menephtah á quien las fechas cronológicas y ciertos sucesos de su reinado hacen suponer ser el Faraon que tuvo desavenencias con Moisés y que persiguiendo á los Hebreos, pueblo de esclavos fugitivos, pereció en las olas del mar Rojo. — Una estatua colosal de arcilla roja de Seti II, hijo de Menephtah, el Sethos de Manethon y de Flavio Josefo; lleva en la cabeza el *pschent* y la especie de cetro que tiene en la mano izquierda ostenta su pomposa leyenda real. La figura del dios Seth, hombre con cabeza de asno, grabada

muchas veces en la base y el plinto, está igualmente partida á martillo.

En el museo del Louvre, entre las imágenes de simples particulares, se encuentran monumentos mas antiguos y por lo mismo mas raros y preciosos que las imágenes de los dioses y de los reyes; tales son sobre todo las dos estatuas ya citadas, del sacerdote *Sépa* y de su muger *Nesa*, contemporaneos de las primeras dinastías y de las grandes pirámides, que de esta suerte pertenecen al arte primitivo egipcio, y cuya edad no baja de seis mil años. El hombre está desnudo, sin mas vestido que el *schenti* alrededor de las caderas y tiene en las dos manos un grande y un pequeño cetro; la mujer está vestida con una camisilla abierta en triángulo sobre el pecho. Otros dos grupos de piedra calcárea, uno de dos hombres, el otro de un hombre y una mujer, pertenecen tambien á la alta antigüedad del arte menfítico; por el contrario, otro grupo, el padre y el hijo, *Teti* y *Pensavaou*, ambos grandes porta estandarte, son de la segunda época de los retratos, la de la décima octava dinastia. Una estatua de granito gris de *Ounnovre*, primer profeta de *Osiris* ó gran sacerdote del templo de Abidos, es de principios de la segunda decadencia, bajo la décima dinastia, mientras que una estatua de granito negro de *Horo*, jefe de soldados, hijo de *Psammético* y de *Novreou-Sévek*, y otra estatua de mármol negro de *Ensafor*, apellidado *Psammético Mouneh*, ó el Bienhechor, nos muestran en todo su esplendor el tercero y el último renacimiento llamado el arte saíta, que no precedió á la era cristiana mas que unos seiscientos años. Estas estatuas son por su género y su época, verdaderas obras maestras en donde se puede admirar en su mas alta expresion el primoroso trabajo de los artistas egipcios, ejercitado en materias

que parecen como que desafian la fuerza y la paciencia humanas.

Hemos dicho que los bajo-relieves son poco numerosos en la escultura egipcia, por que su cultivo se abandonó mucho antes que el de la estatuaria de la época de Ramsés el Grande. En el Louvre dos fragmentos en donde se ve un cierto *Totnaa*, que tenia en la larga serie de sus títulos, el de *intendente de las construcciones del rey*, se suponen de la época arcaica. Otro fragmento, retrato de *Sévékhotep IV*, que lleva el *uraeus* (aspid) real sobre la frente, y á quien el dios *Taphérou* con cabeza de chacal presenta el cetro, símbolo de la vida, diciéndole: « Concedemos una apacible vida á tu nariz, oh dios bondadoso! » es de la décima-tercia dinastia; pero aunque mas reciente, el mas precioso de los bajo-relieves á los ojos del artista, es seguramente el que proviene del sepulcro de *Seti I*, fundador de la décima nona-dinastia; es de piedra calcárea y pintada en todos sus detalles. *Seti Iº*, que, segun su leyenda, venció á cuarenta y ocho naciones, al norte y al mediodia de Egipto é hizo construir en Karnak la tala hipostila (elevada sobre columnas), figura en este bajo-relieve, dando la mano derecha á la diosa *Hathor* (Venus con cabeza de vaca) y recibiendo de ella un collar con la mano izquierda. La diosa lleva entre los cuernos un disco solar y *uraeus* en la frente. Los ornamentos simbólicos de su traje forman un largo discurso que dirige á Faraon, *Dios bueno, Señor de las diademas, Querido de los dioses, sol de justicia y de verdad*, para concederle *miles de años de vida serena y millaradas de panegíricos*.

Si los dioses escasean entre las estatuas del Louvre, son numerosos y completos entre los estatuistas. En todas estas figurillas de oro, plata, bronce, pórvido,

basalto, piedra y madera, muchas veces cargadas de geroglíficos, que fueron objeto de un culto doméstico, se reconoce el inmenso politeísmo del Egipto; se puede reconstruir todo su panteon entero. Aquí estan *Ammon-Ra*, señor de las tres zonas del universo (el Júpiter egipcio), su mujer *Mouth* (Juno), su primogénito *Chóns* (Hércules); aquí *Noum* (Neptuno) y *Anouke* (Vesta), *Phthah* (Vulcano) y *Pacht* (Diana), *Mout* (Marte) y *Hathor* (Venus), *Thot* (Mercurio) y *Neith* (Minerva), *Seb* (Saturno) y *Noupté* (Cibeles); *Ra*, *Phré*, *Atoum*, ó el sol en su oriente, al mediodia, en su ocaso; la triada bienhechora de *Osiris*, *Isis* y *Horo*, la maléfica pareja de *Seth* (Tifon) y *Taour*, etc. <sup>1</sup>. He aquí hasta figuras complejas que reunen muchos dioses en uno solo, ó *bifrontes* que los muestran con doble cara y espalda con espalda. Los emblemas de las divinidades no son menos numerosos que las divinidades mismas. Se sabe que por analogías verdaderas ó supuestas, por pretendidas relaciones de formas y cualidades, los Egipcios habian consagrado uno de los seres vivos de la comarca á cada uno de sus dioses ó de las diversas manifestaciones del mismo dios que adoraban bajo tantas formas distintas <sup>2</sup>. Estos eran los animales sagrados :

<sup>1</sup> Estas dos trinitades egipcias. — *Ammon*, *Mouth* y *Chóns*. — *Osiris*, *Isis*, *Horo* — que se encuentra en la religion de los bramias — *Brahma*, *Vichnou* y *Civa* — y en la de los budistas — *Buda*, *Darmas* y *Sangas* — estan representadas, como la trinidad cristiana, por el emblema del triangulo rectángulo. Sobre este hecho reconocido por *Plutarco*, se han apoyado recientemente sabios viajeros (entre otros *M. Tremaux*) para afirmar que las pirámides de Egipto, que ofrecen efectivamente, bajo todos sus aspectos, la forma triangular, eran monumentos religiosos, verdaderos templos, cuya entrada se señalaba por pilastras (*pylónes*) que lo mismo podian recibir en su interior las ofrendas de los vivos que la tumba del muerto. Una pirámide sería, esto supuesto, una capilla sepulcral.

<sup>2</sup> « *Plutarco* dice que no era ni el gato ó el buey (verbi gracia)

asi el carnero era el emblema de *Ammon*, el ichneumon de *Chóns*, el leon de *Phthah*, la vaca de *Hathor*, el ibis de *Toht*, el gavilan de *Phré*, la gacela de *Seth*, la marrana de *Taour*, etc. Por otra parte, como ciertos dioses personifican muchas divinidades reunidas en una sola, tomaban diversas partes de los animales consagrados á estas divinidades aisladas, para formar con sus monstruosos ayuntamientos, el emblema múltiple de una unidad compleja : entonces eran los animales simbólicos; asi con la esfinge, que expresando la inteligencia y la fuerza reunidas, podia indicar todos los dioses segun el atributo que recibia su tocado; — con *uraeus* (aspid) que indicaba tambien las diosas segun los atributos colocados sobre su cabeza, — y finalmente con todos los animales sagrados, — se formaban con la amalgama heterogénea de sus miembros símbolos múltiples en la unidad : por último, el insecto coleóptero llamado escarabeo, cuyas figuras se fabricaban sobre todo con barro cocido esmaltado de colores, tenía el privilegio de ser una especie de marco comun sobre el cual se grababan las imágenes de las divinidades, ó sus nombres en caracteres hieráticos ó sus emblemas por medio de los animales sagrados y de los simbólicos. Estas circunstancias que los enlazan con la escultura, explica el inmenso número de los amuletos de esta forma hallados en los sepulcros y recogidos en los museos.

Desde que nuestro ilustre *Champollion* encontró el lo que adoraban los Egipcios sino que en estos animales adoraban alguna imagen de facultades divinas : en esta la paciencia, en aquella la vivacidad ó la impaciencia de verse encerrada, por cuyo medio representaban la Libertad, que amaban y adoraban sobre toda otra facultad divina; y así de las demas. » (*Montaigne*.)

secreto de hacer hablar á los geroglíficos, mudos durante dos mil años, las *estelas* ó tablas de inscripciones históricas y funerarias, han llegado á ser los verdaderos anales del Egipto. Compuestas de una perpetua mezcla de figuras y de emblemas, unas veces trazadas con el pincel, otras grabadas en relieve ó en hueco, ya ejecutadas por ambos procedimientos á la vez, las *estelas* reúnen la pintura y la escultura á la escritura propiamente dicha. Hé aquí porqué hay pleno fundamento para incluirlas entre las obras del arte y darles un lugar en nuestros museos. Las *estelas* históricas se destinaban como los Fastos capitolinos de Roma á conservar la memoria de los grandes sucesos públicos. Las *estelas* funerarias no servían mas que para conservar la memoria de un muerto; pero no por eso dejan de ofrecer una multitud de documentos útiles para la historia religiosa, doméstica y aun la nacional.

Comunmente la primera línea de estas estelas, — como sería la invocación cristiana: « En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, » ó la invocación musulmana: « En el nombre de Alá clemente y misericordioso, » — es una invocación á la divinidad suprema *Hat*, « *dios grande, señor del cielo,* » figurado por el disco solar entre dos alas extendidas: semejantes al *Férouher* de los Asirios, esta figura se completa por lo tocante á la orientación ya con uno de los ojos místicos de *Horo del mediodía* y del *Horo del norte*, ya por los chacales celestes que marcan la *extremidad de los caminos del Norte y la de los del Mediodía*. Viene en seguida la oración dirigida en favor del difunto á Osiris, jefe supremo de la mansión de los muertos bajo el nombre al *Petempamentés*, para que le conceda todos los bienes de que puede disfrutar el alma humana durante su peregrinación á través del

mundo desconocido. Como esta oración no tenía fórmula fija y se podía, conservándole el sentido, variar formas, la poesía egipcia daba rienda suelta á la imaginación para redactar en estilo oriental el elogio del difunto y el himno al dios de *Amentes* (los infiernos), himno que se extendía á veces á otras divinidades protectoras.

Por lo tocante á la belleza de las figuras y de los emblemas y la delicadeza de la ejecución, las estelas han seguido todas las épocas del progreso, de interrupción, de renacimiento y de caída que demuestra el arte egipcio en sus monumentos de arquitectura y de estatuaria; tienen también sus cuatro épocas de perfección relativa, en los tiempos arcaicos, bajo la duodécima dinastía, bajo la décima octava y bajo la dinastía saíta. Estas fases históricas del arte no se demuestran aun muy claramente en el Louvre sino en las estelas, mucho mas numerosas que las estatuas y los bajo-relieves <sup>1</sup>.

Lo que hemos dicho de las estelas puede decirse de los sarcófagos; se ha dado este nombre quizás bastante impropio á unas tinas de granito, basalto ó piedra calcárea, destinadas á contener una momia. En los tiempos muy remotos, hasta los Pastores, estas tinas no tenían ningun adorno ni aun para los reyes; solo bajo la décima octava dinastía es cuando empezaron á decorar magníficamente esa envoltura de los muertos, y en tiempo del segundo renacimiento, bajo el dominio de los reyes saítos, es cuando se grabaron en ella largos cuadros funerarios y escenas interminables. Los sarcófagos reemplazaron á las estelas para el arte geroglífico. Champollion había empe-

<sup>1</sup> Se puede consultar, en el capítulo *Museo Egipcio*, el tomo de los *Museos de Paris*, las páginas 414-418.

zado su estudio, poco antes de su prematura muerte; y por lo menos comprendió su idea principal: « Asi como la vida terrestre se asimilaba al curso diurno del sol, la vida del alma, en sus peregrinaciones despues de la muerte, era asimilada á la carrera del dios en el hemisferio inferior que se suponía recorría durante la noche. »

El mismo Champollion fué el que nos trajo el principal sarcófago del Louvre, el que contenía el cuerpo de un *basilicogramato* llamado *Taho*, sacerdote de *Imhotep* (el Esculapio egipcio), bajo la vigésima sexta dinastía; este sarcófago cuyas paredes todas por dentro están cubiertas de leyendas, trazadas grupo por grupo en el sistema retrógrado, es superior á todos los demas por la pasmosa perfección del trabajo; pasa por la obra maestra de la escultura grabada en la época saíta, y los artistas no se cansaban de admirar aquellas miles figuras cinceladas con tanta precisión y buen gusto como las de las mas ricas piedras finas.

Para completar el mueblaje habitual de los sepulcros de altos personajes, falta citar, sin salirnos de nuestro asunto, aquellas urnas funerarias que los Romanos denominaron impropiaamente *canopes*, creyendo ver en sus tapas esculpidas sobre una superficie comba la imagen de un supuesto dios de este nombre: casi todos son de alabastro ó de ese elegante carbonato de cal que llaman aragonita. Los canopes, cuyo uso se remonta á los tiempos mas antiguos y se perdió en el de los Tolomeos, se han descubierto en gran número en los hipogeos de Menfis, de Tebas y de Abidos. En los vasos donde aquellos sacerdotes á los que llamaban *colquitos*, y cuyo oficio era embalsamar á los muertos, depositaban los sesos, el corazon y todas las entrañas, separadas del resto de la

momia. Siempre é invariablemente se encuentran por series de cuatro en cada sepulcro, llevando por tapas las cabezas de cuatro genios de los muertos, encargados de presentar el difunto á los cuarenta y dos jueces del *Amenthés*, tan numerosos como las clases de pecados, y presididos por la diosa *Rhméi* (Verdad ó Justicia). Estos cuatro genios de los muertos son: *Amset*, hijo de Osiris, con cabeza de hombre; *Hapi*, hijo de Phtah, con cabeza de mono; *Sioumoutf* (ó *Taoulmoutf*), con cabeza de chacal; y *Kebsnouf* (ó *Kebsnif*) con cabeza dealcon. Cada uno de estos vasos sepulcrales presenta sobre su faz anterior, una inscripcion grabada en hueco y algunas veces coloreada: unas veces esta leyenda es un discurso del genio al Osirio (habitante de la mansión de Osiris), otras veces un discurso de otra divinidad, de la diosa *Isis* en el vaso *Amset*, de la diosa *Nephtis* en el vaso *Hapi*, de la diosa *Neith* en el vaso *Sioumoutf*, de la diosa *Selk* en el vaso *Kebsnouf*. Los cuatro canopes que se ven en la chimenea de la saíta que reúne todos los del Louvre son admirables modelos de estos monumentos.

Alli tambien se hallan en considerable número los restos de la vida religiosa, civil y doméstica del antiguo Egipto: esta visita debe interesar á todos aquellos que deseen reanimar la existencia de un pueblo muerto y reconstruir con sus ruinas una civilización pasada, como se reconstruye con los fósiles un mundo antediluviano. La pasmosa conservación de todos estos objetos nos está explicada en dos palabras: todos provienen de los sepulcros, cuya conservación debia equivaler en cierto modo á la eternidad. En un país cuya creencia era que las almas habian de volver á tomar sus cuerpos para animarlos de nuevo; en un país en donde la principal ocupacion de la vida era hacer los preparativos de la muerte, los mismos cadá-

veres, embalsamados en sus mortajas y sus bandeletas, debian tener una duracion sin fin; y para hacerles compañía en las largas peregrinaciones de la vida desconocida, se encerraban en ellos los objetos que los muertos habian tenido mas apego durante su vida en este mundo: así se explica como los sepulcros han protegido todas estas reliquias contra las injurias del tiempo y de los hombres; pero no nos detendremos ya mas á hablar sobre esto, porque mas que al arte pertenece á la arqueología <sup>1</sup>.

Inutil me parece pasar del Louvre al *British Museum*, para indicar las estatuas, estatuitas, estelas, sarcófagos, etc., que Londres ha tomado por su parte en los despojos del Egipto <sup>2</sup>. Solo citaré una figurita de la diosa *Taour*, mujer de *Seth* (Typhon, el genio del mal), la cual es la representada en figura de hipópótamo, empujado sobre las patas traseras y los brazos colgando, con cabeza de leon, pechos de mujer y cola de cocodrilo. Esta extraña figura, que recuerda la Quimera de los Griegos y ciertos demonios de la edad media, es la prueba bien antigua de una verdad de todos los tiempos: que el hombre no puede inventar mas que los objetos que ha conocido por sus sentidos, y que para crear alguna cosa ó algun ser, su imaginacion no puede ir mas allá que á combinar en monstruosas amalgamas diversas partes de la creacion.

No obstante, no se puede dejar el *British Museum* sin decir algo del célebre monumento conocido con el nombre de la *piedra de Roseta*. Durante la ocupacion de los Franceses, en 1799, fue cuando se encontró cerca de la ciudad que le ha dado su nombre (la

<sup>1</sup> Véase el capítulo ya citado, pág. 420-429.

<sup>2</sup> Véase el capítulo *British Museum*, en el tomo de los *Museos de Inglaterra*, pág. 82-88.

antigua Bolbitinum, llamada *Rachid* por los Arabes), en las ruinas de un templo dedicado al dios *Atoum-Neser* por el faraon Nechao. Las inscripciones que lleva esta piedra, trazadas antiguamente por órden de los grandes sacerdotes reunidos en Menfis para investir á Tolomeo V (Tolomeo Epifanes) de las prerogativas reales en el año 193 antes de J.-C., recuerdan los servicios prestados por este príncipe al pais. No seria esta circunstancia la que diese á la Piedra de Roseta el valor y la celebridad que goza; por una feliz circunstancia, estas inscripciones fueron trazadas en tres lenguas y tres caracteres: 1º geroglíficos ó escritura hierática; 2º en escritura demótica ó encorial; 3º en caracteres griegos. Y por la comparacion que ha podido hacerse entre el sentido tan bien comprendido como fácilmente legible de las inscripciones en griego y en el sentido aun desconocido de los geroglíficos que dicen lo mismo, la Piedra de Roseta ha llegado á ser la primera clave de la escritura geroglífica. A Champollion mayor, el sabio justamente llorado autor del *Egipto bajo los Faraones*, corresponde la honra de este descubrimiento capital; pero por mas que sus compatriotas fuesen los inventores del precioso monumento histórico sobre el cual se hicieron sus primeras investigaciones, por mas que él lo hubiese adquirido realmente con su invencion, los Ingleses han heredado este trofeo de victoria, cuya propiedad legítima debia consagrar la ciencia, no la guerra. *Sic vos non vobis*..... Se ha creido darnos para consuelo el demasiado famoso *Zodiaco de Denderah*, que no dejará mas recuerdo que el de una grande y completa mistificacion. Debia datar de una fabulosa antigüedad, de las últimas profundidades del tiempo; y hé aquí que no llega mas que á los últimos Tolomeos ó tal vez á los primeros Césares: debia derramar vivísima

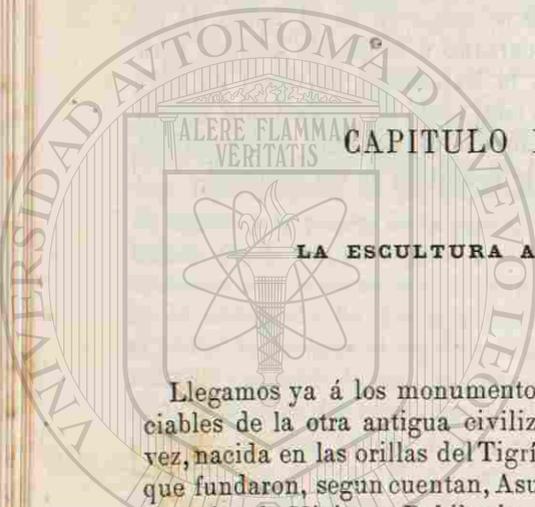
luz sobre la ciencia astronómica que los sacerdotes egipcios ocultaban en los misterios de sus templos; y resulta que solo se encuentra en él una simple figura de astrología, un horóscopo; Qué chasco! y como es posible que este inútil y ridículo *Zodiaco* nos consuelede la *Piedra de Roseta!*

Tambien Berlin posee su museo egipcio. Se encuentran en él algunas estatuas colosales de basalto negro y verde, algunos sarcófagos con sus momias y hasta una coleccion completa de los animales sagrados. Pero despues de los bajo-relieves del sepulcro de Amtén y la puerta de la pirámide de Sakkara que hemos citado ya, el objeto mas importante de este museo es una *cámara sepulcral* descubierta en 1823 en la necrópolis de Tebas y traída toda entera. En el centro se levanta el sepulcro en forma de cuadrilongo y cubierto de pinturas geroglíficas: alrededor están colocadas dos estatuas de manera de sicomoro pintado, — dos barcos enteramente iguales á las actuales cangas del Nilo, cargados de personajes que representan el conyoy de la momia, — las cuatro ánforas (canopes) de los genios del *Amenthes*, — tres platos de barro cubiertos de ramos de sicomoro, — dos bastones de sacerdotes, una cabeza de buey, y una cabeza de madera. Esta *cámara sepulcral* de un gran sacerdote llamado *Mentichetes*, que vivía bajo la duodécima dinastia, hace mas de cuatro mil años, es una de las mas completas y preciosas antigüedades del alto Egipto; se roza á la par con la historia, el dogma y el arte.

Pero pronto, gracias á los trabajos incesantes y á los felices descubrimientos de M. Mariette, con la proteccion y larguezas del virey, en el mismo Egipto se hallará el museo egipcio mas rico.

Aquella maravillosa estatua de madera de Ra-

*em-Ké*, que vivió bajo la quinta dinastia, la de piedra calcárea de *Ka-Néfer*, que fué en la misma época sacerdote de *Phtah* en Menfis, por último la mas antigua aun de faraon *Schafra*, cuarto príncipe de la cuarta dinastia, que se encontró en el fondo de un pozo, en el templo cercano á la grande esfinge, eran préstamos hechos á la Exposicion universal de 1867 por M. Mariette, el cual tomó en su naciente museo de Boulak, cerca del Cairo, aquellos inapreciables monumentos del arte primitivo de los Egipcios.



## CAPITULO II

## LA ESCULTURA ASIRIA

Llegamos ya á los monumentos no menos inapreciables de la otra antigua civilización, asiática esta vez, nacida en las orillas del Tigrís y del Eufrates : la que fundaron, según cuentan, Asur y Nemrod con los imperios de Nínive y Babilonia, cuarenta y cinco siglos antes del nuestro (hacia 2680 años antes de J.-C.); que ensanchó en tiempo de la gran Semíramis, con la union de sus dos imperios en uno solo, dilatado hasta el Indo, que atrevesando como un ave fenix la hoguera de Sardanápalo, continuó en el segundo imperio de la Asiria, con Salmanazar, Senaquerib y Nabucodonosor, hasta la conquista de Nínive por Cyaxaro y de Babilonia por Ciro (600 y 538 antes de J.-C.).

Rival en antigüedad y en duracion de la de los Egipcios, la civilización de los Asirios ejerció ciertamente mas influencia sobre la de los Griegos y los Etruscos y por consiguiente sobre la Europa entera. Los monumentos mas antiguos de las artes de Grecia

y de Etruria llevan evidentemente el sello de la imitación del antiguo arte asirio. Se le encuentra en los edificios de la isla de Chipre, de Rodas, de Creta y de Sicilia : en las metopas del templo de Selinonte; en los leones y el friso del *Tesoro de Atreo* en Micenas; en los bajo-relieves recogidos en Maraton; en algunas figuras del zodiaco de los Griegos; en los vasos pintados (llamados etruscos) de Cerveteri, de Vulci, de Canino y de Nola; en los barros cocidos, las copas de plata y las alhajas que proceden de Chipre, de Cœre (la antigua Agylla), de Milo, de Delos, de Atenas, de Corinto, de Kertch, en Crimea, donde estuvieron el palacio y el sepulcro del gran Mitrídates; se halla hasta en los adornos de la arquitectura griega en su magnífico y mayor desarrollo, los triglifos, los palmitos, las ovas, los rosetones y los meandros, por manera que, ya no se puede creer, como creían los anticuarios del último siglo, que los trabajos de arte de todas clases ejecutados en Persépolis eran obra de los prisioneros griegos; sino muy al contrario, que los trabajos de arte de los antiguos Helenos, al principio de su civilización, eran sino obra, á lo menos copia de los Asirios, predecesores de los Persas en las orillas del Eufrates y del Tigris.

No es menos evidente que la civilización de los Fenicios, así como la de toda el Asia Menor en la época anterior á las colonias griegas, era puramente asiria. Por consiguiente la de los Hebreos, — colocados en contacto con la Fenicia y la Asiria, con el mismo origen, las mismas instituciones y casi la misma lengua que los Asirios, dados á recaer con frecuencia en sus idolatrias, habitualmente sus tributarios, y tenidos durante largo tiempo en servidumbre en Babilonia despues de la division de Judá y de Israel, — se tomó por completo de sus poderosos

vecinos sus vencedores y sus señores. La prueba de este aserto que hubiera parecido muy aventurado y aun temerario hace pocos años, se encuentra en mil pasajes de los libros bíblicos, muchos de cuyos versículos, de un sentido incomprensible hasta ahora, se explican muy naturalmente por la vista de los objetos que ofrecen hoy á la curiosidad pública los museos de Paris y Londres. Citaré algunos ejemplos tomados de la clara y sabia noticia de M. Adriano de Longpérier : ¿ qué eran esos leones, esos toros, esos querubines alados (cheroub) que los escultores fenicios enviados por Hiram á Salomon colocaron en el templo de Jerusalem? Eran simples copias de las figuras simbólicas<sup>1</sup>. — ¿ Qué personaje describía el profeta Daniel criado en la corte de Nabucodonosor, cuando decia : « Su vestimenta es blanca como la nieve y la cabellera de su cabeza es como la lana expurgada ? » Basta para responder á esto, ver la túnica pintada de blanco de las figuras asirias y sus cabellos arreglados en pequeñas trenzas. — ¿ Cómo pudo este mismo profeta Daniel añadir diez cuernos al animal simbólico que vió en el sueño, y por qué la madre de Samuel dijo en su cántico : *Et exaltatum est cornu meum in Deo meo*? Se ven en los grandes toros alados con faz humana que son las representaciones de los reyes asirios, como el esfinge (hombre-leon) fué

<sup>1</sup> La ley de Moisés era iconoclasta, como lo había sido la tradicion de Abraham, como lo fué despues la ley de Mahoma : « Tu no harás ni escultura, ni imágenes de las cosas que están en el cielo, ó sobre la tierra, ó en las aguas, ó bajo de tierra: tú no los adorarás y no las rendirás ningun culto. — Si me levantas un altar de piedra, no lo harás con piedras talladas... tu elevarás un altar al Señor tu Dios con rocas informes sin pulimentar. » (*Exodo*, cap. XX. — *Deuter.*, cap. XXVII). Los Judios debian forzosamente tomar los ornamentos esculpidos de sus templos al arte de sus vecinos y señores, al arte asirio.

la de los faraones de Egipto, que diez cuernos podian colocarse en la base de la tiara, y que el cuerno era un signo de poder y de gloria. — Como decia aun Daniel al describir sus visiones apocalípticas : « Su trono era de llama y sus ruedas de fuego ardiente. » Es una viva imagen que tomaba del asiento montado sobre ruedas que era el trono de los reyes asirios. — ¿ Como hablaban Isaias y el Libro de los Reyes de un dios pájaro á quien llaman Nesrok? Es la divinidad asiria con cabeza de águila sobre un cuerpo de hombre que lleva una piña en la mano derecha y un canastillo ó cubo en la izquierda. — ¿ Cual es el tipo de los antiguos sielos hebraicos, llamado *vara florida de Aaron*? Es el tallo de la adormidera de tres cabezas que llevan muchas divinidades, reyes y sacerdotes, en los bajo-relieves asirios, etc. Añadiré que en su libro *Nineveh and Babilon*, M. Layard menciona hasta cincuenta y seis nombres de personas ó de lugares tomados en los libros bíblicos que se han encontrado en los anales asirios recientemente descifrados; y despues de la publicacion de esta hermosa obra, que siguió á *Nineveh and its remains*, se han descubierto otras muchas, prueba evidente de numerosas afinidades y perpetuas comunicaciones entre Nínive y Jerusalem.

Esta influencia ejercida visiblemente por la civilización asiria, por una parte sobre la de los Griegos y los Etruscos y por otra sobre la de los Hebreos, — á tal punto que aproxima á Homero de la Biblia, mas aun, llega hasta á decir que los artistas deben dirigirse desde ahora á estudiar los monumentos asirios para poder hacer escenas bíblicas con exactitud y verdad, — aumenta singularmente la importancia, el atractivo y utilidad de los recientes descubrimientos, y promete un ancho campo á las curiosas investiga-

ciones de la ciencia, al mismo tiempo que un capítulo enteramente nuevo á la historia general de las artes.

Hace treinta años que el nombre de los Asirios no se encontraba mas que en los libros; nunca habia aparecido en un catálogo de museo: en 1842 fué cuando M. P.-E. Botta, cónsul de Francia en Mossoul, guiado en su feliz inspiracion por algunas indicaciones que le dió M. Rich, desde 1820, y por algunas tradiciones locales, tuvo el pensamiento, que hará su gloria, de buscar los restos de la antigua capital de los reyes asirios. Dirigió desde luego sus escavaciones bajo el montecillo de Koyoundjek, al norte del pueblo de Ninivah, cuyo nombre atestigua aun el sitio donde estuvo Nínive, en la orilla oriental del Tigris, aquella Nínive que tenia, dice el profeta Jonás, « tres jornadas de circuito ». Sin desanimarse por un primer trabajo casi infructuoso, empezó de nuevo la misma tentativa cerca del pueblo de Khorsabad, situado á 16 kilómetros al noroeste de Mossoul, en la orilla izquierda de un arroyo que desemboca en el Tigris, atravesando el circuito de la antigua Nínive. Allí sus inteligentes es fuerzos tuvieron pleno éxito: descubrió un palacio todo entero, con sus paredes, sus puertas, sus salas y sus decoraciones: descubierto, sacado de las entrañas de la tierra, llevadas sobre el Tigris, conducidas á Bagdad y embarcados para Francia, los principales objetos que se podian transportar llegaron á Paris en el mes de febrero de 1847. Este palacio de Khorsabad, cuyos despojos han enriquecido el museo del Louvre, era probablemente un palacio de recreo, un Versalles de los príncipes ninivitas. Al ver la leyenda real que se halla repetida sobre muchos fragmentos traídos á Paris: *Sargon, rey grande, rey poderoso, rey de*

*los reyes del país de Asur*, se supone con mucha probabilidad que el palacio de Khorsabad fué erigido por Sargon, hijo ó padre de Sennacherib. Como Sargon, segun los cálculos de los cronologistas, reinó entre los años 720 y 668 antes de J.-C., este edificio de Khorsabad seria cerca de un siglo y medio anterior al reinado de Ciro, el destructor del imperio asirio; seria contemporáneo del arcontado de los hijos de Codro en Atenas, y del principio de Roma en la época en donde se coloca el rey ó mito Numa Pompilio.

Comenzadas por Botta, estas afortunadas escavaciones se continuaron con el mismo éxito por M. Victor Place, mientras que MM. J. Oppert y Thomas, despues de Fulgencio Fresnel, víctima del rigor del clima, intentaban otras en el recinto de Babilonia y en el de Borsippa, la *torre de las lenguas*, la torre de Babel<sup>1</sup>. Pero estas escavaciones se hicieron demasiado cerca de las posesiones de la Gran-Bretaña para

<sup>1</sup> M. Place ha descubierto en 1860, en el palacio de Khorsabad, una gran sala á la que ha llamado *almacen de las tinajas*, que era la bodega de los reyes de Asiria; encerraba una infinidad de vasijas de arcilla, semejantes á los *πίθοι* de los Griegos y á las *tinajas* que introdujeron en España los Arabes para conservar el vino y el aceite. Descubrió tambien las largas columnatas, compuestas de columnas de oscilla endurecida y vaciadas, que formaba la decoracion exterior del edificio; despues las ocho puertas de la antigua *villa*, empotradas en las murallas que se abren sobre caminos empedrados, entre cuyas puertas se encuentra una enteramente monumental, que es un verdadero arco de triunfo; despues los *finaceos* del palacio; despues las paredes revestidas de azulejos; luego estatuas de mármol gipsoro, probablemente simples cariátides. Por último, M. Place hizo llegar al museo del Louvre los toros monstruosos de que pronto hablaremos, que no pesan menos de 35,000 kilogramos cada uno y que hizo conducir de Khorsabad al Tigris sobre unos enormes carros arrastrados por un tiro de seiscientos hombres.

que los Ingleses no tuviesen el deso de ir por su cuenta al descubrimiento de los mismos tesoros.

A unos 50 kilómetros al sur de Nínive, en un sitio desierto llamado Nimrod, desde donde el Tigris recibe el riachuelo de Zab-Ala, M. Layard descubrió, en 1845, cuatro palacios y el mas antiguo de ellos lo fundó uno de los predecesores de Sargon, cuyo nombre leído así: *Assour-Akh-Bal*, indica el Sardanápalo de los Griegos; además hay dos templos pequeños dedicados el uno á *Hércules asirio*, el otro á un dios que debe ser *Oannes* el de los Babilonios y el *Dagon* de los Filisteos, el que cayó delante del arca y cuyo templo fué destruido por Sanson. En 1849, M. Layard extendió sus investigaciones á Koyoundjek, en el mismo solar de Nínive, en donde encontró un palacio que se cree ser del mismo Sennacherib, mucho mas vasto y rico en objetos de arte que el palacio de Khorsabad †; despues á Karamlés, á Kalab-Schergat, y muy pronto el *Museo Británico* recibió á su vez como presentes una multitud de monumentos diversos, preciosas reliquias de la civilizacion asiria. Desde ese momento, las excavaciones se hacian á la vez por parte de Inglaterra y de Francia; entre Paris y Lóndres se repartieron aquellos interesantes productos. No podemos negar que el *British Museum* no tenga derecho á enorgullecerse de una coleccion mas considerable por el número de objetos, mas va-

† En este palacio subterráneo de Koyoundjek, M. Layard ha explorado hasta sesenta y una estancias, todas revestidas de chapas esculpidas, que forman una extension de esculturas de unas dos millas inglesas de largo (cerca de tres kilómetros); y despues de él, su sucesor en la direccion de las excavaciones, M. Ormuzd Rassam, descubrió aun otras salas mas, mejor conservadas y decoradas con mesas de alabastro, destinadas al *British Museum*.

riados por sus formas y destino, mas preciosa por la perfeccion de su trabajo, que ofrece al arqueólogo mas ancha carrera al estudio y á los descubrimientos, y al artista para las sorpresas y admiracion; pero el Louvre rescata en parte esta inferioridad en número, variedad y mano de obra por la importancia capital de algunos trozos.

En primera línea ponemos á los cuatro enormes colosos enviados de Khorsabad, cuya altura pasa de 4 metros; iguales y simétricos estaban colocados de dos en dos las dos pilastras avanzadas como las dos jambas de una de las puertas del palacio. De frente presentan una cabeza de hombre colocada sobre el pecho y piernas de un toro y esta cabeza tocada á la vez de una doble hilera de cuernos y de una mitra (ó tiara) estrellada y coronada por una hilera de plumas, lleva los cabellos largos y una larga barba cuyas trenzas y bucles forman un prodigioso artificio. Sobre el lado que debe ser interior, á la derecha para el uno y á la izquierda para el otro, estos colosos continuan en cuerpo de toro, cuyo pelo del hjar y de la cola está rizado como la barba, y además tienen como la Quimera de Licia, largas alas pegadas á los hombros: otros dos toros alados con faz humana muy semejantes á estos, aunque un poco mas bajos, estaban colocados en ángulo recto frente á frente, para formar la decoracion exterior de la puerta. Como otras puertas cercanas, abiertas en la fachada del edificio, tenían los mismos adornos, los toros colocados al exterior se aproximaban uno á otro por la extremidad de la grupa y las alas; entre ellos y por consiguiente á igual distancia de cada puerta se alzaba un alto y ancho nicho excavado en el lienzo de un muro, en el fondo del cual se apoyaba uno de los otros dos colosos recogidos en el Louvre; estos hombres gigantescos

tenian en la mano derecha una especie de maza recurvada, y ahogando con el brazo izquierdo un leon que se defiende con las garras. Este leon, en proporcion de su tamaño que es de casi 5 metros, no abulta mas que un perrito. Todos estos colosos, hombres ó

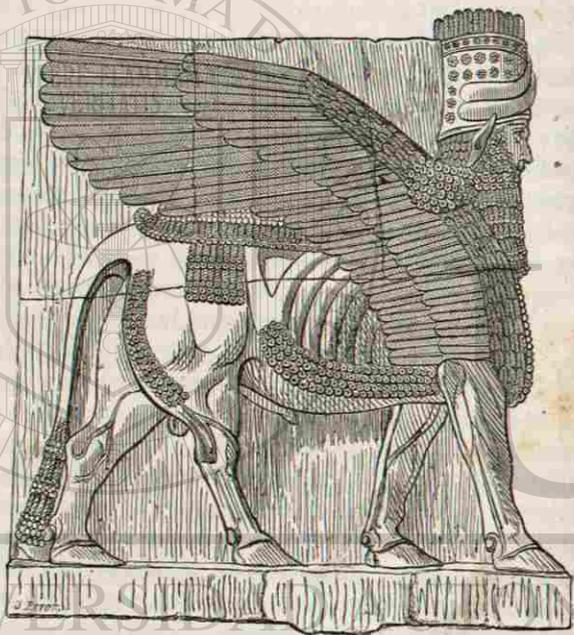


Fig. 5.

toros, son de alabastro. No se ha determinado aun con precision el sentido simbólico del gigante de la maza, aunque sea evidentemente una personificación de la fuerza y tal vez la figura del Hércules asirio. En cuanto al hombre toro, se puede tener por seguro que fué, entre los Asirios, la imágen simbólica

del rey, cuyo nombre se halla en la leyenda inscrita entre las piernas del animal, que significa la inteligencia unida á la fuerza, exactamente como la esfinge, ú hombre-leon que dándole la misma significacion, fué, entre los Egipcios, la imagen del faraon cuyo nombre está determinado en las leyendas inscritas sobre sus costados y en su base <sup>1</sup>.

Tanto en Lóndres como en Paris, las reliquias del arte asirio se componen casi únicamente de bajo-relieves esculpidos sobre tableros ó chapas de alabastro gris que servian para revestir las paredes hechas de ladrillos de arcilla, relieves muy bajos, muy rebajados, casi sin ningun resalto, debidamente cincelados y cuidadosamente pulimentados, cuyo dibujo seria realmente bello, puro y severo, si los ojos y las espaldas no se vieran casi de frente en personajes puestos siempre de perfil, y si el modelado de las rótulas y de las pantorrillas no fuese de pura convencion <sup>2</sup>. Pero debemos decir, en honor de la verdad, que las facciones del rostro y los músculos del cuerpo están bastante acentuados llegando algunas veces á tener expresion, y que en composiciones mas variadas, menos inmutables, estas tablas asirias ofrecen mas variedad, mas movimiento y vida que la escultura hierática de

<sup>1</sup> En Nimrod y en Koyoundjek, se han encontrado leones con cabeza humana, que son precisamente las esfinges del Egipto, solo que estos llevan sobre la cabeza la tiara asiria en vez del *claf* egipcio.

<sup>2</sup> Se ha discutido si esos ojos dibujados de frente en un perfil, tendrían una intencion simbólica, y que quisieran significar que dios y el rey ven á la vez de todos lados. No es mas sencillo añadir á la inexperiencia del artista y á la forma convencional, el hecho físico y evidente de que, entre las razas orientales, en las que la cara es mas cuadrada y mas redonda que entre las razas europeas, el ojo no ofrece nunca el perfil neto y fijo que se ve entre nosotros?

los Egipcios; esto hace que esos caracteres un poco exagerados de la fuerza activa y del gesto expresivo para algunos (entre los cuales pido el permiso de colocarlos) crean reconocer un arte ya muy lejano de su infancia, de su principio, un arte ya viejo, casi en decadencia, como pongo por ejemplo el de la décima nona dinastía de Egipto. Ellos pronostican que nuevos descubrimientos probarán su tesis poniendo á la vista obras del arte asirio más jóvenes, más sencillo y más cercano á la infancia. Tomemos acta de la profecía, deseando se realice.

Las tablas asirias debían ser anales vivos, capítulos de la historia que se recordaban los principales rasgos de la historia del pueblo asirio ó más bien la de los reyes. Es en efecto la persona del rey (¿pero de que rey? nadie lo sabe aun con seguridad <sup>1</sup>) que se encuentra en casi todos estos cuadros esculpidos; este personaje es fácil de conocer, bien sea por estar seguido de un porta-sombrilla, de un espanta-moscas ó de músicos, ó bien sea por estar tocado con la tiara y porque encima de su cabeza revolotea el *Férouher*, ó imagen alada de la divinidad. En una de sus representaciones del rey llevando la tiara, se vé que la figura estaba enteramente pintada sobre alabastro y con colores diversos; de rojo estaban pintadas las suelas de las sandalias del rey. Los *tacones colorados* de Versalles no se podían figurar lo antiguo de su nueva moda.

Los asuntos de los bajo-relieves asirios son muy va-

<sup>1</sup> Están todos acordes en creer ver en este personaje uno de los reyes bíblicos, uno de los soberanos asirios de quien hablan las escrituras (el Libro de los Reyes, Isaías, Esdras, etc.), tales como Sargon, Sennachérib, Assour-Akh-Bal, Nabucodonosor (ó más bien Naboucouduroussour, « el Dios Nabou protege mi familia! »).

riados, á veces muy complicados, reuniendo en un mismo cuadro hombres, animales, plantas y edificios, formando en fin verdaderos cuadros de historia; naturalmente los más comunes son batallas ó asedios. En las unas se ve habitualmente al rey montado en su carro de guerra, cargas de caballería, arqueros disparando sus flechas, prisioneros maniatados, muertos, devorados por las águilas ó los buitres: en los otros, la ciudad sitiada está habitualmente circundada de agua; tiene dos ó tres pisos de murallas con bastiones, y se la ataca con torres que ruedan y máquinas de ariete, mientras los sitiados arrojan fuegos y pugnan por amortiguar con cadenas los golpes del ariete. En la toma de una ciudad se ve á las mujeres huir en carros tirados por novillos; más allá un hombre huyendo montado en un camello. Esta manera de representar los sitios y las batallas da una idea suficientemente clara y completa de las formas de la guerra en aquella remota época; y cuando se piensa que esas hojas de alabastro deben tener cerca de tres mil años nos sorprende el poco cambio que ha experimentado el arte de la guerra, hasta el empleo de la pólvora. Poco más ó menos en todas partes y en todo tiempo, se ven las mismas armas y los mismos procedimientos, tanto para el ataque como para la defensa. Entre los cuadros en relieve de Londres, se puede estudiar con preferencia, pues ofrecen mayores movimiento y variedad, el *Sitio de una ciudad* por un rey que se cree sea Assour Akh Bal I<sup>o</sup>, una *Batalla de Assour Akh Bal III* contra los Susienses, el *Triunfo de ese rey* después de su victoria y la *Erección de un toro colosal* por una multitud de esclavos á las órdenes de Sennachérib.

Otra clase de asuntos que se ha tratado con frecuencia son las cacerías de leones ó toros bravios, con fle-

chas y con lanzas; el rey está entonces en su carro, con sus músicos, recibiendo las ofrendas de las víctimas. En fin, siempre está el rey; ya su simple retrato, de pie ó de busto; ya presidiendo un desfile de tropas, sobre las montañas ó atravesando los bosques; ya recibiendo á los embajadores y ofreciéndoles la paz mientras tiene dos flechas en su mano; ya celebrando algun rito religioso delante del arbol sagrado; ya pasando un rio, siempre en su carro, que lleva una barca con su timon, montada por cuatro remeros y un piloto, alrededor de la cual van nadando caballos y peces. Esta barca está dirigida por un hombre que va nadando delante de ella, sostenido por un odre inflado. Aun hoy dia sobre estos odres inflados se colocan las almadías que sirven para la navegacion del Tigris y del Eúfrates. Ya hemos visto que las actuales cangas del Nilo son enteramente iguales á las barcas encontradas en las cámaras sepulcrales; como se conservaran durante siglos enteros las góndolas de las lagunas de Venecia. Una de las tablas del Louvre es sin duda alguna la memoria de una expedicion marítima ó fluvial; sobre aguas sin perspectiva, se ve flotar, en medio de los peces, algunas barcas puestas unas sobre otras que tienen sus proas en forma de cabezas de caballos y cuyos ijares entreabiertos déjan entrever á los marineros inclinados sobre sus remos. Alguno de estos bajeles están cargados de troncos de árboles, lo que explicaria la contestacion que el rey de Tiro, Hiram, dió á Salomon, cuando le pedia madera de cedro para la construccion del templo: « Mis servidores las bajarán del Líbano hácia el mar, y yo las haré llevar en barcas hasta el sitio que tu me indicarás. » (Reyes III, v. 6-9.) Otro tablero mas exacto y muy superior por el trabajo, muestra algunos caballos conducidos á mano, caballos tan alborotados y bravios al

decir de Jenofonte (Ciropedia, III, cap. 5), que los Asirios necesitaban tenerlos siempre trabados; fielmente copiados del natural, tienen toda la delicadeza de miembros y todo el vigor elegante de los caballos árabes, cuya raza, por este testimonio no menos irrecusable que el del libro de Job, se ha perpetuado sin alteracion ni mezcla hasta nuestros dias, como el tipo primitivo y perfecto del bello y util servidor del hombre que Bufon llama con justicia « su mas noble conquista. » Por último una tercera hoja nos enseña que los caballos, los bueyes y los dromedarios no eran los únicos animales de tiro y de carga que tenian los Asirios; se ve un tiro compuesto de hombres, — prisioneros, siervos ó súbditos, — que están aparejados de dos en dos al timon de un carro. Estos tiros humanos eran los que sacaban el alabastro de las canteras y los que llevaban á las puertas de los palacios las colosales imágenes de los reyes y de los dioses.

Cuando no es la monarquia lo que representan los mármoles asirios, son las divinidades: estas llevan habitualmente sobre la cabeza un sombrero cónico, adornado con dos ó tres cuernos; la una tiene en la mano una espiga de cebada barbuda, la otra una rama florida. Tenemos en el Louvre una curiosa personificacion de la divinidad (probablemente Baal ó Nesrok), dios, no diosa, llevando cuatro grandes alas desplegadas á la manera de las Neith ó Minerva egipcia, de los querubines del templo de Salomon, de la Proserpina (Perséphoné) del paganismo y de las mismas divinidades de la antigua Etruria, *Aplu* (Apolo), *Hercla* (Hércules), *Tinia* (Baco), *Thalna* (Juno). Vemos que dando este atributo á los mensajeros del Todopoderoso, las antiguas leyendas de la primera era cristiana no han hecho nada mas de nuevo

que el marqués del Œil-de-Bœuf al poner tacones encarnados á sus zapatos.

En el *British Museum*, solo dos objetos tienen diferente forma que la de las tablas y tableros esculpidos; uno de ellos es una estatua hallada en Kalah-Sherghât, la sola descubierta hasta ahora en las escavaciones emprendidas en las ruinas de las ciudades asirias; pero esta estatua (de un rey sobre el trono) muy deteriorada y sin cabeza, no ofrece ninguna utilidad á la arqueología, ni es curiosa para el arte, como no sea por su propia insignificancia. El otro objeto mucho más interesante, es un pequeño obelisco, de mármol negruzco, de casi 2 metros de alto, cortado á cuatro caras y adelgazando de abajo arriba. Contiene á más de doscientas diez líneas de escritura cuneiforme, veinte bajo-relieves con un gran número de figuras de animales, leones, rinocerontes, monos, caballos, etc. Era sin duda un trofeo de victoria y conquista, que recuerda las ofrendas presentadas al rey por la nación sumisa; y como este asunto es tan claro hasta la evidencia, ¿quién sabe si algún día el pequeño obelisco de Kalah-Sherghât no dará á un nuevo Champollion el medio de descifrar por conjetura los geroglíficos de esta letra cuneiforme<sup>1</sup>?

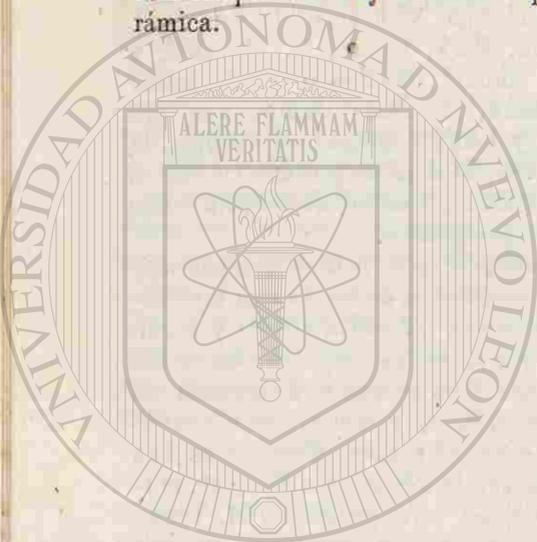
Los dos museos, el de Inglaterra y Francia, poseen muchas baldosas ó ladrillos con inscripciones de esta letra *cuneiforme* (cuyos caracteres tienen la forma de

<sup>1</sup> Ya el doctor Hincks afirma que las 210 líneas de escritura asiria contienen los anales reales durante un periodo de treinta y un años, y que entre los tributarios del rey de Asiria se hallan designadas sucesivamente, Jéhu, rey de Samaria (al que Racine llama en la *Atalia* el fiero Jéhu), y Hazaï aclamado rey de la misma comarca por el profeta Elias, hácia el año 885 años antes de J.-C.

la cabeza de un clavo), y que los Alemanes llaman como nosotros (*Keilschrift*) y los Ingleses *letra de puntas de flechas* (*arrow headed-character*). Gracias á los trabajos comenzados desde el tiempo del viajero Chardin y continuados por Niebuhr, el dinamarqués, Münter, Grotefend, Rask, Lassen, E. Burnouf, y después por el coronel Rawlinson y el doctor Hinks en Inglaterra, al mismo tiempo que por MM. Julio Oppert y Joaquin Ménant en Francia, la ciencia moderna concluirá quizás por determinar el sentido de esta escritura, y sabrá descifrarla como los misterios de los geroglíficos.

Concluiremos tomando en el Louvre pruebas manifiestas de que la civilización de los Asirios tuvo sobre la de los Griegos una influencia directa y considerable: pruebas que se hallan como escritas en dos copas de plata dorada. Una de ellas está adornada con tres frisos grabados en hueco, y la otra, por el contrario, con asuntos hechos al relieve. Estas copas han sido halladas en las ruinas del antiguo Cittium, ciudad de la isla de Chipre, y recogidas por M. Tastu, cónsul de Francia en Larnaca. Su origen asirio es evidente; tienen la forma de las que lleva el rey de Asiria en los bajo-relieves de Khorsabad y de Nimrod, así como las copas de bronce encontradas en este palacio; sus frisos por otra parte ofrecen los mismos asuntos que estos bajo-relieves, con los mismos tipos y los mismos detalles; se comprende á la vista de estas copas asiáticas, lo que sería el vaso de plata cincelado que Aquiles propuso como premio de la carrera en los funerales de Patroclo; este vaso que los Fenicios habían llevado por mar á Thoas y que sobrepujaba á todo en perfección (*Iliada*, XXIII). Se comprende que los mercaderes de Tiro y Sidon llevasen vasos parecidos y otros productos del arte asirio,

no solo al archipiélago y al continente de la Grecia, sino también á Sicilia y á la Italia central, donde florecieron las artes de los Etruscos, no menos famosas por el trabajo del bronce que por el de la cerámica.



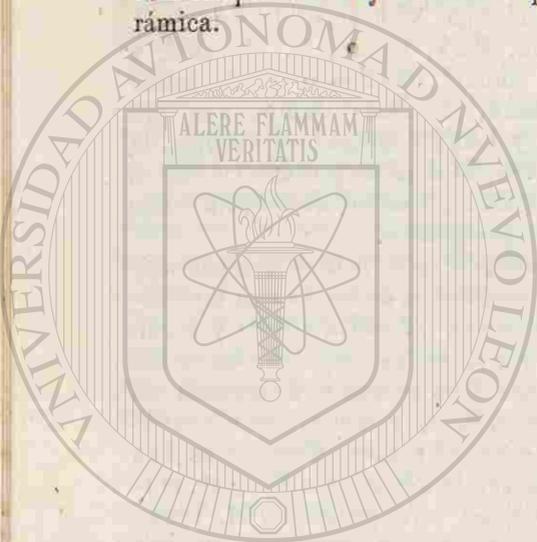
### CAPITULO III

#### LA ESCULTURA ETRUSCA

Pasemos á la escultura etrusca y digamos de ella algunas palabras antes de llegar á la Grecia.

La Etruria puede también enorgullecerse de una civilización antigua, primitiva, que fué nuestra vecina á las puertas de las Galias y que, en un principio autoctona con cierta mezcla de origen asiático, fué en lo sucesivo invadida y modificada por la civilización de los Griegos, hasta ir á confundirse y á perderse en la de los Romanos, después de haberles dado con sus creencias y sus supersticiones, los primeros rudimentos de todas las artes y todas las industrias: así lo declara Plinio en veinte pasajes. El arte más personal de la Etruria fué el que se ejercita con el trabajo de los metales, bien sea el cincelado en joyas de oro y plata, ya la fundición de las estatuas de bronce, ó bien la fabricación de armas, altares, trípodes y de todos los objetos hechos á martillo. Se encuentran tres de un valor extremado en los Oficios de Florencia; la estatuita llamada el *Idolino*,

no solo al archipiélago y al continente de la Grecia, sino también á Sicilia y á la Italia central, donde florecieron las artes de los Etruscos, no menos famosas por el trabajo del bronce que por el de la cerámica.



### CAPITULO III

#### LA ESCULTURA ETRUSCA

Pasemos á la escultura etrusca y digamos de ella algunas palabras antes de llegar á la Grecia.

La Etruria puede también enorgullecerse de una civilización antigua, primitiva, que fué nuestra vecina á las puertas de las Galias y que, en un principio autoctona con cierta mezcla de origen asiático, fué en lo sucesivo invadida y modificada por la civilización de los Griegos, hasta ir á confundirse y á perderse en la de los Romanos, después de haberles dado con sus creencias y sus supersticiones, los primeros rudimentos de todas las artes y todas las industrias: así lo declara Plinio en veinte pasajes. El arte más personal de la Etruria fué el que se ejercita con el trabajo de los metales, bien sea el cincelado en joyas de oro y plata, ya la fundición de las estatuas de bronce, ó bien la fabricación de armas, altares, trípodes y de todos los objetos hechos á martillo. Se encuentran tres de un valor extremado en los Oficios de Florencia; la estatuita llamada el *Idolino*,

que es quizás un Mercurio, — la *Quimera* que tiene una cabeza sobre la espalda y una cabeza de serpiente en la punta de la cola, — y por fin, la hermosa y célebre estatua de un magistrado arengando, que llaman el *Orador*. Encuéntrense además algunos



Fig. 6. — (Estatua pequeña de Apolo niño con un pato. Museo de esculturas antiguas. — Paris.)

otros vestigios de aquella alta industria en la mayor parte de los museos y en el Louvre entre otros, generalmente confundidos con los broncees griegos y romanos; pero la colección Campana, recientemente adquirida, nos ha entregado interesantes modelos de este arte etrusco tan poco conocido aun. La mayor

parte son de barro cocido (*terre cotta*) mucho mejor conservados sin embargo que los mármoles y los broncees, nos revelan suficientemente lo que era la estatuaria en la antigua Etruria, antes que Roma la hubiese vencido y conquistado. Se ven de ella multitud de bustos y generalmente divinidades llevando coronas ó diademas; pero de todos estos objetos, el mas curioso como monumento del arte plástico, el mas interesante para la historia tan confusa y misteriosa aun del pueblo etrusco, es seguramente el sepulcro adornado al cual han dado el nombre de *Sepulcro lidio*. Sobre un lecho fúnebre reposan dos figuras reclinadas, una de un hombre, la otra de una mujer con traje asiático, lo cual habrá dado márgen al nombre del sepulcro que es seguramente etrusco; se cree generalmente que este precioso monumento es anterior á la ruina de Coeré (antiguamente Agyla, hoy dia Cerveteri), es decir, al IV<sup>o</sup> siglo de la era cristiana.

Sin embargo, este nombre de arte etrusco debe despertar mas bien en la mayor parte de nuestros lectores, la idea de los vasos esculpidos y pintados que desde largo tiempo acostumbramos llamar vasos etruscos. Este nombre no puede aplicársele mas que por un abuso, una usurpación, en la mayor parte de los objetos que designa así: bien es verdad que la antigua liga etrusca extendió sus doce lucumonias del Macra al Vulturno, de Verona á Capua; pero esto no era mas que una alianza de ciudades: la Etruria, propiamente llamada, no sale de los límites de la Toscana actual. Esto supuesto, al mediodia de Roma, en la parte de la Grecia Magna, llamada Apulia (hoy dia la Pulla), es donde se fabricaron los mas numerosos y mas bellos vasos llamados etruscos, los cuales son todos de origen helénico; pero pode-

nos hablar aquí de esto aun que no sea mas que á favor de su nombre.

Desde luego es facil clasificar, segun el sitio y las fechas, estos preciosos productos de la antigua industria italiana: podemos conocer con una ojeada, por los caracteres evidentes y muy marcados, su procedencia y su época. Los primeros, por la edad, los de la verdadera Etruria, encontrados principalmente en Cerveteri (Cœre, Agyla), son todos negros, algunas veces sin ornamentos, otras veces adornados con figuras de relieve del mismo color y aun toscas. Otros vasos, etruscos tambien, aunque los llaman egipcios ó fenicios (mejor harian llamándolos sencillamente orientales) son de fondo pálido, casi blancos, con figuras de animales pintados de rojo oscuro; estos en la historia de la ceramografía, siguen inmediatamente á los vasos llamados primitivos que sobre fondos igualmente pálidos no tienen otros adornos mas, que zonas ó divisiones horizontales, cortadas por semicírculos concéntricos. Vasos de una fecha posterior á la mas reciente de estas especies y de un pais mas meridional, hallados alrededor de Roma, en Vulci, en Canino y en la Basilicata, tienen los fondos rojos ú anaranjados con figuras no ya de animales, sino de hombres, trazadas en negro; todos los asuntos de estos relieves ó pinturas son mitológicos, tomados la mayor parte del culto de Baco, el dios *myriomorphos* y *myrionyme* de mil formas y mil nombres. De este mismo tiempo y mismo pais son los *ritones* ó copas para beber, las cuales tienen la forma de diversas cabezas de animales; por último, mas adelante y mas al mediodia, en la antigua Apulia, fueron fabricados los famosos vasos llamados de Nola, pues se los ha hallado en su mayor parte en el territorio de esta ciudad de la Campania, que

Marcelo defendió contra Anibal, en donde murió Augusto, y segun dicen en la que san Paulino inventó las campanas (*campanæ*); á la inversa de los del *agro romano*, los vasos de Nola tienen las figuras de color de ladrillo, de rojo antiguo (*rosso antico*) sobre un fondo de un negro de azabache, limpio y brillante. Superiores á todos los demas por la elegancia y la variedad de las formas, la eleccion de los asuntos, la belleza del dibujo, el gusto, la chispa, la gracia y la frescura, estos llenan las verdaderas condiciones del arte. Asi es, que en vista de esta perfeccion creciente, debemos dejar de ver en los vasos etruscos unos meros utensilios de menaje, para no buscar en ellos mas que decoraciones de lujo, semejantes á las estatuas y los cuadros. Es de advertir que los antiguos hicieron en un principio de arcilla todas las vasijas de utilidad doméstica, entre otras, las jarras ó ánforas que los Griegos llamaban *χέρυκος*, *πίθος*, en donde conservaban el vino, el aceite, la miel, el agua lustral, etc., y el tonel de Diógenes era una gran tinaja de barro; perfeccionándose cada vez mas en estas vasijas domésticas y dándolas una extraordinaria belleza de forma y de ornatos fué como llegaron á ser verdaderos objetos de arte. En ello se reconoce que habian llegado instintivamente á esta ingeniosa teoria que quiere que un jarron ó un edificio ofrezca en sus proporciones la misma armonia que el cuerpo humano en las suyas; que la simetria de su altura y su anchura esté regulada por una ley de la naturaleza; que la observacion de esta simetria produzca la belleza de las formas, y que así por ejemplo, un vaso elegante pueda compararse á una jóven que levanta y redondea sus brazos sobre su cabeza.

Únicamente por la forma es por lo que nos ocu-

pamos en los vasos pintados, no siendo ellos de nuestro asunto, porque sus adornos pertenecen á la pintura, y solo podemos decir que hay muchos y escogidos en los grandes museos de Paris, de Lóndres y de San Petersburgo, y sobre todo en el de Nápoles, en donde no bajan de tres mil. A los vasos pintados, y por el mismo motivo de la forma, podríamos añadir los *vetri antichi*, los objetos de vidrio que nos ha legado la antigüedad; si hubiese aun (como ha habido ya) sabios para negar que el vidrio fué conocido de los antiguos, — aunque Job y los Proverbios hablasen ya de esta sustancia, y haya contado Plinio como su descubrimiento fortuito lo hicieron los Fenicios, así como el que los Egipcios eran ya célebres en su fabricacion, — preciso seria que se rindieran á la evidencia delante de los escaparates de cristales del museo etrusco del Louvre. El mismo santo Tomás no podría ya dudar, y Escobar renunciaria á eludir con equívocos la dificultad; ambos tendrian que confesar que por lo tocante á la industria del vidrio, los modernos no han llegado á imitarlo y reproducirlo todo. En estos *vetri antichi* se encuentran todas las formas y todos los usos antiguos del vidrio: por una parte vasos de todas especies, pequeñas ánforas, botellas, vasos con pie y con mango, lacrimatorios, etc.; por otra vasos blancos y vidrios de color cincelados y esmaltados: habiendo estado casi todos ellos debajo de tierra durante varios siglos, estan aun embarrados con una ligera capa producida por la descomposicion de los minerales que los Italianos llaman *pátina* y que se ha encontrado igualmente en los mármoles mucho tiempo enterrados: da á los vidrios preciosas tintas doradas, plateadas ó variadas y cambiantes como las del arco iris; pero empaña los esmaltes que luego hay que limpiar con una opera-

cion muy delicada, en la que muchas estatuas antiguas han sido maltratadas antes que se conociese el arte de lavarlas, y cuando se limitaban á rasparlas.

Sin embargo debemos confesar que los antiguos no supieron sacar del vidrio, una de las útiles conquistas del hombre, todos los usos que saca hoy de él; el vidrio es el que por medio de las vidrieras da á nuestras habitaciones la luz de fuera sin dejar perder el calor de dentro; el que por medio de los espejos nos refleja nuestras propias imágenes; el que por medio de los anteojos alarga la vista á los míopes y aclara la de los présbites; el que por medio de los microscopios del físico y los telescopios del astrónomo, nos abre las profundidades de la infinita pequenez y de la grandeza infinita.

espíritu de imitación y de rutina, el haber desechado las cadenas del dogma, de la regla hierática, para constituir un arte libre, original é individual. « A diferencia de los demás pueblos de la antigüedad, dice M. Beulé con tanta razón como elegancia, los Griegos no recibieron lecciones más que para revelarse contra sus maestros, asimilarse sus modelos, sobrepasarlos, desearlos y producir á su vez modelos incomparables; no inventaron el arte, inventaron la belleza. Los artistas de Egipto ó del Asia supieron producir impresiones fuertes, religiosas, sorprendentes; no llegaron á aquellos principios superiores que elevan el pensamiento del hombre hasta los tipos divinos y le permiten contemplar lo bello cara á cara. »

En la Grecia, sin duda alguna, como en todas partes, se puede ligar el arte con las creencias religiosas, buscar en estas su nacimiento y desarrollo, su apoyo y sus trabas: felizmente la religión de los Griegos no fué jamás mezquina, celosa y tiránica; nunca tuvo colegios de sacerdotes ni teología fijada por un símbolo de fé, nada de dogmas inmutables é impuestos; hija de la imaginación, madre de la poesía, ella dió desde los primeros días á el arte, su segundo hijo, el mismo soplo de independencia, la misma libertad del genio y del talento. « La mitología, añade M. Beulé, este inmenso y magnífico tejido de ficciones que enlaza el universo entero como una red de oro y de luz... es la creación más brillante de la inteligencia humana. ¿ Quien la ha hecho? Todos y ninguno; es la obra de un pueblo..... »

Lo mismo el arte: el griego no tomó á la imitación extranjera más que la parte facultativa, el oficio; y cuando tomó su vuelo hacia las regiones superiores de lo bello y de lo sublime, no estuvo retenido por



Lo que Plinio decía de la pintura: *De pictura initiis incerta*, puede decirse igualmente de la escultura. En la historia del arte, en Asiria y en Egipto, no hemos podido remontarnos hasta los orígenes; solo hemos encontrado los monumentos en la época de una civilización ya formada, y hasta muy adelantada, de lo cual son ellos prueba palpable al mismo tiempo que santas reliquias. Hemos podido afirmar, sobre pruebas no menos evidentes, que estas artes del Oriente habían tenido sobre las de la Grecia á su entrada en la vida civilizada una influencia muy grande; á tal punto que á pesar de la pretensión de los antiguos Griegos de haberlo inventado todo, en todos los géneros, á pesar del crédito demasiado universal y por tanto tiempo dada á su palabra, lo cierto es que el arte de la Grecia empezó por una imitación; pero lo que los Griegos han hecho, lo que es para ellos un eterno título de admiración y reconocimiento, es el haberse emancipado tan pronto del

ninguna traba de religion ó de política. Dédalo pudo impunemente sacudir el yugo de la tradicion egipcia; pudo separar del cuerpo de sus estatuas los brazos y las piernas, imprimirles el movimiento, darles la vida, sin incurrir en la censura de un sacerdote ó en la cólera de un rey. Al contrario, por sus felices innovaciones, no menos que atrevidas, excitó la admiracion de toda la Grecia y la emulacion de todos sus rivales. Para los Griegos, el entusiasmo fué la piedad. « Necesidad de luces, dice M. Taine, sentimiento de la medida, odio de lo vago y de lo abstracto, desden de lo monstruoso y de lo enorme, aficion á los contornos fijos y seguros, he aqui lo que condujo al Griego á encerrar sus concepciones en una forma facilmente perceptible para la imaginacion y los sentidos, por lo tanto á hacer obras que cualquier raza y cualquier siglo pueda comprender, y que siendo humanas, sean eternas. »

Sin embargo, por libre que haya sido el arte desde su origen, aun en la Grecia, « durante largo tiempo se arrastró por el suelo; la poesia resplandecia ya en su mas bella flor cuando él existia apenas; en efecto, la poesia no es mas que un destello del pensamiento, que se encuentra con una lengua ya hecha para poderse expresar. El arte tiene que luchar con la materia, debe domarla, y esta lucha supone á veces muchos siglos. La escultura fué humilde en su principio, embarazada, miedosa, no atreviéndose á separarse de lo cierto por lo desconocido, no dando un paso adelante sin mirar atrás, formando, á medida que adelantaba, una cadena indestructible; esta cadena es la tradicion....., que, en el respeto de lo pasado, siente la fuerza de lo venidero. La escultura griega avanzaba lentamente porque no buscaba la novedad; buscaba el progreso: hacer como el maestro y un

poco mejor si era posible.... Asegurarse con repetidas pruebas, quedar en el mismo punto mas bien que extraviarse, modificarse por grados, sin sacudidas, hé aqui lo que se proponia cada escuela.... Es por consiguiente al arte al que debemos acusar, no á la religion..... si permaneció largo tiempo igual á si mismo; ó más bien lejos de acusarle, hay que ver, en esta educacion lenta, pero viril, la fuente de su grandeza y admirables principios. Asi, continua M. Beulé, hallamos la verdadera teoria de la libertad aplicada á las artes. Reclamamos en nombre del arte griego, no solo esta libertad exterior que depende de la debilidad de los hombres ó de los azares de la suerte, sino aquella libertad íntima que no teme ningún ataque, que es algo mas superior que la libertad y que se llama la independendencia: la independendencia fué el alma del arte griego. »

No podríamos referir aqui la historia de las escuelas de Grecia, desde el tiempo en que Cupido, en Thespies, estaba representado por una piedra; Juno, en Argos, por una columna; Castor y Polux, en Esparta, por dos vigas que unia un travesaño en signo de fraternidad, hasta el siglo de Pericles. Bastará una relacion muy sucinta: las primeras estatuas, fabricadas de madera, se atribuyen á Dédalo, que los Ateníenses decian de Atenas, pero que era mas bien de Creta y contemporáneo de Minos: Dédalo, cuyo nombre quiere decir *industrioso*, pasa tambien por haber inventado la sierra y el cepillo, por haber llevado su arte á Sicilia y á Apulia. ¿Quién es ese personaje casi fabuloso? Un mito probablemente, al cual se relacionan todas las invenciones primitivas, como se ligan con Homero todas las grandes epopeyas nacionales. Tan solo sabemos que se llamaban *Dédalos*, aun en tiempo del viajero Pausanias, las estatuas de ma-

dera, muy antiguas, que con tener piernas separadas una de otra, los brazos apartados del cuerpo y los ojos abiertos, habian ofrecido en su tiempo el principio de la imitacion y del movimiento. En la isla de Samos, en las costas del Asia, fué donde apareció, entre los años 570 y 525 antes de J.-C., una familia de artistas que los Griegos pudieron llamar *raspadores de piedra*, es decir, que abandonaron la madera por mas duras y sólidas materias, como la piedra y el mármol: primeramente Reco, luego su hijo Teleclés y su nieto Teodoro: á estos se atribuyen la invencion de la plástica ó el arte de amasar la arcilla para hacer modelos con ella, del grabado sobre metales y piedras preciosas, y hasta de la fundicion en bronce de las estatuas. Esta última invencion que los Samienses podian haber tomado del Egipto, la practicaban igualmente los Etruscos, conocida en Sicilia, en donde el escultor Perilaos hacia en la misma época el toro de bronce en el cual el tirano Falaris quemaba vivos á sus enemigos. Teodoro, dice la tradicion, grabó el célebre anillo que Policrates arrojó al mar para conjurar el peligro de su demasiada constante fortuna, fundió la copa de plata dada por Creso al templo de Delfos, y cinceló la vid de oro con racimos de piedras preciosas, que Ciro encontró en Sardes, en el trono de los reyes de Persia.

Aquel Glauco á quien se atribuyó el arte de fundir y de soldar el hierro fué tal vez otro Samiense, acaso un habitante de la isla de Chio; pero sabido es por testimonio de Plinio, que tanto en Chio como en Samos y en la misma época, vivia otra familia de escultores: Melas en un principio y despues su hijo Miciades y su nieto Arquermo, que hizo para Delos una Victoria alada, y por fin los hijos de Arquermo,

Búpalo y Atenis, que trabajaban juntos. De estas generaciones de artistas, Búpalo fué el que tuvo mas celebridad, del cual fueron recogidas en Roma, en tiempo de Augusto, muchas obras que gustaron en extremo á los Romanos por la sencillez inocente del estilo arcaico. Establecida en una isla del mar Egeo, cerca de Paros, la escuela de Chio cambió de materia para sus obras; abandonó la madera de Dédalo y el bronce de Teodoro por el mármol blanco, lo cual fué un progreso decisivo para la estatuaria, un gran paso hácia la perfeccion. Al desgastar el mármol de Paros, los escultores chiotas pudieron dar rienda suelta al genio vivo, flexible, elegante y gracioso de la Jonia, el cual mezclándose con el genio mas sobrio, mas varonil y mas austero de la fuerte raza dória, produjo de este dualismo el verdadero genio griego.

En aquellas islas de la Jonia de donde salieron los primeros artistas de la Grecia, aparecieron tambien los primeros poetas. Allí nació la Iliada y la Odisea, y los escultores se inspiraron de ellas. Una sola frase de Homero ó de Hesiodo, — Júpiter el de la poderosa cabellera, Neptuno el de los robustos hombros, Venus con su dulce sonrisa, Juno la de los hermosos brazos, Diana la de las hermosas piernas, — bastó para fijar un tipo y para darle á la tradicion, sin atentar por eso á la independenciam del artista, porque un atributo no es un dogma. Cuando huyendo delante de la conquista de Ciro y de la dominacion de los Persas se desparramaron los artistas jonios por el continente de Grecia, se llevaron, sino un arte absolutamente nuevo, — puesto que, por ejemplo, Corinto habia ya fabricado el antiguo Júpiter colosal de Olimpia y el célebre cofre cincelado de Cipselo, dos obras importantes de metales fundidos, — sino

otros elementos del arte, nuevos por el estilo y los materiales. Fueron artistas cretenses los que fundaron la escuela de Sicione; vecina de Corinto, y mucho menos importante por la población y la riqueza comercial. Sicione se llevó la palma en el cultivo de las artes; allí se hizo la primera fusión entre el genio dórico y el genio jónico. « Las escuelas de Sicione, dice M. Beulé, unieron los principios y la solidez del uno con la libertad y la gracia del otro. » Así como Corinto, Sicione tenía hacia ya mucho tiempo fundidores y cinceladores en metales; los Cretenses Dipcène y Scyllis hicieron en común cuatro imágenes de divinidades: Apolo, Artemis, Heracles, Atenea; además otros dioses para Ambracia, Cleone, Argos y Tirinto.

Su escuela se difundió por la Grecia y también por la Gran Grecia italiana, pues el mar en vez de separar las razas helénicas, más bien servía para unir las. Aquel Dameas de Crotona, el que hizo para el templo de Olímpia la estatua de bronce del atleta Milon, que este llevaba sobre sus espaldas era un discípulo de Dipcène y Scyllis. De su escuela salieron también el maestro Lafaés, de Flionte; Euquir, de Corinto; Eútlidas, Quisotemis y Aristomedon, de Argos, que formaron más adelante Agéladas, el maestro de Fidias, de Polioleto y Miron. Por último es probable que los dos escultores cretenses fueron llamados á Esparta, y es seguro que después de la enseñanza del fundidor en bronce Teodoro, la escuela espartana se completó con la enseñanza de los discípulos de Dipcène y Scyllis, — Doryclidas, Dontas, Teocles, Medon, — que le enseñaron á esculpir el mármol de Paros. Esparta, en donde se había refugiado en toda su austeridad primitiva el antiguo genio dórico, y que desechó la pintura como un arte demasiado afeminado,

admitió por lo menos la estatuaria, estrechándola sin embargo en los límites de la moral y de la utilidad; Esparta se quedó pues en el estilo arcaico, « que no daba á la materia las seducciones de la naturaleza viva » (Beulé), y nunca buscó la expresión ideal de la belleza. Su escuela de escultura, fué célebre y fecunda en el siglo de Pisistrato; mas cuando llegó el de Pericles, fué suplantada por la escuela de Atenas, y el tosco ingenio dórico desapareció, sumergido en las innumerables y más brillantes obras de su vencedor, el hermoso genio de la Jonia.

No obstante, antes de esta época de la supremacía ateniense, hallamos aun el antiguo estilo de la Dórica, bien que mezclado ya al estilo jónico en las obras que dejaron Canaco, de Sicione, Agéladas, de Argos, y toda la escuela de Egina. Del primero, que floreció hacia el año 500 antes de J.-C., y que no murió sino después de la invasión de los Persas, se cita una estatua de Apolo que hizo para el santuario de Didimo, cerca de Mileto, en el Asia Menor: este Apolo Didimense se lo llevó Jerjes en su huida y fué devuelto á los Miletos dos siglos después por Seleuco Nicator. Estas palabras de Cicerón: « Las estatuas de Canaco son demasiado rígidas para ser verdaderas, » prueban que el escultor de Sicione permaneció fiel al estilo arcaico, muy del agrado de los Romanos.

Agéladas de Argos era contemporáneo de Canaco, pues es sabido que asociándose con un tercer escultor, Aristocles, hicieron en común un grupo de las tres Gracias: la de Canaco tenía en la mano la flauta de Pan; la de Aristocles la lira de concha de tortuga; la de Agéladas, el *barbiton* ó gran lira de Apolo. De este último y de su vida se sabe poco; pero se conocen, por la tradición, algunas de sus obras más

célebres; es quizás el primero de los escultores griegos que hizo las estatuas de diferentes atletas, vencedores en los grandes juegos Olímpicos: Anoco, de Tarento; Timositeo, de Delfos; y por fin, Cleosteno, de Epidamno, que representó sobre un carro, tirado por cuatro caballos que conducía su auriga. Por su belleza é importancia, hasta entonces desconocida, aquella rica ofrenda excitó la admiración de la Grecia entera. Agéladas, sin embargo, es aun mas célebre por sus discípulos que por sus obras: acabamos de decir que fué el maestro de los tres grandes estatuarios del siglo de Pericles, Fidias, Policletes y Miron<sup>1</sup>.

En la escuela de Egina es donde se vé con mas claridad consumarse la fusión del estilo dórico con el jónico, como luego vemos consumarse en la escuela de Atenas la victoria de la Jonia sobre la Dórica.

Perpetua rival de Atenas, hasta su derrota final y su absorción en la república, « la isla de Egina, dice M. Beulé, estaba colocada en frente del Atica, como centinela avanzado del Peloponeso, el centinela de los Dorios contra los Jonios. » Sobre Egina habia reinado el Numa de los Griegos, Eaco, del cual la veneración pública hizo uno de los tres jueces in-

<sup>1</sup> Es muy sensible que ninguna obra auténtica de este último haya llegado hasta nuestras colecciones modernas. Sabemos que la Grecia entera le admiraba, porque mas que artista alguno sabia expresar la vida. La vaca *amamantando un ternero*, de Eleutera, era célebre á la par de la Venus de Gnido. Una multitud de epigramas le fueron consagrados: « Pastor, conduce tus vacas mas lejos, por temor de que me traigas con ellas la de Miron. » — « No, Miron no ha modelado esa vaca; el tiempo la habia cambiado en bronce, y ha hecho creer que era obra suya. » — « ¡Oh Miron! cuando modelaste esa vaca que el pastor toma por la suya, que la ternera toma á su vez por su madre, hiciste mas que los dioses inmortales, pues ellos son dioses y tú no eres mas que un hombre. Mas fácil les era crear tu modelo que á ti imitarle.

fernales y cuyos descendientes conocidos bajo el nombre de Eácidas, forman una larga raza de héroes, entre los que se encuentran Peleo, Telamon, Aquiles, Ajax, Patroclo, que se extendió hasta Milciades y á su hijo Cimón. Rica y poderosa antes que la ciudad de Minerva, Egina hace rememorse mucho en la historia el origen de su escuela. Smilis el Egineta, segun Pausanias, fué contemporáneo de Dédalo: esto es querer hacer otro mito fabuloso. Despues de él, se cita al escultor Callon, cuyas obras comparaba Quintiliano á las de los Etruscos, despues Sinnoon y su hijo Ptolicos, Glaucas, á quien Gelon de Siracusa encargó otra cuadriga para el templo de Olimpia; por último Onatas, el mas célebre de los escultores eginetas; este vivió despues de las guerras médicas, hizo un gran número de imágenes de los dioses para diferentes santuarios de la Grecia, tomó sin duda parte en la ornamentación del gran templo de su patria, del cual vamos á dar algunos detalles. Los *mármoles de Egina*, en efecto rivales hasta de los *mármoles del Partenon*, son los tesoros mas preciosos de la Gliptoteca de Munic, y nada en el norte del continente de Europa puede disputarles el primer puesto entre las santas reliquias del arte antiguo.

En un viaje que hicieron por Grecia durante el año 1811, MM. de Haller, Cockerell, Forster y Linkh, al medir la altura de un antiguo templo de la isla de Egina, encontraron casi en la superficie del suelo una gran cantidad de fragmentos de escultura, entre otros diez y siete estatuas completas. Compradas en Roma por el príncipe real de Baviera que fué despues Luis I<sup>o</sup>, llevadas á Munic y restauradas con feliz éxito por el célebre escultor danés Thorwaldsen, aquellas estatuas excitaron una viva y general curiosidad. La erudición alemana se apoderó de tan feliz

presa : el sabio arqueólogo Otfried Müller, el filósofo Schelling, MM. Wagner, Hirt, Thiersch, Schorn, etc., levantaron sobre estos frágiles restos, vastos sistemas de historia estética : nosotros no veremos en ellos mas que obras de arte.

Ornamentos del principal edificio de Egina, que unos han creído fuese el templo de Minerva citado por Herodoto, que otros han reconocido por el Panelenion ó templo de Júpiter Panelenio, las diez y siete estatuas de Munic son los restos mas preciosos del arte eginético : para que se comprenda mejor su destino y colocacion, han figurado en relieve, en el timpano de la bóveda de la sala en donde se hallan, uno de los frontones del templo antiguo; luego, debajo de este fronton simulado, sobre estilobatos las han colocado algo mas espaciadas en el órden que ocupaban antes. Esta colocacion clara á la vista no lo es menos para el espíritu que percibe facilmente el conjunto y el detalle de los grupos : asi se reconstituye con las diez y siete estatuas, los dos frontones, anterior y posterior, del templo de Júpiter Panelenio; cinco figuras compondrian el último, llamado fronton oriental, diez figuras el primero, llamado fronton occidental y en el vértice del ángulo de este dos figuritas se colocarian como adorno exterior. Esta opinion está tambien justificada por la vista de los objetos; tiene tal carácter de verdad, que se puede adoptar sin temor ni escrúpulo.

Pero ya asi colocadas, ¿ qué representan esas diez y siete estatuas ? Aqui ya entramos en el campo sin límites, en el proceso sin jueces de las conjeturas y las suposiciones. Evidentemente son combates, victorias, de las cuales el pueblo egineta queria conservar un recuerdo monumental; en esto todos están conformes; pero ¿ que victorias son esas ? ¿ serán las que los

Griegos ganaron á los Persas, en Maraton, en Platea y Salamina ? ó hemos de volver á los tiempos heroicos y preguntar el sentido de estos mármoles á las guerras de los Helenos contra los Troyanos ? Esto seria siempre celebrar el triunfo de la Europa sobre el Asia y por un recuerdo de las pasadas victorias representar simbólicamente la victoria actual. Este último parecer ha prevalecido y parece en efecto el mas aceptable. Supónese pues que las cinco figuras que componen el fronton oriental ó posterior representan el combate de Hércules y de Telamon contra Laomedonte, rey de los Troyanos; Hércules seria el sagitario arrodillado, disparando una flecha, que lleva una coraza de cuero y por casco una cabeza de leon. Telamon seria el guerrero que está atacando, de pie y desnudo, que lleva el casco de metal con largas correas para cubrir las mejillas y una punta de hierro extendida para preservarse hasta la extremidad de la nariz : este es el casco homérico. No se han dado nombres históricos ni al guerrero echado hacia adelante, como si viniese á socorrer un herido, ni al otro guerrero, echado boca arriba sobre la parte hueca de su escudo y que parece se está batiendo aun con la mano : se debe á la casualidad el haber descubierto la postura singular de esta última figura, la mas bella del grupo, justamente con la que llaman Laomedonte.

Como se ve, la explicacion del fronton oriental es muy arbitraria : la del occidental ó anterior es mas plausible y se acepta con mas gusto : créese ver en ella, en las diez figuras del grupo principal, uno de los mas célebres episodios de la *Iliada*, el combate de los Griegos y los Troyanos alrededor del cuerpo de Patroclo. Minerva, en el centro y de frente, parece por la direccion de sus pies y su lanza tomar el par-

tido de los Griegos en contra de los Troyanos : lleva el *peplos* y el *chiton*, cuyos bordes estaban pintados de rojo, el casco de azul, el escudo argólico y sobre el pecho la egida en donde se colocaba probablemente una medusa de bronce. Patroclo está caído en el suelo y apoyándose en la mano derecha; Ajax, hijo de Telamon, le protege lanzando el venablo; le sigue Teucero, que lleva la coraza corta de los arqueros, y de Ajax, hijo de Oileo, que levanta con las dos manos el escudo y la lanza. La figura que representa un guerrero herido, el cual procura arrancar el arma de su pecho, completa el lado de los Griegos, á la derecha de Minerva; á su izquierda están colocados, Hector, llevando en su casco una visera cerrada; Páris, de sagitario arrodillado, tocado con un alto gorro frigio y cubierto hasta los pies de una estrecha cota de malla pintada figurando rombos; Eneas, igualmente arrodillado, pero con una espada en la mano; por último, un Troyano herido en el muslo, caído por tierra : una quinta figura no encontrada, debió completar del lado de los Troyanos el grupo total, que tenía la alta Minerva en el centro del fronton triangular, y los guerreros derribados en los ángulos extremos.

Las figuritas que se colocan exteriormente encima del frontón son dos pequeñas diosas enteramente iguales, salvo que sus ropajes de largos pliegues que recogen con una mano, resultan plegados de manera que hagan juego unos con otros : se las ha denominado Damia y Auxesia, suponiendo que son las estatuas de las diosas de Epidauro, que los Eginetas arrebataron á esta ciudad y que los Atenienses intentaron vanamente recuperar de sus manos. Toda la historia legendaria de estas diosas nos han sido referidas por Herodoto y Pausanias. Por último, dos gri-

fos con las alas tendidas y pintadas, debían estar sentados frente á frente sobre las esquinas de los frontones. El único que se ha encontrado está colocado cerca del capitel de una columna del templo, y los dos restos principales están rodeados por lo menos de ochenta fragmentos de estatuas, cuya mayor parte, una Minerva entre otras, debía pertenecer al fronton oriental.

Las quince estatuas conservadas, cuyas posturas y colocacion acabamos de indicar, son de diferentes tamaños; pero salvo la Minerva, rara vez llegan á la estatura media del hombre : todas ellas son de mármol de Paros y trabajadas con un cuidado y una delicadeza que llega hasta reproducir en las partes desnudas las rugosidades de la piel, pero esto solo con el cincel sin la ayuda de ningun pulimento. Dos caracteres muy aparentes llaman la atencion á la primera ojeada en estas estatuas : el cuerpo y los miembros, en donde se observa ese hermoso trabajo del cincel, presentan un movimiento muy activo, una especie de agitacion convulsiva. Las actitudes son violentas, y como enfáticas; los contornos formados de ángulos salientes. Tales son los caracteres del primer grande estilo que Pausanias hace comenzar en Dédalo, que siguieron los dos célebres Eginetas, Callon y Onatas; del estilo que Winckelmann llama sublime, que Plinio habia llamado cuadrado ó angular, que precedió al alto estilo adoptado por Fidias y Prasiteles, el de la belleza reposada y tranquila. Las cabezas, por el contrario, forman un óvalo oblongo terminado por una barba en punta, como en las mas antiguas figuras etruscas; no son otra cosa que ensayos toscos, semejantes á las máscaras de barro cocido á que se daba la última mano pintándolas, dándolas diversos colores. Sus ojos oblicuos, su nariz

ligeramente remangada, su barba saliente no acusan en manera alguna el tipo que desde Fidias se llama el tipo griego; por último ninguna expresión anima á sus facciones inacabadas, como no sea una risa estúpida que hace gestear todas las bocas, tanto á las de los moribundos como á las de los vencedores. Al ver los cuerpos tan bellos y perfectos, no se comprende porqué las cabezas han quedado informes por impotencia de hacerlo mejor. La voluntad del artista se manifiesta en el contraste y de esta voluntad es donde hay que buscar la explicación: el solo medio de descubrirla es fijar desde luego la época en que fueron esculpidas estas estatuas de doble carácter y donde fué construido el templo que las poseía.

Esta pregunta ha recibido respuestas tan diversas que unos han visto en el templo de Egina, dórico por su estilo, puesto que los habitantes eran de raza Doria, una construcción del tiempo fabuloso de Eaco y otros un monumento del tiempo de la perfección de las artes en tiempo de Pericles. Estas fechas extremas parecen igualmente inacmisibles; debemos traer mas bien la erección del templo de Egina á una época intermedia, inmediatamente después de la segunda guerra médica y la victoria de Salamina, cuyo botín se repartió en esta isla. El nombre de *Panhellenion* indica claramente la confraternidad de los Griegos reunidos por un momento contra el enemigo común y olvidando delante de aquel gran peligro sus querellas intestinas: la presencia de Minerva sobre los frontones es una prueba no menos evidente. Hasta entonces rivales celosos de los Atenienses y siempre ligados contra ellos con Esparta; luego poco después invadidos por ellos y arrojados de su isla, los Eginetas no podían poner la diosa de Atenas sobre su templo mas que en aquel

único momento de confraternidad. Esta fecha aceptada haría desechar la hipótesis de los que ven en los dos grupos combates contra los Persas, puesto que nunca los Griegos pusieron en sus templos sucesos contemporáneos, y daría una nueva probabilidad á la opinión que ha prevalecido.

Parece pues cosa probada que el *Panhellenion* procedió al Partenon unos cuarenta ó cincuenta años y que los mármoles de Egina son con medio siglo de ventaja anteriores á las obras maestras de Fidias: de esta manera, su carácter doble, y si puede decirse así, anficológico, se explica fácilmente, sobre todo si se admite la opinión de Winckelmann que « los artistas de esta isla conservaron mas tiempo que los otros el antiguo estilo. » Interin los primeros escultores se limitaron á erigir sobre el altar las imágenes de los dioses, no salieron del estilo hierático, en los tipos convencionales, á la manera del Egipto y de la Asiria; esculpiendo las imágenes de los héroes y de los atletas para la plaza pública, fué cuando dieron animación á los miembros y buscaron la fuerza y la hermosura: hubo como era consiguiente una especie de lucha, de competencia y de mezela forzada entre los dos estilos, como, al principio del Renacimiento, vemos en ciertas pinturas italianas la alianza de los tipos bizantinos con el estudio del movimiento y la expresión. Obras también de una época intermedia entre el tiempo del dogma y el tiempo del arte, las estatuas de Egina pertenecerían aun al dogma por la inmovilidad del rostro, al paso que entraban ya en el arte por la pantomima de los miembros. Los héroes griegos y troyanos eran dioses por la cabeza y atletas por el cuerpo: tal es, acerca de estos famosos y singulares *mármoles de Egina*, la explicación que me parece mas sencilla, completa y satisfactoria.

Mientras que los Eginetas adornaban su Panhelion con aquellas estatuas híbridas, la escuela del Atica se alejaba ya un poco del dogma y se acercaba algo mas al arte puro. Sin duda á pesar de su justo orgullo, los Atenienses hubieran debido convenir en que su ciudad, jónica de origen, recibió los primeros rudimentos de las artes de las islas de la Jonia, asi como su literatura habia salido de los poemas homéricos, nacidos tambien en las costas del Asia Menor; aunque ayudados por la cercanía del Pantálico y del Himeto, que los suministraban el mármol en abundancia, tuvieron pronto una escuela nacional: se cita su escultor Endeeo, el cual en la LIV. olimpiada hizo para la Acrópolis una Minerva sentada y que es tal vez el autor de la Diana de Efeso. Designase despues un Simmias, un Antenor, autor del grupo de Harmodio y Aristogiton, que Jerjes llevó á Asia y que reemplazó mas tarde otro grupo de los asesinos de Hiparco debido al cincel de Praxiteles; — un Anfícrates, por el cual fué immortalizada, bajo la figura de una leona, aquella Leona, la amiga de Harmodio, que se cortó la lengua con los dientes por no descubrir sus cómplices; — un Héguas ó Hegésias, que fué el primer maestro de Fidias, antes que este fuese á tomar lecciones mas sabias de Agéladas de Argos; pero las estatuas de estos antiguos maestros, al decir de Quintiliano y de Lucrecio, eran aun secas, tiesas, musculosas, sin soltura, sin variedad, sin flexibilidad. Tenian lo que M. Beulé llama el ideal *por debajo de la naturaleza*, el de los Egipcios que buscaban el efecto moral en tipos convencionales. Pronto, cuando despues de las guerras médicas, llegue el siglo de Pericles, los artistas Atenienses buscarán el ideal *por encima de la naturaleza*, la hermosura y la grandiosidad con la verdad y la vida. Fidias tomó sus primeras lec-

ciones de un Ateniese; pero en Argos acabó de intruirse. « Asi es, dice M. Beulé, que reunió las cualidades del genio dórico y las del jónico: la sencillez severa, la ciencia práctica, la varonil grandeza del primero, la rica elegancia, el movimiento y la gracia del segundo; en él los dos principios concluyen por fundirse, formando un conjunto incomparable.... Por él se creó en Atenas la unidad de la escultura griega. »

Hemos llegado aqui por el hilo histórico al último desarrollo del arte griego, en tiempo de las grandes obras, y de las obras maestras; podemos cambiar la forma de este trabajo, dejar el órden didáctico, y ponernos en camino, — ó mejor dicho, continuar el que acabamos de empezar en Munie — y buscar lo que nos falta de aquellas maravillosas obras de los Griegos en los museos modernos que las han recogido, y puesto que estamos en Francia, comenzaremos visitando nuestra coleccion nacional del Louvre.

Desde que se suben los escalones del peristilo y se ha dado un paso en el santuario, se descubre al fin de una larga sala, arrimada á un cortinaje encarnado figurando un altar y sola sobre un pedestal como un dios en su *cella*, una estatua de mujer, alta, severa, ceñidas las caderas de una vestidura flotante, muy degradada, muy incompleta, pues la faltan los dos brazos y el pie que avanza un poco: esta estatua mutilada es el resto mas precioso del arte antiguo que Paris debe enorgullecerse de poseer; es la *Venus de Milo*. Se la denomina asi, por una parte, porque la mayoría de los anticuarios ha hecho de ella una *Venus Vitrix* (es decir, ostentando con orgullo la manzana que ha ganado sobre Minerva y Juno en el juicio de París), bien que muchos de ellos la hayan

dado nombres muy diferentes <sup>1</sup>, y por otra parte, porque se encontró cerca de la pequeña ciudad de Milo, en la isla de este nombre, una de las Cícladas, célebre por sus catacumbas, su anfiteatro y las murallas ciclópeas de su vasto puerto. Descubierta por casualidad, en el mes de febrero de 1820, fué comprada por M. de Riviere, entonces embajador de Francia en Constantinopla, quien hizo generosamente donacion de ella al museo del Louvre.

Es lo cierto que si deploramos las crueles mutilaciones que el tiempo y los hombres han hecho en ella, debemos tambien alegrarnos de que no la hayan tratado como á su célebre hermana la *Venus de Médicis*, de que no la hayan estropeado con inútiles y torpes restauraciones. La imaginacion basta para completarla y el mismo Miguel-Angel hubiera tenido razon en negarse como lo hizo con el *Hércules Farnesio* á ensayar en ella un trabajo imposible de recomposicion. Venida al mundo de las artes durante la grande época de Fidias á Praxiteles en el punto de la perfec-

<sup>1</sup> Unos han hecho de ella una ninfa del mar, la nereida protectora de su isla; otros, una Safo; una Némesis; y han pasado revista á doscientos cuarenta y tres dictados de la Venus antigua para hallar el que se acomodaba mas á su postura y movimiento. Mas una estatuita de bronce descubierta despues en Pompeya, y que debe de ser una copia reducida de nuestra *Venus de Milo*, parece decidir la cuestion mostrándonos la estatua mutilada como era cuando estaba entera: entonces tendria un espejo en la mano izquierda, y seria, dice M. H. Lavoix, « Venus sonriéndose de su hermosura sin rival. » La explicacion es ingeniosa; tiene todo el carácter de la verosimilitud, casi de certidumbre, y sin embargo, me cuesta trabajo creer que esta majestuosa *Venus de Milo* no sea mas que una Venus coqueta. ¿ Pero que nos importa si no conocemos ni su accion ni su gesto? No es esto lo que buscaban los Griegos: la accion les era indiferente y aun la ausencia de ella. ¿ Tiene belleza? ¿ Tiene vida? Esto basta.

cion, y salida quizás de manos del gran estatuario que dió dioses á todos los templos de la Grecia, ó del que modeló sus Venus, desnudas por la primera vez, sobre el cuerpo de Friné, la *Venus de Milo* es la muestra mas magnífica del arte griego que Paris pueda ofrecer á la admiracion de nacionales y extranjeros.

Maravillosa por la dignidad del continente, las ondulaciones del torso, la delicadeza del cutis, la majestad de los paños; maravillosa tambien por la sencillez natural y sin esfuerzo, por la conformidad perfecta entre el asunto y el estilo, — mérito que admiramos en todas las obras de la Grecia, ya sean de arte, ya de letras, — esta *Venus de Milo* excitó desde su llegada á Paris un grito general de admiracion, tal y tan unánime, que destronó del primer puesto á la *Diana cazadora* ó *Diana de la corza*, digna hermana del *Apolo Pitio*, honor del Vaticano. Esta tenia sin embargo favor suyo una larga posesion del trono, pues se cree fué traída de Italia por Primatice á Francisco I y adornó en un principio el palacio de Fontainebleau, que Vasari llamaba « una nueva Roma ». Bien puede ser que haya en esta caída de la *Diana*, algo del entusiasmo exclusivo que produce la novedad y la necesidad tan grande y general entre nosotros de cambiar de ídolo. Digna es en efecto de disputar la palma á la misma *Venus de Milo*: vigorosa, esbelta, viril, y tambien casta, como conviene á la austera diosa de Efeso, pues no hay en sus formas y postura ninguna molice del amor, y mas bien parece estar pronta para castigar á Acteon que para despertar al hermoso pastor dormido del monte Latmos, la *Diana cazadora* es ademas menos afectada, menos teatral que aquel *Apolo del Belvedere*, quizás demasiado elogiado con buena fé por Winckelmann. Como la corza que

salta al lado de ella lleva astas en su cabeza, M. de Clarac piensa que es la corza de Cerinea, que tenía los cuernos de oro y pies de bronce, la que Hércules recibió orden de llevar viva á Euristeo, que despues de perseguirla largo tiempo alcanzó en Arcadia y que Diana quiso quitarle desde luego amenazándole con sus flechas. Este rasgo de la historia de Diana habia dado el asunto á la estatua, que pasa por la imágen mas admirable que nos ha legado la antigüedad de la diosa de las hermosas piernas.

En todo caso, estas dos ilustres rivales, la *Venus de Milo* y la *Diana cazadora*, como los otros dioses y diosas que admiramos en Paris y el resto del mundo, nos dan una prueba brillante, de la útil influencia que tuvo, sobre las artes, la religion mitológica. Creyendo que los hombres estaban hechos á imagen de los dioses, y que los dioses tenían las mismas pasiones que los hombres, es decir, creando los dioses á su imágen, los Griegos debieron procurar reunir las formas humanas mas perfectas para representar dignamente á la divinidad: modelo, prototipo, apoteosis de la humanidad<sup>1</sup>. Por otra parte, habia entre los diversos templos de los varios Estados, entre los colegios de sacerdotes, que no formaban, como el sacerdocio de hoy, la misma única corporacion, una ardiente y perpetua rivalidad que les hacia buscar para las imágenes

<sup>1</sup> « Los dioses, decia Epicuro, citado por Ciceron (*de Natura Deor.*), siendo seres perfectos no podian escojer entre la forma del cuerpo humano mas que las mas admirables; pero tampoco podian escojer sino las que son tan conocidas como pertenecientes al cuerpo humano. Cuando buscamos lo que la naturaleza ha producido de mas concluido, ¿ podemos buscar cosa alguna que no sean las proporciones y la gracia del cuerpo del hombre? ¿ Hay alguno que ya sea en sueño, ya de otra manera haya podido representarse los dioses bajo otra forma? » Epicuro justificaba ya á los artistas cristianos.

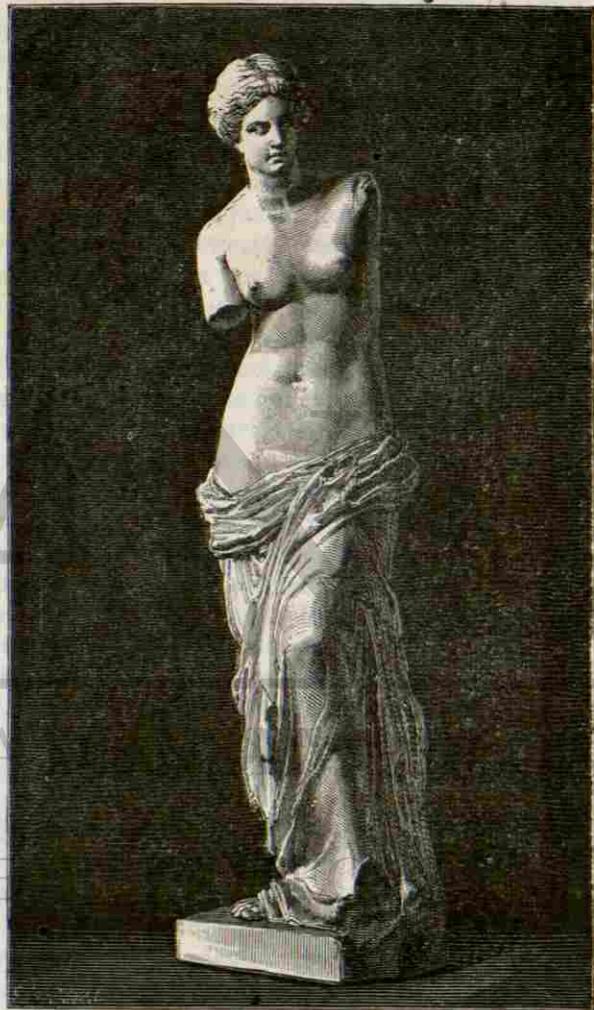


Fig. 7. — Vénus de Milo. (Paris. Museo del Louvre.)

de los dioses, para los altares, los trípodes, los vasos y todos los utensilios del culto, lo que el arte podía producir de mas bello, mas elegante y mas perfecto. No debemos perder de vista que los antiguos ídolos griegos habian estado, no solamente pintados sino tambien vestidos, y que habian tenido servidores para vestirlos, sacerdotes y mujeres: « Estan, dice Otfried Müller, lavados, encerados, frotados, vestidos, rizados, adornados de coronas, diademas, collares y pendientes. » Eran, á la vez, el arte y la religion de la ignorancia: y todavia encontramos en las madonas de Italia, España y otros paises, el equivalente de los ídolos griegos. A fé grosera, arte grosero. En esta rivalidad de sacerdotes y de templos: era necesario, si asi puede decirse, acreditar la tienda de las ofrendas; y en un pueblo lleno de tan buen gusto para todo, el único medio de hacer luchar con éxito un dios nuevo contra antiguos ídolos que venian de largo tiempo atrás consagrando la devocion popular, era darle la belleza suprema. Asi parecieron las Minervas de Atenas, el Júpiter Olímpico, la Juno de Argos, la Venus de Gnido; de la misma manera debieron aparecer la Venus de Milo y la Diana cazadora. Creo que podian quitar muy bien adoradores á la horrible Venus barbuda de Amatonte y á la antigua Diana de Efeso, que era un monstruo con tres hileras de numerosas mamas.

No lo he dicho todo y el arte debió á la religion de los Griegos otro beneficio no menos señalado: el politeísmo debió revestir poco á poco á cada divinidad de un tipo convenido, especial, fácil de conocer y darle no solo un atributo particular en el orden moral, como á Júpiter, la majestad; á Venus, la gracia, á Hércules, la fuerza, sino tambien ciertos atributos materiales, como el rayo, la aljaba, el caduceo, el tir-

so, el *corimbo* (lazo de la cabellera de Apolo), etc. Estos tipos fijos, estas especies de dogmas, tan diferentes de los dogmas egipcios, dejaban al artista plena libertad en formas y movimientos, protegían la belleza, haciéndola por decirlo así inmutable, contra los caprichos de la moda y la ligereza de las opiniones. « El beneficio fué recíproco, añade Emerico David (*Investigaciones sobre el arte estatuario*); la religión, uniéndose con el buen gusto, aseguró la conservación y afirmó también su propia duración que parece vivir aun en las obras maestras que nos ha dejado. »

En dos salas de estatuas y objetos antiguos reinan la Venus y la Diana. Los reyes de las otras dos salas son estatuas de un orden muy diferente, no dioses, sino hombres, el *Aquiles* y el *Gladiador combatiendo*: la primera de estas dos estatuas pasa por ser una copia antigua del Aquiles de bronce, obra célebre de Alcámenes, el discípulo querido de Fidias y también su émulo. Vemos que pertenece á la época que Winckelmann llama del estilo sublime, de la belleza sencilla y serena. Por la regularidad de sus formas, por la armonía de sus miembros podría, así como el célebre *Doriforo* (porta lanza) que han llamado el *canon* de Policletes, servir de regla métrica por las bellas proporciones del cuerpo humano. El héroe de la Iliada no lleva otro traje mas que el elegante casco helénico, que cubre los largos cabellos que cortó despues en su desesperación, sobre el cuerpo de Patroclo; pero, un anillo *episphyrion*, colocado encima del tobillo en la pierna derecha, indica tal vez una defensa que el hijo de Tetis llevaba en la única parte de su cuerpo que era vulnerable, según una tradición que Homero no adoptó. Puede ser también que eso indicase sencillamente el principal mérito de

*Aquiles de los piés ligeros*, como lo llama el poeta, lo cual no es poco elogio, pues el premio de la carrera fué siempre el premio de honor en los juegos públicos de la Grecia. Visconti fué el que llamó á esta estatua *Aquiles*. Winckelmann cree mas bien que sea un *Marte*, y el anillo *episphyrion* indicaría la antigua costumbre de algunos pueblos de la Grecia, entre



Fig. 8. — Aquiles. (Paris. Museo del Louvré.)

otros los Espartanos, de encadenar en su ciudad al dios de los combates « para que no pudiese dejarlos nunca. » (Pausanias, cap. XV.)

Encontrado entre las ruinas del palacio de los emperadores, en Aneio, el *Gladiador combatiendo* es de una época posterior al *Aquiles*: pertenece á la manera mas activa y mas *movida* que entronizó Lisipo, menos de un siglo despues de Fidias; lo que prueba superabundantemente que es de aquella segunda época en

que los artistas tomaron la costumbre de firmar sus obras, es que se lee en el tronco que le sirve de pedestal el nombre de su autor, Agasias, de Efeso, hijo de Dositeos<sup>1</sup>. De todos modos esta estatua es griega; por consiguiente estival llamada, pues no representa un gladiador del circo de Roma, sino un atleta de los juegos de Heliada. Bernini no se equivocó en esto al esculpir ejercicios de gimnástica para bajo-relieves ó pedestales; pero ¿ es un bailarín de la *pirrica*, danza guerrera, en que se imitaba el ataque, la defensa y todos los movimientos del combate? Es un atleta disputando el premio del pugilato en los juegos Olímpicos? ¿ Es un guerrero que en una verdadera batalla está de pie pareciendo combatir con un enemigo que está á caballo? Entre estas tres versiones se puede elegir. Muy hermoso de forma, de ademan, de ejecución delicada y atrevida, este bailarín; este atleta, este guerrero recuerda, por la energía de la fuerza en acción, dos grupos célebres de Florencia y Roma, que son de la misma época, del principio de la decadencia, los *Lidiadores* y el *Laoconte*.

Cuando hablamos de la *Venus de Milo* y de la *Diana cazadora*, llamamos la atención sobre los servicios prestados al arte por la religión politeísta: podemos, á propósito del *Aquiles* y del *Gladiador*, hacer observar que la educación y las costumbres debieron completar la superioridad del arte griego. Desde la infan-

<sup>1</sup> Hay que tener presente, á propósito de esta manera de designación, que entre los Griegos, el maestro que se honraba con el discípulo y el discípulo que se honraba con el maestro, había tal vínculo de afecto y reconocimiento que muchas veces el discípulo llamaba al maestro su *padre*. « De manera, dice Plinio, que se podía dudar cuando un artista añadía el nombre de su padre al suyo propio, si era el padre ó el maestro el que designaba por este nombre sagrado. »

cia los hombres se ejercitaban desnudos en las palestras; los atletas combatían desnudos en los estadios y los hipodromos, y desnudos también los vencedores estaban representados en las estatuas que les erigían el orgullo de sus ciudades natales: esto dió un conocimiento general de la anatomía plástica, del juego de los músculos, sobre todo de la disposición de los miembros, según las leyes de su conformación, en los diferentes ejercicios del cuerpo. Examinando á un joven desnudo era como el maestro del gimnasio decidía para lo que era apto: si para la carrera, la danza, el juego del disco, la lucha ó el pugilato. El hombre privilegiado cuyas proporciones eran perfectas, cuyos miembros y fuerzas guardaban un justo equilibrio, era declarado *pentathle*, apto para los cinco ejercicios; era la perfecta hermosura. De aquí aquel gusto general, aquella pasión universal por la belleza física, llamada por Sócrates lo bueno y lo útil en la aplicación. En los juegos solemnes de Olimpia, de Nemea, de Corinto, no eran solamente los ciudadanos los que luchaban delante de la Grecia reunida, sino también los Estados que disputaban entre ellos el premio por lo más escogido de sus hijos; y allí como en las procesiones que llevaban sus ofrendas á las grandes divinidades, enviaban sus más hermosos jóvenes; « con el fin, dice Platon, de dar una alta idea de su república. » Zenon llamaba á la belleza *flor de virtud*, y Sócrates también decía: « Mis ojos se vuelven hácia el hermoso Autólico como hácia una antorcha que brilla en medio de la noche. » De esta doble corriente de ideas que va á parar al mismo punto, producto de los juegos públicos y creencias religiosas, salió una regla única impuesta á los artistas que reproducían las imágenes de los atletas y los dioses: la belleza. Tenían delante de su vista cien

modelos vivos, en las palestras, en donde se aprendían la danza y el combate, entre las heteras de la Jonia, donde se aprendía el amor. « Que es lo bello? » Aristóteles responde: « Pregunta de ciego. »

Sin embargo, no debemos creer que el afán de descubrir la belleza física fué tan absoluto entre los Griegos que llegase hasta el olvido de la belleza moral. Lejos de eso; querían, (Aristóteles es también el que lo dice), que á los caracteres de salud, fuerza y destreza añadiesen el de la inteligencia, sin la cual los dones corporales no tendrían ninguna aplicación, y los signos de la bondad, sin la cual tendrían una aplicación dañosa. Querían que se reconociese un alma virtuosa en un cuerpo ágil y vigoroso, — *mens sana in corpore sano*, — y solo fué bello, según Platon, aquel en quien la perfección del alma respondía á la perfección del cuerpo. « Por una consecuencia natural de esta moral, dice M. Luis Menard, vemos entre los Griegos la cultura expresiva mostrar siempre el hombre superior á las pasiones y mas fuerte que el dolor: conduciendo los espíritus por la senda encantada de lo bello ó la noción de lo verdadero y lo justo, la Grecia ha confundido, por traducirlos en una expresión plástica, las leyes del arte y las de la conciencia. » Así no es solamente á los atletas vencedores, ni tampoco á los guerreros cuyas hazañas los hacían héroes, á quienes se decretaban honores y recompensas; era para todos los hombres que obtenían en todos los géneros, así en las letras y las artes como en los juegos y la guerra, muchos y brillantes triunfos para que llegasen á ser el orgullo de su patria.

Continuemos en el Louvre la serie de las obras del arte griego.

Ese tipo de *Afrodita*, la belleza suprema, tenía tal encanto para los artistas de la Grecia, y sabían sin

alterarla en el fondo, variarla de tantos modos, que el número de solo las imágenes de Venus fué casi tan grande como el de todas las demás divinidades juntas: el Louvre solo tiene diez y ocho estatuas y tres bustos de esta diosa: encontramos allí también, después de la *Venus de Milo*, otra *Venus Victric*, no victoriosa en el monte Ida, pero victoriosa también por sus encantos, vencedora de Marte, del cual tiene una espada asida con la tímida inhabilidad de una mujer, mientras que el Amor, al lado de ella, se prueba como un niño curioso, el casco del dios de la guerra. — Una *Venus Genitrix*, hermosa estatua de los mejores tiempos del arte, que reúne los atributos comunes de la madre de las Gracias: la manzana de París en la mano, un pecho descubierto, las orejas agujereadas para recibir en ellos pendientes preciosos; por fin, la túnica pegada sobre sus miembros lo cual dibuja sus graciosos contornos. Una *Venus con ropaje*, que lleva el nombre de Praxiteles escrito sobre su plinto, pasa por una imitación de la Venus vestida que los habitantes de Cos pidieron al ilustre estatuero en contraposición de la Venus desnuda de Gnido. — Una *Venus libertina* que los antiguos, según se ha dicho para explicar su restauración, representaban aplastando un feto humano para significar que el vicio daña á la población. — La *Venus de Arles*, encontrada en esta ciudad en 1651. — Era otra *Venus Victric*, notable por la hermosura de la cabeza adornada con preciosas ínfulas, á la cual Girardon, al restaurarla el brazo, puso un espejo en la mano izquierda en vez del casco de Marte ó de Eneas. — La *Venus de Troas*, imitación de una célebre estatua que adornaba el templo de una ciudad frigia: á sus pies está un *pyxide* ó cofrecillo de alhajas. — Dos *Venus marinas*, una saliendo de las olas en su nacimiento, otra llamada *Euplea* ó diosa de las navegaciones felices, etc.

Si Venus es la belleza física, Minerva es la belleza moral: á este título como al de protectora de Atenas no podía dejar de gustar igualmente á los artistas griegos; sus estatuas son numerosas en todas partes y el Louvre cuenta hasta nueve entre las cuales



Fig. 9. — Palas de Velletri. (Paris. Museo del Louvre.)

*Palas de Velletri*, semi-colosal, lleva el casco con *metopon* (visera cerrada), en la mano la lanza, sobre el pecho la égida, que ajusta castamente la túnica, y el amplio *peplum* que cae hasta los pies. La postura severa y noble de esta hermosa estatua, sus largos ropajes de flotantes pliegues, su cara majestuosa,

dulce y serena bajo su traje de guerra, anuncian tanto como sus atributos la diosa de la paz armada, de las artes, de las letras y de la sabiduría. — La *Minerva del collar*, otra Pallas con armadura del grande estilo que caracteriza la época de Fidias, pasa por una copia en mármol de la Atenea en bronce del gran estatuario, que se denominó *la Bella*, por que la puso el coliar de perlas habitualmente reservado á Venus. — Una *Minerva Heliotis* (cuyo casco está adornado de mirtos), de un estilo mas antiguo que recuerda el de los Eginetas, y que es probablemente una copia de mármol de algunos antiguos ídolos de madera, cubierta de espesos ropajes encañonados.

Apolo, tipo comun de la belleza del hombre, no hizo ejercitar menos que Venus la habilidad de los estatuarios helenos; nuestro museo tiene tambien nueve estatuas de este dios, comprendiendo en ellas la del *Sol*, con la cabeza adornada de rayos, que no es Apolo propiamente dicho, sino Helios, hijo de Hiperio y de Thya, al cual no se rendia culto mas que en Rodas y en Corinto. Aunque se hallan entre este número cuatro *Apolos Pitios*, el mejor Apolo del Louvre y uno de los dos llamados *Licios*, porque recuerdan por el brazo doblado sobre la cabeza, que es la postura del reposo, y por el emblema de la serpiente que se arrastra á sus pies, al Apolo que, bajo el nombre de Licio, Atenas erigió un templo célebre. Debemos admirar tambien, á pesar de tener una cabeza pegada, aunque antigua, el jóven *Apolo Sauroctone* ó *Matador de Lagartos*, que se cree una imitacion feliz del *Sauroctone* en bronce de Praxiteles.

Vestida corta y ligera, como diria La Fontaine, una Diana se reconoce de un modo seguro por su túnica recogida por encima de las rodillas, que es lo que le ha dado el nombre de la *Diosa de las hermosas*

piernas. De las seis hermanas de la *Diana cazadora* que posee el Louvre, hay una célebre, la *Diana de Gabies*, que parece, en un gracioso movimiento, prenderse su clámide. — De los tres *Bacos* de nuestro

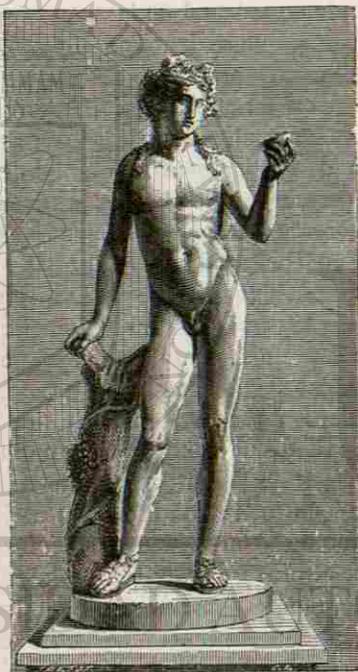


Fig. 10. — Baco. (Paris. Museo del Louvre.)

museo, el uno es el Baco indio ó barbudo (*pogon*): los otros dos son Bacos griegos, el uno descansando y el otro borracho, coronados ambos del *credemnon* ó diadema guarnecida de hiedra, y sin mas traje que la piel de cabra llamada *nébride*. — Tres *Hércules*, entre ellos un grupo semi-colosal, en donde el dios

de la fuerza tiene en sus robustos brazos su delicado hijo *Telefo*, cerca de la corza que le crió. — Tres *Mercurios* también: uno forma grupo con *Vulcano*, y este grupo reúne de este modo los dioses de las artes me-



Fig. 11. — Mercurio. (Paris. Museo del Louvre.)

cánicas; por que *Vulcano* no es deforme, los tomaron por *Castor* y *Polux*, por *Orestes* y *Píldes*; pero los Griegos que detestaban toda fealdad, daban belleza hasta á las mismas *Parcas*, á las *Euménidas*, á *Némesis*, á la *Gorgona*. Hay también tres *Cupidos*, todos encantadores: el que prueba su arco, cuyo cuerpo

es muy elegante, el rostro asuto y malicioso, es quizá la copia del Cupido en bronce que Lisipo hizo para la ciudad de Tespies. Otro mas niño aun, lleno de gracia y ternura, en el cual Winckelmann halla un tipo de belleza que conviene mas á la infancia, podria ser una copia del que Parium, en la Propóntide, se enorgulleció de haber recibido de Praxiteles. El tercero es un *sphariste* ó jugador de pelota, pues pelota es lo que despide saltando, mientras lo que habitualmente les sirve de juego son las mariposas, símbolo de las almas que sirven de juguete al dios de los Amores. — Una *Némesis*, interesante por tener el brazo doblado de manera que presenta el codo, medida ordinaria entre los Griegos. Tomada alegóricamente por la proporción del mérito y de la recompensa, esta medida servia de atributo á la diosa de la Justicia distributiva. — Un solo *Júpiter*, grueso, corto, pesado y de un trabajo tosco. Cuando vemos que en todas partes hay escaso número de estatuas del señor de los dioses, debemos creer que los artistas griegos desesperaban de poderle reproducir con su majestad serena y terrible, despues del *Júpiter Olímpico* que tradujo Fidias de un verso de Homero: « Inclinó su frente, su cabellera se agitó sobre su cabeza inmortal; y todo el Olimpo tembló; » este *Júpiter*, la grande obra de las obras maestras, que debia ser inmortal como el arte y que los cruzados de Boudino hicieron pedazos en la toma de Bizancio.

Cinco de las nueve musas forman en el Louvre la familia de Apolo y de Mnemosina. En primer lugar la *Melpómene* colosal que procede del teatro de Pompeya en Roma. Alta de 4 metros, ninguna de las estatuas enteras que nos ha trasmitido la antigüedad la sobrepuja en tamaño; los fragmentos bastan para darnos una idea de los mayores colosos, tales como

los Hipomaquias de Lisipo ó el gigantesco Apolo de bronce que habia erigido en el puerto de Rodas su discípulo Carés. Pero esta musa del coturno trágico tiene además en su cuerpo macizo tanta gracia y elegancia como la *Flora de Farnesio*, la gigante de Nápoles. — Una *Urania* que por el movimiento de su mano izquierda, al recogerse la falda de su túnica, se reconoce mas bien por una personificación de la *Esperanza*, pero que ha llegado á ser musa de la astronomía, por que tuvo á bien Girardon ponerla sobre la cabeza una corona sideral. — Una *Polimnia* que se llama tambien el *Estudio* ó la *Reflexion*, cuya cabeza y parte alta del cuerpo son modernas, pero que no es sin embargo menos admirable por el maravilloso plegado del ropaje que la envuelve toda entera.

Algunas divinidades especiales completan la asamblea de los dioses: el *Tiber*, otro gigante junto al cual la loba de Marte da de mamar á los dos fundadores de Roma; este *Tiber* colosal fué descubierto desde principios del décimo-quinto siglo, entre los despojos de la Roma de los *Césares* y era en el Vaticano con el grupo del *Nilo*, una de las cinco ó seis estatuas antiguas que solo poseia entonces la Roma de los papas. Estos dos ancianos de largas barbas, negligentemente apoyados en la urna de donde se escapan sus aguas, están caracterizados por atributos y emblemas; el *Tiber*, coronado de laureles, para recordar la gloria de Roma, tiene en la mano un remo para indicar que su cauce es navegable; mientras que el *Nilo*, apoyándose sobre una esfinge y teniendo el cuerno de la abundancia, está rodeado de diez y seis pequeños gemios que figuran los diez y seis codos de inundacion necesarios para las buenas cosechas. — Un *Genio del reposo eterno*, preciosa figura de adolescente de una postura natural y una belleza tranquila, al que

han dado ese nombre, por que, apoyado contra un pino que suministraba la resina de las hachas funerarias, las piernas cruzadas y los dos brazos levantados sobre la cabeza, triple emblema del reposo, este genio debe indicar el reposo sin fin que da la muerte. « El arte griego, dice con exactitud M. Menard, siempre ha evitado el expresar esta idea con imágenes repugnantes; nunca entró en ella mas que con un senti-



Fig. 12. — El Tiber. (Paris. Museo del Louvre.)

miento de austera medida muy parecida al pudor. »  
 — El *Hermafrodita Borguense*, la mas hermosa segun dicen, de las muchas copias de mármol del célebre Hermafrodita de bronce de Policles, que no hay que confundir con el gran Policeto, de Sicione. Por la época en que vivia Policles, mas de tres siglos despues de Fidias, y ya bajo la dominacion romana, vemos que esta imágen del hijo de Hermés y de Afrodita, convertido en andrójino por su union con la ninfa Salmacis, pertenece á aquel tiempo de capri-

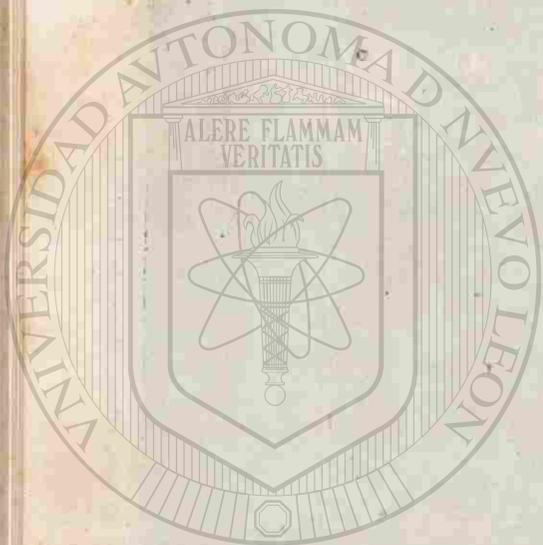


Fig. 13. — El Nilo. (Paris. Museo del Louvre.)



cho desarreglado en donde como dice Vitruvio, « se buscaba mas en las obras de las artes, los caprichos de la imaginacion que la imitacion de la naturaleza. » — La *Pudicicia*, castamente envuelta en su velo y su larga falda. — Dos *Faunos bailando*; el uno cuyo cuerpo es admirable desde el cuello hasta la mitad de los muslos, por estar el resto añadido, toca los crótalos ó pequeños címbalos griegos; el otro el escabillio, pequeño instrumento que apretaban bajo el pié; ambos tienen la ligereza, la petulancia, la alegría comunicativa que fueron en todos tiempos el atributo de esos seres singulares. — Por último, el grupo llamado el *Fauno del niño*, que es *Sileno con el joven Baco*. Encontrado en el décimo sexto siglo en los jardines de Salustio, cerca del Quirinal, este grupo admirable por la elegancia de las formas, la gracia de la expresión, la delicadeza del trabajo puede clasificarse entre las principales obras de nuestro museo de antigüedades.

Después de las divinidades y ya en la esfera de los héroes, de los atletas y de los hombres, en fin, todavía encontramos en el Louvre algunas piezas de grande importancia y de mucho mérito: una hermosísima estatua de mancebo que sería digna de disputar á Aquiles el primer puesto, sino tuviese una cabeza postiza y demasiado pequeña para el cuerpo: durante mucho tiempo se la ha llamado *Cincinato*, por tener á sus piés una reja de arado; mas como la extremada juventud de la figura, que por otra parte es griega, no permitía que se la tomase por la del dictador romano, al estudiarla Winckelmann, y al ver que este joven ata la sandalia del pié derecho, dejando el izquierdo descalzo, ha reconocido en él la historia de Jason. En efecto, por la narracion de Ferecides, Jason se hizo labrador, con el fin de calmar las sospechas de su tio



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL

Pelias, y cuando el mensajero de aquel rey de Iolcos fué á convidarle para un sacrificio solemne, el héroe marcha á medio calzar, y va á enseñar así á su tío Pelias, el *hombre de una sola sandalia*, designado por el oráculo á ser su matador. Esta demostracion de la

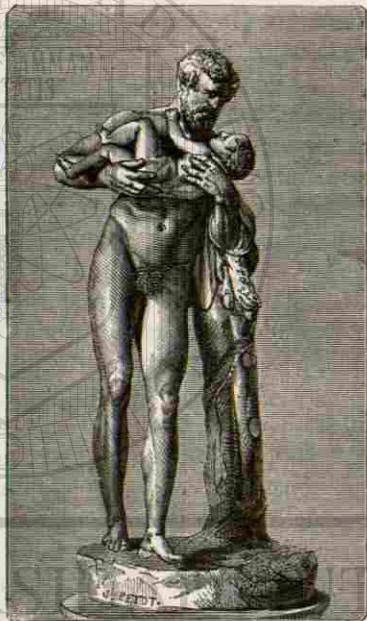


Fig. 14. — El Fauno del niño. (Paris. Museo del Louvre.)

ciencia ha parecido no tener réplica, y se llama *Jason* á esta estatua en la que se cree reconocer la mano hábil del autor del *Gladiador combatiendo*. — Un *Centauro*, que se cree sea la repetición de los que esculpió Aristeas y Papias, de Casia. El pequeño genio vencedor que lleva en la grupa y que le ata

las manos á la espalda, no es el genio del amor, sino el de la embriaguez, fácil de conocer por la hiedra con que está coronado. Por una singularidad, digna de llamar la atención, este centauro tiene la nariz arrugada y con pliegues como la de un caballo que



Fig. 15. — El supuesto Germánico. (Paris. Museo del Louvre.)

refincha. — Un *Marsias* suspendido por el brazo á las ramas de un pino, y pronto á sufrir el suplicio en que incurrió por desafiar con la flauta al dios de la lira, el dios sin piedad del *genus irritabile vatum*. Esta hermosa figura, en donde brilla una ciencia profunda de la anatomía muscular, pasa

por una de las numerosas repeticiones que hizo la escultura de bajo relieve, del célebre cuadro de Zeuxis llamado el *Marsias amarrado*, que se veía en Roma en tiempo de Plinio, en el templo de la Concordia. — Un *Discóbolo*, es decir, un atleta lanzando el disco, feliz imitación del célebre Discóbolo de Nancides.

Ahora llegamos al género de las estatuas que los



Fig. 16. — El Discóbolo. (Paris. Museo del Louvre.)

Romanos llamaron *statua iconica*, estatuas retratos (*εἰκόνη*, imagen), cuyo uso empezó cuando los escultores griegos estuvieron encargados de eternizar las imágenes de los atletas tres veces vencedores en los juegos públicos. En aquel tiempo debieron prescindir de todo afán por buscar el bello ideal que prestaban á las imágenes de los dioses; debían abstenerse de toda adulación, de todo artificio, y reproducir la naturaleza verdadera en sus proporciones y hasta en sus defectos. Los Griegos no tienen en el Louvre sino un corto número de esas estatuas icónicas. Un filó-

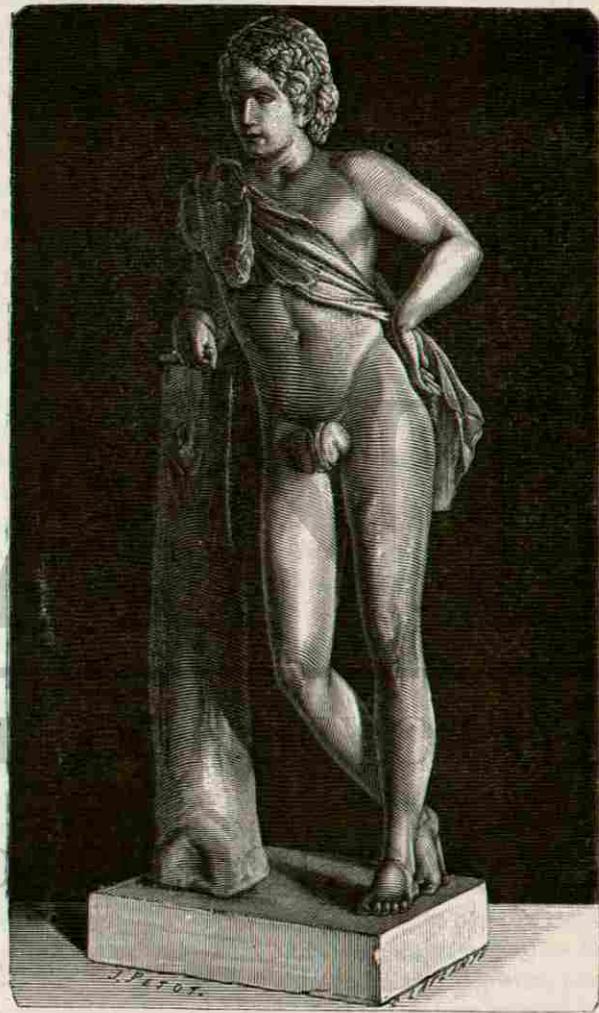


Fig. 17. — El Fauno de Praxiteles. (Roma.)

sofo, sentado y meditando, llamado *Demóstenes*, por que la cabeza pegada representa las facciones del gran orador ateniense. El *volumen* que desarrolla sobre sus rodillas podría ser la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides, obra que Demóstenes admiraba á tal punto, que la copió hasta diez veces. Se podría restablecer en su pedestal la hermosa inscripción que tenía, según dice Plutarco, la estatua que le erigieron sus conciudadanos: « Si tus fuerzas; oh Demóstenes! hubiesen igualado á tu genio, jamás los ejércitos de los Macedonios hubieran triunfado en Grecia. » — En un héroe en pié, ceñido el casco, se reconoce por su cabeza inclinada sobre el hombro izquierdo, por sus facciones afeminadas y su mirada audaz á *Alejandro el Grande*. Esta estatua del estilo heroico es muy probable que sea la repetición de un Alejandro de Lisipo, que tuvo, como Apeles en la pintura, el monopolio de los retratos esculpidos del vencedor de Dario. Este Alejandro de mirada altanera, parece decir á Júpiter, como en el epigrama de Arquelao: « ¡ Oh rey de los dioses, nuestro reparto está hecho; á ti el cielo, á mi la tierra ! »

Si en la parte de los Griegos, las estatuas-retratos son raras, en cambio los hermés son numerosos: este nombre de hermés (que no es aquí el de Mercurio, sino que viene de piedra) se da á los bustos cortos, cortados por el hombro, sin brazos ni pecho: entre estos hermés se hallaba un Homero ó á lo menos la figura dada por la tradición al cantor de Aquiles y Ulises; está coronado con una ínfula sagrada; es el divino Homero. — Un *Milciades* que se puede conocer por el toro de Maraton, cincelado en su casco. — Un *Sócrates*, cuyo rostro es ciertamente histórico, pues como hijo de escultor y escultor él también en sus años juveniles, fué amigo y consejero de los artistas de su

tiempo <sup>1</sup>, puesto que despues de su muerte, los Atenienses arrepentidos, hicieron elevar por Lisipo [á la memoria del justo reo, una estatua de bronce que ha conservado sus facciones, tantas veces repetidas despues. — Un *Alcibiades*, sin concluir y por eso mismo mas curioso, pues la cabeza lleva aun los puntos salientes de que hacian uso los estatuarios griegos para asegurarse de la exactitud de sus medidas. — Un hermabicipo (ó hermés de dos cabezas juntas) de *Epicro* y de su amigo *Metodoro*. El dia 20 de cada luna, en las fiestas llamadas *leadas* á causa de esta fecha, los epicúreos paseaban por su casa el busto del filósofo coronado de flores.

Entre los bajo relieves que se pueden llamar religiosos, porque pertenecen á diferentes cultos, designaremos con preferencia : las *Musas*, grande composicion que cubria las tres caras visibles de un sarcófago. Se ven allí las nueve hijas del Genio y de la Memoria : *Clio* tiene en la mano un *volúmen* para trazar en él la historia ; *Talia* tiene la máscara de la risa, el borceguí pastoral y las piernas desnudas, señal de las licencias de la comedia ; *Erato* no se singulariza mas que por la redecilla (*cecrifalo*) que recoge sus cabellos y no tiene otro atributo para probar que preside á los cantos del amor, á los placeres del espíritu y en las conversaciones filosóficas ; *Euterpe* tiene dos flautas (*tibiæ*) y lleva, con el laurel de *Apolo*, el traje de los cantores (*orthostade*) ; *Polimnia*, envuelta en su amplio manto, medita sobre la poesia y

<sup>1</sup> Sócrates es el autor de un grupo de las *Tres Gracias* que se hallaba todavia en una plaza pública de Atenas, cuando el viaje de Pausanias, en el segundo siglo de nuestra era. Se puede ver en Jenofonte (*Dichos memorables de Sócrates*) los excelentes consejos que daba á los artistas sobre los medios de expresar las pasiones del alma asi como trasladar las formas del cuerpo.

la elocuencia ; *Caliope*, con un punzon en la mano y una tablilla en la otra va á escribir los versos heróicos de una epopeya ; *Terpsicore* toca la lira para animar un coro de baile ; *Urania*, armada de su *radius*, traza en una esfera el movimiento de los astros ; por último *Melpómene* erguida sobre sus coturnos y vestida con la túnica real, levanta la máscara trágica por encima de su cabeza pensativa y sombría. — Las *Nereidas*, otro adorno del sepulcro de un excelente trabajo, en donde se ven cuatro ninfas marinas escoltando hácia las islas afortunadas á unos pequeños genios que figuran las almas felices. — *El Nacimiento de Venus*, igual asunto que el de *Venus Anadiomena* de Apeles. Se ve salir de la espuma de las olas (*ἀπρός*) la bella afrodita, rodeada de un séquito de *Nereidas* y *Tritones* que festejan alegremente la venida al mundo de la madre de los Amores.

Y entre los bajo relieves que salen de las leyendas de la mitología para entrar en los de la historia : los *Funerales de Hector*, gran composicion que reúne, en veintiseis figuras, la mayor parte de los personajes que han inmortalizado los poemas homéricos. El viejo *Príamo* está á los piés de *Aquiles*, del cual desgraciadamente no queda mas que un resto ; pero á falta del héroe de la *Iliada*, el héroe de la *Odisea* se reconoce en su gorro (*πιδίδιον*) que tiene la forma de medio huevo. — *Agamenon*, entre su heraldo *Talibios* y *Epeos*, que fabricó el caballo de Troya. Este bajo relieve es de un estilo muy antiguo, anterior al estilo de la segunda edad llamado coragico <sup>1</sup>. — Los

<sup>1</sup> Se ha dado especialmente este nombre á los monumentos de arte erigidos á sus expensas por los *corifeos* (de *χορος*, coro, y *ἄγειν*, conducir) ó directores elegidos por cada una de las diez tribus de Atenas para presidir las ceremonias del culto y las representaciones del teatro. El cargo de corifeo era un alto

*Genios de los juegos*, obra llena de gracia y animación en donde los niños reemplazan á los hombres para figurar todos los ejercicios de una palestra; bajo la vigilancia de un *alitarco*, combaten á la carrera, al disco, al pugilato; los vencedores muestran con orgullo sus palmas y sus coronas.

Llegados á los numerosos objetos que servían al culto de los dioses y al de los muertos, solo citaremos el grande y célebre *Altar de los doce dioses*. Es de forma triangular; sobre cada faz, en la faja superior, se hallan cuatro de los doce dioses, empezando por cinco hijos de Saturno, — Júpiter Juno, Neptuno, Ceres, Vesta; — concluyendo por los siete hijos de Júpiter, — Mercurio, Venus, Marte, Apolo, Diana, Vulcano, Minerva. — En la faja inferior las figuras, un poco agrandadas, no son mas que en número de nueve, tres en cada cara; á un lado las Gracias bailando en grupo; en otro las Horas ó Estaciones, llamadas Eunomia, Irene y Dicea, que simbolizan la primavera, el estío y el otoño, llevando hojas, flores y frutas; por último al otro tres diosas, con el cetro en la mano derecha, que se cree sean las *Ilitias*, las que presidían el nacimiento de los mortales, en oposición con las Parcas. Por varios caracteres arcaicos se ha creído ver en las figuras el estilo de la escuela de Egina, ó al menos de los monumentos coráuticos; así Mercurio lleva una larga barba; las Gracias están castamente vestidas y Venus misma no está muy descubierta; pero por otra parte, la graciosa tranquilidad de las actitudes, la amplitud de los ropajes, la pureza de líneas del dibujo y del cincelado que no da mas saliente á las figuras que los bajo relieves muy rebaja-

empleo público y los ciudadanos ricos que le aceptaban, ponían su mayor empeño en merecer los premios que conservaban en los templos y que llevaban su nombre.

dos del friso del Partenon, retrotraen este altar al tiempo posterior en que la escultura griega brillaba en todo su esplendor. Para coordinar estos caracteres opuestos en la forma y ejecución, los inteligentes suponen que es una imitación del estilo coráutico hecha después de la época de Fidias.

Pasemos de Francia á Italia, y así siguiendo el itinerario habitual de los viajeros, vayamos á Florencia, antes que á Roma y á Nápoles.

En el segundo vestíbulo del museo *degli Uffizj*, empieza la serie de los mármoles antiguos; mas después de mencionar los dos enormes perros-lobos que con la boca abierta y los ojos inflamados parecen defender la puerta de las galerías, y el célebre jabalí de bronce, llamado el *jabalí de Florencia*, del cual se han hecho tantas copias, entraremos de seguida en la *sala de la Niobé*; es la sala consagrada á la preciosa serie de estatuas griegas que llaman Niobé, sus hijos y el pedagogo: fueron descubiertas todas juntas, en 1583, en Roma, cerca de la puerta de San Pablo. Los Médicis las adquirieron y las transportaron á Florencia. Nadie ignora la historia mitológica de Niobé, contada por Ovidio y por Apolodoro, de aquella Niobé hija de Tántalo y mujer de Anfion, que, madre de una numerosa familia, despreciaba á su hermana Latona porque no tenía mas que dos hijos. Apolo y Diana vengaron cruelmente á su madre, matando á flechazos á la propia vista de Niobé toda aquella prole que tan orgullosa la tenía. Por lo demás, los sabios no están acordes aun sobre el sitio de la matanza de los hijos de Niobé, — porque Ovidio dice que fué en el hipodromo de Atenas, otros que en Tebas, otros en el Sipilo, montaña de Lesbia, — ni tampoco en el número de aquellos hijos. Segun diversos autores, este número era de tres, cinco, diez, catorce y veinte. Homero

le fija en doce. El grupo de Florencia se compone de diez y seis estatuas, comprendida la madre y el pedagogo; pero hay dos que ciertamente no pertenecen á ese grupo; es pues necesario reducir las, como lo quiere Homero, á doce estatuas de niños.



Fig. 18. — Niobé. (Florencia.)

Si nos atuviésemos á un pasaje de Plinio que puede aplicársele, así como á un antiguo epigrama griego, el grupo de Niobé sería la obra de Praxiteles; otros anticuarios lo atribuyen á Escopas. Lo que si es cierto es que la estatua de Niobé, la que tiene la jóven á su lado izquierdo, la del mancebo moribundo, y las dos que han puesto á los dos lados del pedagogo, son

obras que por su belleza sublime son dignas de pertenecer á los mas célebres nombres de la estatuaria antigua. Winckelmann, juez habitualmente tan reservado como docto, prodiga á estas obras los mayores elogios; hace notar con razon que las hijas de Niobé, sobre las que Diana dirige sus mortíferas flechas, están representadas en ese estado de ansiedad indecible, en ese estupor de los sentidos, en que nos pone la proximidad inevitable de la muerte, y como dice Montaigne « en esa mustia, muda y sorda estupidez que nos hiela. » En lo tocante á la Niobé misma, tan conocida por el vaciado y el dibujo, expresa aun mejor el dolor que el *Laoconte*. La del *Laoconte* es un dolor físico que comparte con sus hijos, puesto que está comprimido como ellos en las roscas de las serpientes; la de la *Niobé*, mas noble, es un dolor puramente moral, pues aun al abrigo de los golpes, no sufre mas que de rechazo por los padecimientos de sus hijos. Se limita á volver hácia el cielo una mirada llena de reconvenciones. Las cuatro ó cinco mejores estatuas de aquel hermoso grupo serán siempre modelos de lo verdaderamente bello, como lo comprendió la antigüedad.

Falta saber como el grupo de Niobé fué dispuesto por sus autores, cuál era la clasificacion y el empleo de esas estatuas, reunidas en un solo pensamiento y en la misma escena. Guiado por una frase de Plinio, que nos dice que en su tiempo habia en Roma un grupo de Niobé, sacado del templo de Apolo Sosiano, un hábil arquitecto inglés, M. Cokerell, opina que las catorce estatuas halladas juntas en la misma excavación habian decorado el fronton de un templo. En efecto, en un dibujo trazado en apoyo de su opinion, recompuso el fronton tal cual debió de existir antes que los Romanos despojasen los templos de la Grecia. En el medio se encontraba Niobé sosteniendo

en sus brazos una jóven moribunda ; seis figuras á la derecha, seis á la izquierda, dispuestas segun la exigencia del fronton triangular, completaban la escena general.

En la *Tribuna*, esa sala de obras maestras, ese

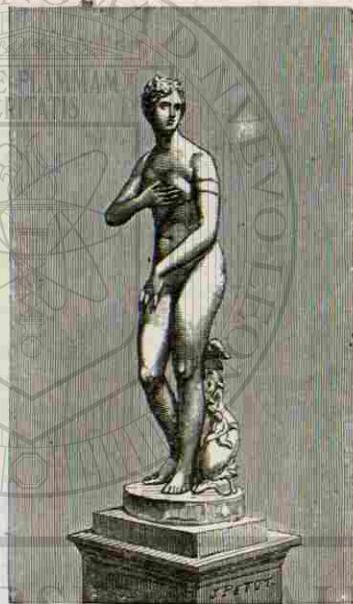


Fig. 19. — La Vénus de Médicis. (Florenca.)

santuario del arte, en donde están reunidas frente á frente las mas preciosas reliquias de la estatuaria de los antiguos y las mas admirables obras de la pintura de los modernos, entre las que posee el rico museo *degl' Uffizi*, el mas célebre trozo de escultura es la *Venus* llamada *de Médicis*. Encontrada hácia mediados del décimo quinto siglo, en Tivoli, estaba rota en

trece partes, en el cuello, en medio del cuerpo, en los muslos, en las rodillas y por encima de los piés ; mas fué fácil ajustar todos aquellos pedazos por cuanto las roturas eran regulares. En vez de creerse en la obligacion de restaurar los dos brazos, se hubiera hecho mejor en dejarla muñada como la *Venus de Milo*, y abandonar al juicio del expectador el cuidado de completarla. Aunque hecha con inteligencias por el Bernino, segun fama, estas restauraciones se reconocen bien y presentan, sobre todo en las manos, una especie de amaneramiento, una clase de falso pudor, que no podian estar en la obra antigua. Llevadas á Florenca bajo el gobierno de Cosme III, esta *Venus* tomó entonces el nombre que le ha quedado.

Pequeña y delicada, pues no llega á 4 piés y 8 pulgadas de la antigua medida, la *Venus de Médicis*, pasa por el modelo de las proporciones de la mujer, asi como el *Apolo del Belvedere*, pasa por el modelo de las proporciones del hombre. Por otra parte, el trabajo es tan perfecto, la cabeza tan bella, el cuerpo tan gracioso, todos los detalles tan delicados y el conjunto tan lleno de encanto, que no podia menos de atribuirse esta estatua á los mas célebres escultores antiguos, Fídias, Praxiteles ó Escopas, por ejemplo, si una inscripcion grabada en su base, y copiada de la inscripcion primitiva no nos dijese que es debida al cincel de Cleomenes, hijo de Apolodoro, ateniense ; quizás en vez del nombre de Cleomenes, debiera leerse el de Alcámenes, ateniense tambien, y el mas grande estatuario griego entre Fídias y Praxiteles, del cual cita Plinio una famosa *Venus* que estaba en Roma en su tiempo. Sinon es un artista desconocido, que Pausanias no nombra una sola vez, y que esta sola obra nos ha revelado.

Ella sola basta por lo demas para colocarle en primera línea, pues si las copias no las hubieran difundido con profusion, la Venus de Cleomenes mereceria que se hiciese, para admirarla, el viaje de Florencia, como se iba antes desde toda la Grecia al templo de

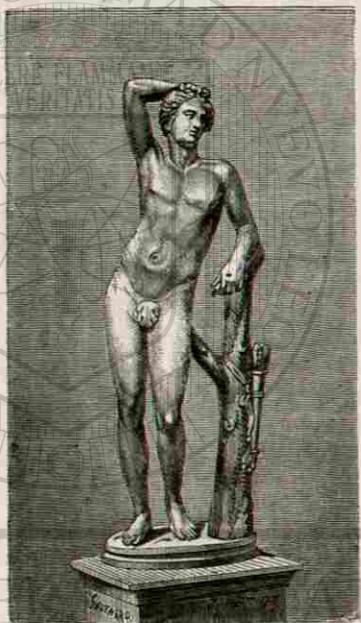


Fig. 20. — Apollino. (Florence.)

Gnido para admirar la Venus de Praxiteles; aquella de quien se decia que era entre las Venus lo que Venus es entre las diosas y en quien la expresion de la vida brillaba con tanta verdad, que Ovidio afirmaba que, si ella quedaba sin movimiento, era porque la majestad divina la mandaba la inmovilidad.

Se atribuye al mismo escultor, á Cleomenes, pero

sin mas prueba que cierta semejanza en el estilo y la ejecucion, el pequeño Apolo de 4 piés de alto que llaman el *Apollino*. Tiene sobre la Venus la ventaja rara de estar enteramente compuesto de trozos antiguos. Si el Apolo del Belvedere puede ser llamado el

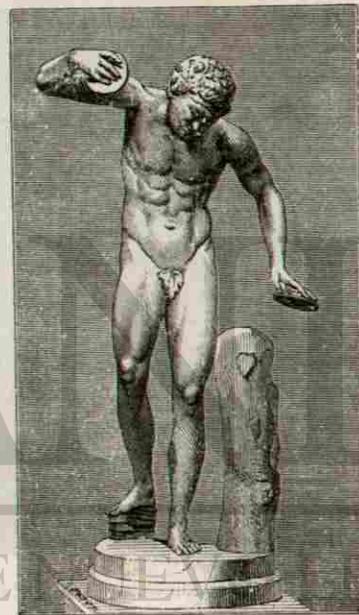


Fig. 21. — El Fauno. (Florencia.)

modelo de lo sublime, el *Apollino* merece ser llamado el modelo de la gracia. Esta reflexion del juicioso Rafael Mengs es tambien la primera que viene á la mente del observador. La postura llena de desenvoltura, el movimiento esbelto y desembarazado, las formas hermosas, la expresion risueña del rostro con cierta malicia, todo se reúne para hacer del

Apollino la figura mas graciosa que pueda aparecer á la imaginacion creadora del estatuario. El trabajo del cincel no está menos acabado : los detalles de la carne están hechos con una delicadeza, una *morbidezza* capaz de hacer ilusion. Este procedimiento



Fig. 22. Los Luchadores. — (Florençia.)

fué el que pareció haber imitado Canova en sus obras mas estudiadas.

El Apollino habia sido precedido en la galeria de Florençia por el Fauno, pieza del mejor siglo de la estatuaria griega, admirablemente retocada y completada por Miguel Angel. Este Fauno enteramente desnudo, alegre, vivo, petulante, se atribuye comunemente á Praxiteles, sin otra garantia mas que la

perfeccion de sus formas y el trabajo de ejecucion. Cerca de él se encuentra el famoso grupo de los *Luchadores* (la Lotta) que se atribuye á Cefisodoto. Su mérito principal es el de reproducir con una perfecta precision no ya el cuerpo humano en el estado



Fig. 23. — El Arrouno (Florençia.)

de inmovilidad, sino cuerpos en movimiento ; expresar la tension de los músculos, la hinchazon de las venas, todos los fenómenos de la fuerza activa, todos los esfuerzos del combate : bajo este punto de vista, el grupo de los *Luchadores* puede desafiar la observacion del mas severo anatómico, como tambien el juicio del crítico mas exigente en punto á la precision del dibujo y la elegancia de las líneas, en esos

intrincados miembros que presentan dos hombres luchando. Desde luego no les falta la expresión ni la exactitud anatómica. La cabeza del vencido, que es del antiguo mas puro, marca bien en sus facciones estupefactas y convulsas, el despecho, el furor impotente, mientras la cabeza del vencedor, aunque concluida con retoques modernos, respira todo el orgullo de la victoria.

Queda por mencionar una figura cuyo nombre es difícil de decir, del que tenemos una copia en el jardín de las Tullerías. Es un hombre de cara grosera y comun, frente deprimida, con pelo corto y áspero, cuya actitud embarazosa ni le presenta sentado ni de rodillas; está en cuclillas delante de una piedra afilando un cuchillo. Los Italianos le llaman el *Arrotino*, los Franceses le han dado diversos nombres: el *Rémouleur*, el *Rotateur*, y también el *Espia*, por que su cabeza vuelta y su mirada vaga parecen indicar que su atención no está fija en lo que está haciendo sino en otra parte. Unos pretendieron que era el esclavo que descubrió la conspiración de los hijos del primer Bruto para restablecer los Tarquinos; otros que era el esclavo que descubrió la conspiración de Catilina. Todas estas suposiciones han caído, no solo porque no podían aplicarse á una obra griega, sino ante la evidencia. Entre las piedras grabadas de la colección del rey de Prusia, hay una descrita por Winckelmann que representa el suplicio de Marsias: delante del reo, ya atado al árbol, se halla la figura de él exactamente igual al *Arrotino*, del Escita á quien Apolo encargó desollar á su desgraciado rival. El mismo personaje, en la misma postura, se repite en muchos bajo relieves y en el reverso de muchas medallas antiguas. No ofrece, por consiguiente, duda alguna que el *Rémouleur*, el *Rotateur*, el *Espia*, el Cinci-

nato, el esclavo sorprendiendo el secreto de las conjuraciones, todos esos personajes, por último, no son mas que el Escita que desuella á Marsias.

En Roma dos colecciones principales contienen los objetos de arte antiguos, el Vaticano y el Capitolio. Digamos brevemente algo de la última, en donde se encuentran muchas bellas obras griegas mezcladas con una porción de obras romanas. En primer lugar una *Venus saliendo del baño*, estatua preciosa, á la cual el asunto ha permitido dar un movimiento mas pronunciado, mas activo que el que acostumbra tener la diosa á quien le basta la hermosura. — Luego un *Marte* colosal, que acaso es un Pirro; — despues el célebre *Gliadiador moribundo*; — despues una majestuosa Juno, llamada la *Juno del Capitolio*; — despues una *Diana* de los bellos ropajes, una *Minerva* egipcia (Neith), un *Harpocrates*, que se reconoce á su guirnalda de luto, una *Hécuba desolada*; por último, dos *Amazonas*. Una de ellas, cuya corta túnica no cubre las piernas, y que coge su arco con un movimiento rápido, podría llamarse una *Diana cazadora* si llevase en la frente el atributo de la diosa de las noches.

Del Capitolio pasemos al Vaticano.

Aunque muy moderno, casi reciente, el museo de los papas es en esta parte de una riqueza inmensa. En varios vestíbulos, salas y galerías y sobre todo en el pórtico llamado *della Corte*, hay una infinidad de bajo-relieves, columnas, capiteles, sarcófagos, vasos, candelabros, animales, estatuas, bustos, por fin, objetos preciosos bajo todos conceptos, escogidos entre aquellos que han exhumado de la tierra de esa Roma que Plinio, hablando de ella, decía que tenia mas estatuas que habitantes, y de cuyo seno se han sacado efectivamente por cuenta del abate Barthe-

lemy, mas de setenta mil. Para comprender tales cifras, hay que recordar que Neron, segun decia Pausanias, arrebató del solo templo de Apolo, en Delfos, quinientas estatuas de *bronce*. ¿ Cuántas en mármol? En medio de esta multitud, solo se puede escoger



Fig. 24. — Vénus saliendo del baño. (Roma.)

entre lo mas escogido y nombrar solamente las obras maestras, las que reuniesen, por ejemplo, otra *Tribuna*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Podemos consultar el *Itinerario por Italia*, de M. Du Pays, que mencionó las diversas partes del museo de los Antiguos y todas las mas interesantes que se encierran en él.

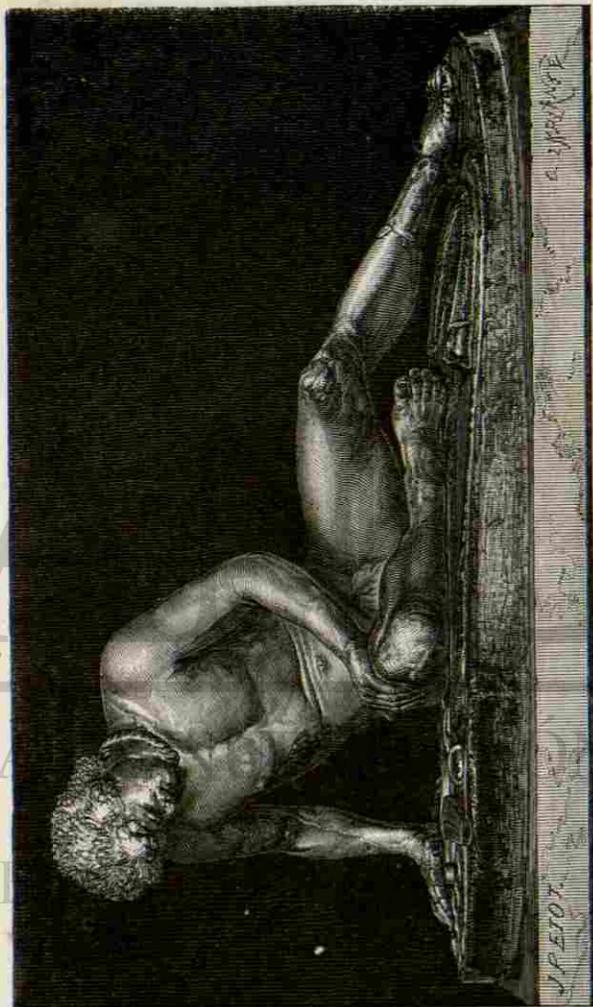


Fig. 25. — El Galo moribundo. (Roma.)

La estatua mas célebre del Vaticano, la mas popular, si asi puede decirse, es seguramente el *Apolo Píto*, mas conocido por el nombre de *Apolo del Belvedere*, por haber sido colocado por Miguel Angel en el patio de este nombre. Esta estatua se encontró á



Fig. 26. — La Amazona del Capitolio. (Roma.)

principios del décimo sexto siglo, en los baños de Neron, en Anzio, cerca de Ostia. Nadie ignora que Apolo está representado en el momento en que dispara una flecha mortal sobre la serpiente Piton, de donde viene el nombre dado á la estatua por los Atenienses y que le conserva Pausanias : esta accion explica el movimiento de su cuerpo, un poco teatral,

asi como la expresion de su rostro, altiva y victoriosa. Winckelmann, Mengs, y otros ciento, han denominado á este Apolo la mas bella de las estatuas antiguas, el modelo completo de lo sublime. « Para comprender el mérito de esta obra maestra del arte, dice Winckelmann, el espíritu debe elevarse hasta la esfera de las bellezas incorpóreas y esforzarse en imaginar una naturaleza celeste, pues aqui no hay nada de mortal..... » Pero otros jueces ilustrados le han disputado ese derecho esclusivo al primer puesto. Canova y Visconti creen que es una repeticion mas delicadamente concluida del antiguo Apolo de bronce, del escultor Calamis que los Atenienses, despues de la gran peste, erigieron en la Cerámica y que Chateaubriand declara « elogiado en demasia. » ¿No se pudiera indicar un término medio? Me parece que, aun mereciendo todos los elogios prodigados por sus entusiastas admiradores, el *Apolo Pitio* no debe ponerse solo en el primer puesto, el cual debe compartir, por ejemplo, con la *Venus*, la *Diana* y el *Gladiador* de Paris; la *Venus*, la *Niobé* y el *Fauno* de Florencia; el *Laoconte* y el *Mercurio* de Roma, etc. Quizás pareceria superior si fuese menos célebre. Pero todo viajero que por primera vez llega delante del nicho profundo y luminoso en donde se le dispuso una especie de altar y al oír pronunciar por el encargado de su custodia este gran nombre: el *Apolo del Belvedere*, se prepara á tantos prodigios de belleza, á una emocion tan profunda que, chasqueado en las exigencias de su imaginacion, repite muy bajo ó muy alto la frase de Chateaubriand. Es lo que sucede al Océano, á los Alpes, y á todas las grandes cosas demasiado ponderadas: la primera vista no les es favorable. Se necesita un poco de tiempo y de paciencia para la admiracion.



Fig. 27. — Apolo del Belvedere. (Roma. Vaticano.)

El *Laoconte* resiste mas á esta terrible prueba de la primera mirada. Todas las imitaciones y copias, aun aquella de que estaba Bandinelli tan orgulloso, se han quedado tan lejos del original, que queda uno sorprendido por el contrario y satisfecho de descubrir desde luego en él bellezas en cierto modo inesperadas. Se comprende la opinion de Plinio, entre los antiguos <sup>1</sup>, de Miguel Angel, de Lessing y de Diderot, entre los modernos, que dan la palma á ese famoso grupo; se comprende la fiesta que celebraron los Romanos, el 1º de junio de 1506, en tiempo de Julio II, en honor de su descubrimiento. El *Laoconte*, al que ninguna obra de escultura sobrepaja por la expresion del dolor físico y de la voluntad mas fuerte aun que el dolor, ni aun siquiera la familia de *Niobé*, ni por la de la fuerza activa en la resistencia, ni tampoco los *Luchadores* á los que pocas composiciones igualan por el trabajo del cincel, es la obra de Agesandro de Rodas, ayudado de sus dos hijos, Polidoro y Atenodoro. Si hemos de creer á Plinio, ese grupo salió de un solo pedazo de mármol. Como pone en accion el episodio del segundo canto de la *Eneida* en donde Virgilio narra la catástrofe del gran sacerdote de Neptuno, supónese que pertenece á la época de los primeros emperadores, cuando la estatuaria, aun la griega, se habia alejado mucho de la sencillez reposada de la del siglo de Pericles.

El *Mercurio* y el *Meleagro* son dos admirables estatuas, de una conservacion perfecta, llenas á la vez de gracia y vigor, de las cuales basta decir por todo elogio, que tienen fama entre las mas preciosas que nos ha legado la antigüedad; pero aun estas y todas las otras, ceden el primer puesto, en la opinion de

<sup>1</sup> Opus omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendum.

los inteligentes á un simple fragmento mutilado, al *Torso* igualmente llamado *del Belvedere*. Este torso de mármol blanco, resto de una estatua de Hércules en reposo, esculpida por Apolonio, hijo de Miston de Atenas, como lo anuncia la inscripcion griega grabada en su base, pertenece de lleno á la grande época de la Grecia. (Véase fig. 30. Es maravilloso por todos los géneros de belleza que mas simples formas pueden ofrecer y que parecen opuestos entre si, energia y gracia, fuerza y soltura. Miguel Angel se decia discípulo del *Torso*; imitó sus detalles y su efecto en la figura de san Bartolomé en el *Juicio final*; y se cuenta que en su extremada vejez, ya casi ciego, encontraba placer en palpar con mano temblorosa sus contornos, tantas veces admirados por sus ojos. Verdadera ó falsa, esta anécdota pinta el espíritu de la época y la pasion de los grandes artistas por la antigüedad; pinta tambien al hombre que desde su nacimiento hasta su muerte no tuvo mas pasion que las artes y sus obras.

Pasando al museo *degli Studj* en Nápoles, encontramos tambien, gracias á las escavaciones practicadas en las ruinas de Pompeya, de Herculano y de Stabia, una clase de *antiguos* que en todas partes han llegado á ser muy raros; que en todas partes, en los tiempos bárbaros, el valor de su material hizo destruir; tales son las obras de bronce. En medio de unas cien figuras, se distingue: el pequeño *Fauno bailando*, verdadera joya, verdadera maravilla de gracia, de desembarazo y ligereza; — el *Fauno durmiendo*, — el *Fauno borracho*, inclinado sobre su odre, y haciendo crujir los dedos, — el *Mercurio sentado*, que pertenece sin duda alguna á la mejor época del arte griego; — la figura llamada *Safo*, la que se ha llamado *Platon* y cuya cabellera



Fig. 28. — El Laocönte, en el Vaticano (Roma).

está tan delicadamente tocada, — un *caballo*, único que ha quedado de la cuadriga de que formaba parte, etc.

Entre los mármoles de los *Studj*, se colocan en primer término dos *Venus*: La que se denomina de *Cápua* y la *Calipige*: La *Venus de Cápua* agrupada con



Fig. 29. — El Faúne bailando. (Nápoles). ]

el amor, nos muestra á esta diosa victoriosa de sus rivales en el concurso del monte *Ida*. Aunque el anfiteatro de *Cápua* donde se encontró fué construido en tiempo de *Adriano*, en el mejor tiempo del arte romano, esa *Venus* es tan bella que pasa por griega de la mejor época y se la atribuye á *Alcámenes* ó á *Praxiteles*. En cuanto á la *Venus Calipige*, cuyo

gracioso movimiento explica su nombre griego, no muy fácil de traducir en nuestras lenguas, que quieren ser respetadas, todo el mundo conoce, aunque no sea mas que por las copias vaciadas, esa estatua fina, delicada, preciosa, que se llama con mucha razon la rival de la *Venus de Médicis*. Al mismo nivel de estas célebres *Venus* debe colocarse el *Apolo del Cisne*, estatua de la cual decia Winckelmann, olvidando la del Belvedere, que es la mas bella entre las estatuas de Apolo, y que su cabeza es el colmo de la belleza humana. Se ha dado el nombre de *Farnesio* á tres estatuas antiguas de grande importancia y de gran nombre que se encontraron, en 1540, en las termas de Caracalla bajo el pontificado de Paulo III (de la casa de Farnesio). La *Flora* es una estatua colosal, como la *Melpomene* del Louvre, y sin embargo es ligera, animada, llena de gracia. Unos caracteres griegos, inscritos en la base del *Hércules Farnesio* anuncian que es la obra del Ateniense Glicon: primeramente no se descubrió mas que el torso, y Paulo III encargó á Miguel Angel el reemplazar las piernas que le faltaban; pero el Florentino tan pronto como concluyó el modelo de barro, rompió su obra á martillazos, declarando que no se añadiría ni siquiera un dedo á una estatua como aquella. Otro escultor, menos célebre y escrupuloso, Guillermo de la Porta, fué quien restauró la obra de Glicon. Poco tiempo despues se encontraron las piernas en un pozo á tres millas de las Termas, y los Borgueses se las regalaron al rey de Nápoles, que pudo así llegar á completar la estatua antigua á la cual no falta mas que la mano izquierda. La historia de este coloso indica suficientemente su importancia y su belleza. Figura maravillosamente la fuerza en reposo, la fuerza serena y segura de sí misma. tal

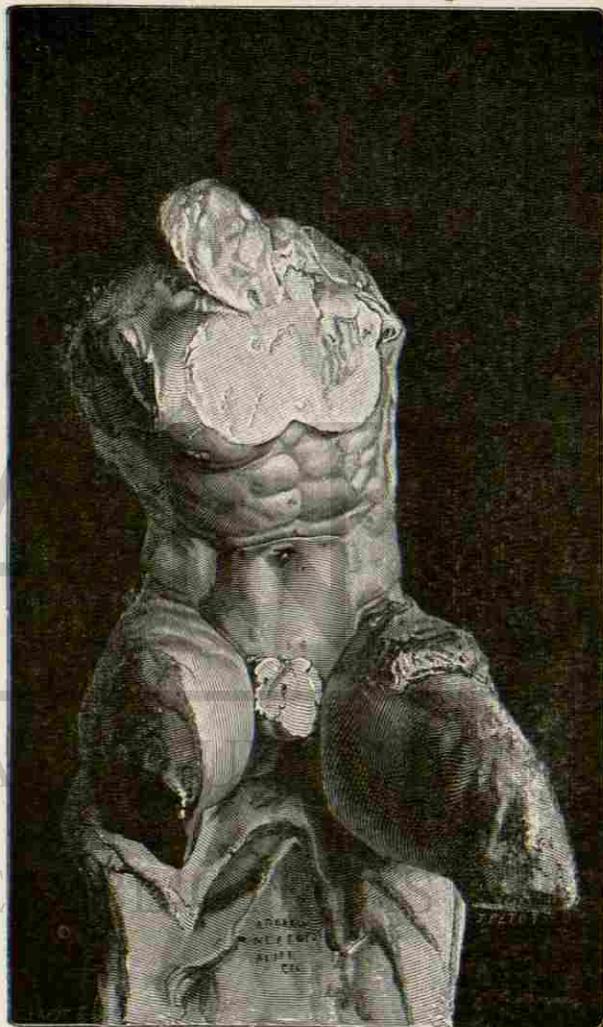


Fig. 30. — El Torso del Belvedere, en el Vaticano (Roma).

cual describe Aristóteles sus caracteres (*de Physiognomia*).

El enorme grupo á quien se da el nombre del *Toro de Farnesio*, fué hallado con la *Flora* y el *Hércules*; segun Plinio, Asinio Polion fué quien le trajo de Rodas á Roma. Una familia entera de escultores, el padre y los hijos, se habian reunido para ejecutar el *Laoconte*; dos escultores griegos, Apolonio y Taurisco, se reunieron igualmente para la ejecucion del *Toro*: es con efecto la obra mas grande que nos ha quedado de la estatuaria de los antiguos; es mas que un grupo, es una escena entera. Representa la historia de Dircea. Antiope, mujer de Licio, rey de Tebas, para vengarse de un ultraje que recibió de su marido á causa de Dircea, hizo atar á esta á los cuernos de un toro bravio por sus dos hijos Zeto y Anfion; pero en el momento en que el toro se abalanzaba, Antiope se enterneció y perdonó; este es el asunto. Estos cuatro personajes, asi como el toro, son mayores que el natural, y la base que es como el teatro de esta escena, contiene ademas en sus bordes y ángulos, un pequeño Baco, un perro, otros animales y plantas. Todo este vasto conjunto fué esculpido, al decir de Plinio, en un solo pedazo de mármol, de catorce palmos de largo y diez y seis de alto. Su tamaño, único entre las obras del cincel, bastaria sin duda para hacer importante esta inmensa composicion de mármol; pero aunque restaurada en muchas partes, merece tambien llamar la atencion y la admiracion por la fuerza y la delicadeza del trabajo. Sin igualar bajo este último concepto al maravilloso *Laoconte*, el *Toro de Farnesio* puede clasificarse entre las mas hermosas obras de la antigüedad griega que han llegado hasta nuestros dias.

Tambien pueden ocupar este alto puesto: el precioso

grupo de *Ganimedes arrebatado por el águila*; — un *Apolo citaredo*, figura semicolosal, que representa el dios de las artes sentado, tocando la lira; elegante por su ropaje, á pesar de la extremada dureza de la materia; esta estatua es toda de pórfido, excepto



Fig. 31. — El Toro Farnesio. (Nápoles.)

la cabeza, las manos y los piés, que son de mármol blanco; — un *Atlante sosteniendo el mundo*, bella y vigorosa figura, que expresa admirablemente el esfuerzo de un hombre que dobléga bajo la carga; — por último, la hermosísima estatua griega, de autor desconocido, llamada *Aristide*. Como no se halla ningún retrato conocido por tal del sabio Ateniese, claro

está que al llamar así á la estatua no se ha buscado más que una analogía con su carácter: ese es, en efecto, el hombre sencillo, sereno, bueno, que lleva impreso en su persona el sello de la serenidad y la virtud; verdaderamente es *el Justo*. Canova, que profesaba á esta maravillosa estatua una afección extremada, una especie de culto, ha señalado sobre el entarimado del suelo de la sala que la posee, los tres sitios desde donde se puede mejor abarcar su conjunto y comprender todas sus bellezas.

Podríamos encontrar todavía en el resto de Europa, algunos importantes vestigios del arte de los Griegos antiguos; el museo de la Ermita (*Ermitage*) en San Petersburgo, por ejemplo, que tenía de largo tiempo atrás una hermosa *Venus púdica*, dada á Pedro el Grande por el papa Clemente XI, un *Júpiter Serapio*, una pequeña diosa *Hygia*, cuyos paños son excelentes, etc., acaban de adquirir del museo Campana una preciosa serie de las nueve Musas, todas griegas, y casi del mismo tamaño, de donde resulta que esta colección es única en el mundo; pero apresurémonos á ir á Londres é hincuémonos allí de rodillas para adorar (permítasenos la expresión) en el *British Museum*, las preciosas reliquias del arte de los Griegos.

Se ha denominado *Lycian room* la sala donde se hallan algunos antiguos procedentes de las ruinas de Xanto, en la Licia, al margen del río Xanto, ó Escamandro, que inmortalizaron los poemas de Homero. Pertenecen á las épocas comprendidas entre el año 545 antes de J.-C. y el imperio bizantino. Las más antiguas, extraídas de la Acrópolis de Xanto, son bajo-relieves tomados del monumento llamado el *Sepulcro de las Harpias*, sobre cuyo origen y sentido se han hecho muchas conjeturas sacadas de las creencias mitológicas.

A estos bajo relieves está unida una figura de la *Quimera*, monstruo compuesto de un cuerpo de cabra, de una cabeza de leon, de una cola de serpiente, vomitando un torbellino de llamas, el cual nacido en Licia, de Tifon y de Echidna, y muerto por Belerofonte, no era otra cosa sino la personificacion de un pequeño volcan sobre una de las cimas del monte Crago. Los mas recientes son obras romanas de las cuales no tenemos para que ocuparnos, y que solo prueban las diversas conquistas y los diversos cultos que han pasado sobre la tierra de Licia. Las mas importantes son de una época intermedia. Proceden de lo que se llama sencillamente el *monumento* de Xanto. M. C. Jellows que las ha sacado de alli, ha construido con ese monumento un pequeño modelo de madera pintada que da su forma, sus proporciones, su colocacion, y con sus restos se ha podido reconstituir toda una muralla lateral. Se ve que sobre una base maciza se levanta una galeria cuadrangular de catorce columnas de orden jónico, interpoladas con igual número de estatuas y sosteniendo un ligero ático. Dos frisos esculpidos adornan el pié y lo alto de la base. De este templo arruinado, las partes mas enteras, aunque bastante mutiladas, las mas bellas, las mas curiosas son algunas de las estatuas que alternan con las columnas de la galeria circular. Están sin las cabezas, sin manos y sin piés; pero el cuerpo, los brazos y las piernas ofrecen admirables proporciones, movimientos llenos de gracia y una ejecucion superior. Vestidas con una tela transparente, de la que los Romanos llamaban *togæ vitreæ*, *nebula lineæ*, *ventus textilis* (vestidos de vidrio, nubes de lino, viento tejido), están como desnudas con decencia. Ligeras y airosas, parece que todas hienden el aire, corren ó danzan: pero algunas tienen en su base alegorias ma-

rinas, delfines, cangrejos de mar, alciones, y se cree, sobre estos datos, que formaban el séquito de Latona al arribar á Licio con sus hijos Apolo y Diana. Ese *monumento* de Xanto fué el trofeo de una victoria de los Persas, es una obra del arte griego, y de su grande época, entre Fidias y Lisipo. Como prueba de este aserto, se pueden citar la inscripcion en lengua griega, en donde se han encontrado algunos versos del poeta Simónides, el adulador de los tiranos y de los príncipes; y mas aun el estilo y la perfeccion de los restos, sobre todo de las estatuas, que no hubiera podido hacer pueblo alguno, de ningun otro tiempo.

El *Figalian Saloon* recibe este nombre porque encierra dos frisos de bajo relieve que decoraban el interior de la *cella* ó santuario del célebre templo de Apolo Epicúreo (*caritativo*) criado en el monte Cotilio, junto á la ciudad árcade de Figalia. De esos dos frisos, el uno se compone de once baldosillas de mármol y el otro de doce; una representa el *Combate de los Centauros y los Lapitas*, el otro el *Combate de los Griegos y de las Amazonas*; asuntos tantas veces representados por los artistas de la antigüedad pagana, porque, en efecto, todas las condiciones de la belleza, de la variedad y de la accion se encuentran allí reunidas. Para probar el interés ó importancia que debe hacerse de estas esculturas de Figalia, basta recordar que son del tiempo de Pericles, es decir, contemporáneas de las esculturas del Partenon.

Lo mas interesante que contiene ese mismo *Figalian Saloon*, son otros restos antiguos que hubieran estado mejor colocados en la otra sala, el *Lician Room*, con los mármoles de Xanto. Nadie ignora que la segunda reina Artemisa, viuda de su hermano Mausoleo, rey de Caria, hizo erigir á aquel hermano-

marido, en la ciudad de Halicarnaso, y hacia el año 355 antes de J.-C., un sepulcro célebre que, llamado en un principio el *Pteron*, recibió el nombre de Mausoleo, y transmitió este nombre á todos los monumentos funerarios: contados desde entonces entre las siete maravillas del mundo, el Mausoleo fué la obra de los arquitectos Piteo y Sátiro. Cinco estatuarios se repartieron el trabajo de sus ornamentos: Pythis hizo una quadriga para la cúspide; Bryaxis esculpió los bajo relieves del norte; Timoteo los del medio día; Leochares los del oeste; y los del este por último fueron la obra del cincel del renombrado Scopas ó de Praxiteles. Todos estos artistas como se ve por sus nombres y por la fecha del monumento, pertenecieron á los últimos tiempos de la grande escuela ateniense: sin embargo, no copiaron ni á Fidias ni su estilo. Trabajando para el Asia, adoptaron un gusto diferente al de sus compatriotas y contemporáneos. Se hubiera podido como lo hace reparar M. Viollet-le-Duc, llamarlos ya *románticos*. En la conquista de los Romanos y en la de los Partos, el Mausoleo debió sufrir la suerte de todos los edificios elevados por el arte griego; pero lo que se sabe de positivo es que en el año 1522, los caballeros de Rodas emplearon las murallas y los restos en la erección de la fortaleza de Halicarnaso, que pronto llegó á ser para los Turcos victoriosos, la fortaleza de Boudroum. En 1846, el suttan Abd-ul-Medjid hizo extraer de los muros de esta fortaleza algunas piedras antiguas que se encontraban allí encajadas y las dió á sir Stafford Canning, el cual hizo don de ellas al *British Museum*. Desde entonces, á consecuencia de las excavaciones hechas por Boudroum, M. C. Newton ha reunido en él los fragmentos de uno de los caballos de la quadriga colosal de Pitís y una estatua de hom-

bre que se cree sea la *icona* ó retrato de Mausoleo.

En llegando á la sala de las antigüedades atenienses (*Elgin Saloon*), verdadero santuario del museo británico, se debe mencionar desde luego y rápidamente, algunos objetos que se han reunido á los mármoles del Partenon: esos objetos merecen este honor no solo porque son todos ellos griegos, y la mayor parte atenienses, sino tambien por su inmenso valor como monumento de la arquitectura y de la escultura de los antiguos. Entre los diversos restos de los templos, de altares y sepulcros, debe llamar la atención un capitel y un fragmento de la caña de una columna dórica del Partenon: estos dos trozos dan una medida justa, aun á ojo y sin compás, de las proporciones del templo de la Acrópolis de Atenas<sup>1</sup>. — Un

<sup>1</sup> Para hacer comprender el porqué, en los restos de un antiguo templo griego, basta un solo fragmento para dar la medida del conjunto, es preciso recordar qué reglas constantes presidieron á la arquitectura religiosa de la Grecia: resumiremos en pocas palabras esta explicación tomada del *Curso de arquitectura* de M. Beulé.

En el origen, en los principios de la sociedad helénica, el templo era simplemente un asilo de la imagen del dios, no menos tosca que él. Se plantaron derechos en la tierra troncos de árboles formando un cuadrilongo; sobre las dos caras mas largas colocaron transversalmente una viga que sostenía los maderos inclinados del techo. Como los troncos de árbol estaban expuestos á pudrirse en sus dos extremos, en la tierra, y bajo la viga, colocaron debajo y encima unos pedazos de piedra en forma de dados. Poco á poco la columna, ya de piedra, ya de mármol, reemplazó al tronco de árbol rústico y frágil; los dados de piedra de abajo y arriba se trocaron en la base y el capitel de la columna; la viga lateral se cambió en un arquitrave, friso y cornisamento; la punta ó saliente de la viga del techo fué el triglifo, y el intervalo hueco que los separaba fué la metopa. Por su inclinación á derecha é izquierda en ángulos obtusos, los techos formaron el fronton triangular sobre una y otra fachada. Por último, los adornos de detalles tales como *buoraneos* (cabezas

capitel y algunos fragmentos de la caña y de la base de una columna jónica del pórtico de Erecteo, que rodeaba el doble templo dedicado á la Minerva Poliade y á Pandrosa (una de las tres hijas de Ceeropis que guardó el secreto del nacimiento de Erecteo) : preciosos restos de la arquitectura griega, muy delicadamente concluidos y que prueban la exquisita perfección con que estaban tratadas todas las partes de este templo en donde Fidias habia puesto una de sus tres Minervas, la Poliade, no menos célebre que la Guerrera y la Lemniana. — Algunos fragmentos de las Propileas, del templo de Niké Apteros (la Victoria sin alas) del templo de Teseo, del sepulcro de Agamenon en Micenas, etc.

En medio de algunas inscripciones de leyes y anales, se halla la célebre inscripción votiva llamada

de víctimas) ovas, palmitos, rosetones, meandros, todo se habia empleado antes natural y toscamente hasta que el arte les imitase.

Los órdenes tambien se formaron históricamente por combinaciones naturales : en un principio el orden dórico, el de la raza áspera y vigorosa de los Dorios; como ella fué fuerte, austero, varonil. Despues el orden jónico, el de la raza floja y voluptuosa de la Jonia, fué gracioso, elegante, afeminado : se puede decir que los canelones de sus columnas son como los pliegues de los vestidos y los capiteles como los adornos de guirnalda. Por último, el orden corintio, el de la civilización refinada, reúne los dos caracteres de los dos sexos y de las dos razas en su compleja belleza.

Sobre este tipo primordial que ha quedado inmutable, se erigieron todos los templos de la Grecia, que no difieren entre si mas que por las dimensiones variadas y el grado de ornamentación; pero siempre las partes fueron proporcionadas al conjunto y recíprocamente, en una relación idéntica. Véase pues por esto, cómo un fragmento fósil de un animal antediluviano basta para recomponerle todo entero, así como un fragmento cualquiera de un templo griego da la medida de todo el edificio y aun indica, con el orden arquitectónico adoptado, el grado de ornamentación general.

*sigea* : refiere la ofrenda que hizo un tal Fanodico, hijo de Hermócrates, de tres utensilios, una copa, un platillo y una manga para filtrar, en el Pritaneo ó sala de justicia de Sigea, pequeña ciudad de la Troade, en donde estuvo el sepulcro de Aquiles y de Patroclo. Lo que hace tan preciosa esa insignificante inscripción, es el estar en caracteres griegos de los mas antiguos, los de la manera llamada *boustrophédon*, porque las líneas se seguían en la forma de un surco trazado por un buey, quiero decir, que una línea iba de izquierda á derecha y volvía despues de derecha á izquierda, « lo mismo, dice Pausanias, que los que corren un doble estadio, » y así seguían alternativamente hasta la parte baja de la página ó tablilla. Las inscripciones en esta forma primitiva de la escritura griega son extremadamente raras.

Entre las obras de la estatuaria, que no son del Partenon, se debe buscar, estudiar, admirar, una estatua colosal de Baco, muy mutilada, que estaba colocada en el remate del monumento corágico erigido á la memoria de Trasilo por los Atenieses arrepentidos de haberle hecho morir despues del combate de los Arginuses, — y aun mas una simple estatua arquitectural, felizmente mucho mejor conservada y cuya maravillosa perfección puede saltar á la vista. Esta es una de las cuatro cariatides que sostenían el pequeño techo bajo el cual se resguardaba el olivo de Minerva en el templo de Pandrosio. Se la ha colocado en el capitel de una columna dórica de las Propileas. Está de pié, derecha, inmóvil; pero bajo los largos pliegues que caen de su larga túnica, un simple y pequeño movimiento de la rodilla, indicando la animación, la vida, rompe y *ondula* la línea general del cuerpo. No se necesita mas que ese ligero movimiento para notar la diferencia que separa el arte egipcio,

convertido en esclavo á la regla flexible del dogma, del arte griego, libre de creencias, y dueño de sí mismo como la democracia ateniense. Símbolo de la fuerza serena, esta admirable cariátide podría tomarse por una canéfora, pues parece llevar el capitel que la corona y el cornisamento que se apoyaba en este capitel, con tanta soltura y gracia, como si todo ello fuese una simple ánfora. Es del mismo tiempo, del mismo estilo y quizás de la misma mano que la Minerva-Poliada, digna en todo caso de haber tenido el mismo autor, el divino Fidias.

Lleguemos á los mármoles del Partenon.

En medio de la Acrópolis (ciudad alta) ó fortaleza de Atenas, se encuentra el templo de la diosa protectora de esta ciudad lo que tomó el nombre de (*Ate-nea*). Dedicada á Minerva Virgen (*Parthenos*), fué llamada Parthenon. Los Persas de Jerjes, iconoclastas como los Judios, le destruyeron completamente, cuando antes de la batalla de Salamina, Temístocles hizo retirar á los Atenienses á sus naves. Despues de las gloriosas victorias de la guerra médica, cuando Atenas, restituida á la democracia, ocupaba el primer puesto entre la ciudades y los Estados de la Grecia, Periclés hizo reconstruir el Parthenon (unos 440 antes de J.-C.). Guardaron el sitio y las proporciones del antiguo templo, el cual, por que tenia cien piés griegos de fachada, era llamado *Hecatompedon*; pero por la forma y la decoracion del edificio fué enteramente nuevo. Dos arquitectos, Ictino y Calicrates, estuvieron encargados de su construccion, y Fidias, nombrado por decreto del pueblo superintendente de los trabajos públicos, recibió la mision de ejecutar todos los adornos. Ese gran trabajo no es ni puede ser todo de su mano. Cuando se sabe la cantidad de estatuas que hizo para todos los templos de la Grecia, no pa-

rece dudoso que se haria ayudar por sus cólegas y sus discípulos. Pero Fidias ó Parthenon, como Rafael en las *Cámaras* y las *Logias* del Vaticano, tuvo la direccion superior de los trabajos; escogió los asuntos, trazó los planos, los frontones, las metopas, los frisos, corrigió, retocó, terminó la obra de sus ayudantes é hizo él mismo las figuras principales de las grandes composiciones. Se debía tambien á su cincel aquella colosal Minerva Promacos ó Guerrera, que ocupaba sobre un alto pedestal el punto culminante de la Acrópolis, aquella rival del Júpiter Olímpico que el señor de los dioses aceptó para su imágen <sup>1</sup>; era seguramente de su cincel, puesto que sobre la égida misma de la diosa salió, no del cerebro de Júpiter, pero de sus manos guiadas por el genio, y grabó como firma su mismo retrato <sup>2</sup>. Algun Anito (no menos envidiosos suelen encontrarse entre los artistas que entre los teólogos), le acusó de impiedad como lo fué mas tarde el hijo del escultor Sofronisque. Fidias tuvo que huir de su ingrata patria y treinta años antes que Sócrates bebiese la cicuta, murió en el destierro; pero su obra estaba concluida, y cualquiera que sea la suerte reservada á sus últimos restos, aunque caigan hechos polvos con el transcurso de los siglos, Fidias es inmortal. Mientras tanto que duren en nuestro suelo las tradiciones de la raza humana, conservará el nombre

<sup>1</sup> « El mismo Júpiter aprobó esta obra, pues Fidias, cuando la hubo concluido, suplicó á aquel dios que hiciera saber por algun signo que se hallaba satisfecho, y en seguida el rayo tocó el pico del templo en el sitio en donde aun se ve una urna de bronce. » (Pausanias, *Elide*, cap. xi.)

<sup>2</sup> Fidias escribió bajo el pie de su Júpiter Olímpico que era, como la Minerva Guerrera, una estatua cris el efantina, es decir, formada de oro y marfil : « *Fidias, Ateniense, hijo de Car- mides.* »

que le decretó la admiración de los Griegos: él será « el Homero de la escultura. »

¡Pero ay! no son solo los estragos naturales de veintitres siglos los que han pasado sobre la obra de Fidias, sobre los ornamentos del Partenon; los hombres también han ayudado hasta á la acción destructora del tiempo. No habia rincón del mundo tan rico como el Atica en monumentos de arte; tampoco ninguno fué mas frecuente y cruelmente tratado por todos los enemigos de las artes, la guerra, la conquista y hasta el furor de las opiniones religiosas. La devastación de los edificios de Atenas debió empazar con la conquista de Romanos en tiempo de Mumio, Metelo y Sila, verdaderos ladrones que saquearon todos los templos de la Grecia para hacinar sus despojos en confusos montones en los templos de Roma. También en tiempo de los Romanos, y cuando el cristianismo hubo ocupado el doble trono del imperio, los monumentos de la Grecia, los templos sobre todo, tuvieron que soportar la rabia de los primeros cristianos que en su ciego fanatismo destrozaban todos los ídolos, todos los objetos del culto pagano. Una tercera y terrible devastación se hizo durante la herejía de los iconoclastas, que desde el quinto al octavo siglo, reinó durante el imperio bizantino. Vinieron en seguida las cruzadas, y la conquista de la Grecia, con la de Constantinopla, bajo Bodoino de Flandes (1204). Aquellos bárbaros del Occidente, que hicieron trizas el Júpiter Olímpico y la Juno de Samos, conservadas hasta allí en la ciudad de Constantino, no debieron perdonar tampoco la Minerva de Atenas. Por último, cuando Roger de Flor y sus aventureros aragoneses tomaron el Atica en tiempo del imperio griego (1312), cuando los Venecianos la tomaron á los Aragoneses (1370), y cuando Mahometo II la tomó á los Venecia-

nos (1456), puede creerse que no se libró de ningún género de destrucción y saqueo. Sin embargo, la conquista de los Turcos, celosos iconoclastas, no fué la última calamidad que sufrió la ciudad y el templo de Minerva. Los Venecianos reconquistaron la Grecia en 1687, y no fueron echados por los Turcos hasta en 1715, después de numerosos y sangrientos combates; y cuando en 1821, la Grecia se sublevó toda entera contra sus señores de Turquía y de Egipto, durante los nueve años quedó esta guerra de la independencia, y hasta la expedición francesa de 1828, no hubo ciudad que no tuviese que rechazar asaltos, ni edificio que no fuese convertido en fortaleza. Colocado en la Acrópolis, el Partenon no pudo escapar á la suerte común y las balas del islam acabaron de destruir lo que habían perdonado hasta los Turcos de Selim y de Mahometo, los Venecianos, los Aragoneses, los cruzados, los iconoclastas, los cristianos fanáticos y los Romanos bárbaros. Francia, libertadora desinteresada de los Griegos, era á quien podría permitírsele el pedir en premio de sus servicios que la dejasen recoger piadosamente los restos del Partenon que ella había libertado; pero los Ingleses tomaron la delantera, on en el servicio hecho, pero sí en llevarse los como recompensa. Se sabe que lord Elgin, durante su embajada en Constantinopla, desde 1799 hasta 1807, aprovechándose de la debilidad del sultan Selim III, cuya política y actos dirigia, despojó sin ninguna ceremonia, pero no sin excusa, los templos de la Grecia y tomó al Partenon lo que le quedaba de decoraciones esculturales. Atacado en algunos versos de *Childe-Harold*, lord Engin cedió á Inglaterra el producto de sus felices rapiñas, y entonces fué cuando los mármoles del Partenon fueron depositados en una de las salas del *British Museum* que lleva el nombre de su raptor.

Para hacer comprender mejor lo que eran esos preciosos despojos, antes de haber sido arrancados del edificio cuya decoración completaban, se ha tenido la buena idea de colocar en la misma sala dos pequeños modelos del templo de Minerva. El uno nos muestra el Partenon cuando estaba entero en tiempo de Pericles; el otro nos lo muestra como lo han dejado los siglos y los hombres, como está hoy, un triste monton de ruinas y escombros. Con estos pequeños modelos



Fig. 32. — Dioses.

(Friso del Partenon.)

Fig. 33. — Joven disponiéndose.

(Friso del Partenon.)

á la vista, no se necesita mas que un poco de inteligencia y atención para volver á colocar mentalmente cada cosa en su sitio, y con todos estos fragmentos separados, reconstituir en su conjunto toda la obra de Fidias.

Se compone de tres partes principales. El friso, las metopas y los frontones; el friso exterior de la *cella*, ó santuario, colocado en el interior de la columnata que daba la vuelta entera de la *cella* es lo que se llama simplemente el *friso*: está formado por una larga serie

de tableros de mármol, que se tocan uno con otro sin interrupción, todos de iguales proporciones, todos esculpidos en bajo relieve, y todos reunidos por el lazo de un solo y mismo asunto, por lo que se designa claramente el sitio que ocupaba en la serie cada uno de ellos. Este asunto es la procesion general de las grandes Panateneas (*Panathenaia*), fiestas instituidas en honor de Minerva por el antiguo rey Erictonio (1500 años antes de J.-C.), cuando la diosa de

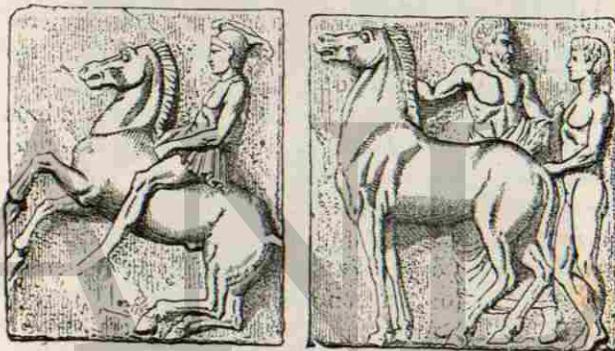


Fig. 34. — Caballero.

(Friso del Partenon.)

Fig. 35. — Caballeros, fin de la cabalgada.

(Friso del Partenon.)

Atenas fué proclamada diosa de toda el Atica, y que se celebraban á cada periodo de cuatro años, á diferencia de las pequeñas Panateneas, que Teseo instituyó y cuya celebracion era anual. En estas grandes fiestas presentaban á la diosa un rico *peplum* bordado por las jóvenes Atenienses, que llevaba en pompa á su templo en un barco que rodaba por la tierra por medio de máquinas ocultas. Como una parte de estos tableros de mármol faltan en la coleccion del *British Museum* (uno tenemos en el Louvre) los han reemplazado por unas tablas vaciadas en yeso para completar la serie,

que se halla colocada al interior de *Elgin Saloon*, como estaba al exterior de la *cella* del templo de Minerva.

Muchos de los primeros tableros de la serie tienen por asunto de sus bajo relieves, ya dioses y diosas, ya héroes deificados, todos sentados y de dos en dos: Júpiter con Juno, Ceres con Triptolemo, Esculapio con Higía, Castor con Polux: siguen grupos de mujeres, de pie y vueltas hacia los dioses á las cuales presentan sus ofrendas. Algunos de los *arquiteoros*, conductores de la procesion, reciben los dones ofrecidos á los dioses. Despues de los grupos de mujeres vienen las víctimas destinadas á los sacrificios, los carros con sus conductores, los *metæci* ó extranjeros que residian en Atenas, llevando sobre sus hombros bandejas cargadas de frutos, de tortas y otras ofrendas; por último, los jinetes, es decir, los mancebos principales de las ciudades del Atica, montados en sus caballos y no en traje de combate, sino desarmados y desnudos bajo sus clámides. Estas hileras de jinetes, que forman con los grupos de mujeres, y mas aun que estos grupos, la mas admirable parte del friso del Partenon: estas hileras de jinetes, donde brillan en un grado igual la variedad infinita y la extraordinaria valentia de las formas, la pureza del dibujo, la robustez del modelado, la delicadeza y la perfeccion del trabajo del cincelado, serán eternamente la obra maestra, el modelo y la desesperacion del arte del bajo relieve.

Se llaman metopas, porque alternaban con los adornos de la arquitectura llamados triglifos, los ornamentos de escultura del gran friso exterior, que reinaba en todo lo alto del entablamento de la columna; eran unas especies de nichos cuadrados que formaban como un marco para el asunto representado; estaban pintados de rojo oscuro (*rosso antico*), mientras

que los triglifos intermedios estaban pintados de azul; y como esos nichos eran, por una parte, poco profundos para contener las estatuas, y por otra, demasiado elevados y algo escondidos para que un simple bajo relieve fuese perceptible á la vista, se les dió un justo medio entre el bajo y el alto relieve. Estas me-



Fig. 36. — Metopa del Partenon.

topas, en número de diez y seis, todas representan con uniformidad episodios del combate entre los Centauros y los Atenienses, que bajo Teseo, se reunieron á los Lapitas, poblacion de Tesalia, cuyo rey era Piritoo, el amigo de Teseo para la destruccion de los Centauros, otra poblacion de los valles del Osa y del Pelion, hijos ladrones y libertinos de Ixion y de la Nube que se cree fueron mitad hombre y mitad ca-

ballos, porque pasaban su vida sobre sus corceles como hacen hoy día los *gauchos* de las *pampas* de la América del Sur. En la mayor parte de las metopas, en donde se halla invariablemente el combate de un Centauro y de un Ateniense, los Atenienses son los vencedores, como era justo en Atenas, según las tradiciones de los tiempos heroicos; en algunos los Centauros ganan la victoria; en otros está todavía incierta.

Se cree que la serie entera de las metopas es obra del discípulo querido de Fidias, Alcámene, porque al decir de Pausanias, había también colocado Centauros en el frontón del templo de Olimpia. Mas espuestas á las devastaciones, por su forma, que los bajo relieves del friso, las metopas del Partenon están mucho más mutiladas, mucho más deterioradas, y no debemos olvidar al verlas que no estaban como el friso, colocadas en frente y al alcance del espectador, sino en la parte alta del templo, y para ser vistas de abajo arriba.

Teniendo dos entradas, el Partenon tenía dos fachadas, por consiguiente dos frontones en los triángulos de sus tímpanos; y las fachadas estaban vueltas al levante y al poniente, siguiendo el uso constante de los Griegos, que *orientaban* sus templos; se designan los frontones por el nombre del punto del cielo que tuvieron en frente. El frontón del este representaba el *Nacimiento de Minerva* cuando salió toda armada de la frente de Júpiter bajo el martillo de Vulcano; el frontón del oeste la *Disputa de Minerva* y de Neptuno, cuando aquellas dos divinidades pretendieron, á costa de la creación más útil, el honor de dar su nombre á la ciudad naciente de Cecropis <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> « Llegais en seguida al templo llamado el Partenon; la historia del nacimiento de Minerva ocupa el frontón anterior, y se ve sobre el frontón opuesto su disputa con Neptuno por mo-

Ambos se destacaban sobre un fondo pintado de rojo como las metopas, y el artista se componía de tal modo que á cada hora del día, las estatuas recibían una distribución favorable de luces y de sombras. Si digo de uno y otro frontón que *representaba* y no que *representa*, es porque ¡oh dolor! no se sabe más que por la historia y la conjetura cuales fueron los asuntos de los frontones y los personajes que reunían. Lo que de ellos se ha recogido en las ruinas del templo, lo que se ve hoy en Londres, sería á la verdad insuficiente hasta para la más sagaz erudición, para reconstituir una escena clara y precisa. En efecto, no solamente las figuras que quedan no ofrecen más que trozos y restos menudos, sino que la mayor parte de las figuras que existieron, y las principales, han desaparecido completamente en los combates, los asaltos, los destrozos de que la ciudad de Palas fué tantas veces teatro y víctima. Una explicación hará comprender toda la magnitud de estas pérdidas eternamente lamentables.

tivo del Atica. » (Pausanias, *Atica*, cap. xxiv.) Ved ahí, salvo algunos detalles á propósito de la fábula de los Grifos y de los Arimascos, todo lo que dice sobre el Partenon el artista retórico del segundo siglo de Roma. Fidias no está siquiera nombrado, lo mismo que Ictino y Calícrates. Se confunde uno con tanta frialdad é indiferencia. Algunas líneas más adelante añade Pausanias: « Mas allá del templo está la estatua en bronce de Apolo Parnopio, que pasa por obra de Fidias. Se la ha denominado Parnopio por que prometió librar al país de la langosta (*parnopès*) que la desolaba. Se sabe que cumplió su palabra, pero no de qué medio se valió. He visto tres veces las langostas destruidas en el monte Sipile, y siempre de diferente manera. Las unas fueron arrebatadas por un furioso vendabal, las otras fueron destruidas por un aguacero y la tercera vez perecieron víctimas de un frío súbito. Todo esto ha pasado en un tiempo. »; Tal es, para juzgar las obras de arte, para hablar de una estatua de Fidias, la manera del célebre viajero de Cesarea, del gran crítico de la antigüedad!

No sé cuál es la relacion exacta entre el antiguo pié ateniense y el pié moderno inglés; pero sucede que la fachada del antiguo *Hecatompedon* ó al menos el tímpano de sus frontones, teniendo justamente 100 piés ingleses, podia haber llevado ese nombre en tiempo de Pericles. Asi para limitar mi ejemplo al fronton del este (el *Nacimiento de Minerva*), solo quedan de todas las figuras que le componian, cinco fragmentos en el ángulo izquierdo, en un espacio de 33 piés, y cuatro fragmentos en el ángulo derecho, en un espacio de 27 piés. Todo lo que llenaba el espacio de 40 piés en el medio, es decir, la escena principal. — Júpiter rodeado de los grandes dioses, — está enteramente roto, destruido, deshecho; se buscaria en vano el mas pequeño vestigio. ¡ Que el arte lllore eternamente, como la Raquel de la Escritura! Como ella, ha perdido sus mas queridos hijos, sus mas nobles creaciones; como ella no puede ya ser consolado. *Et nohuit consolari* <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cuando el marqués de Nointel fué enviado como embajador á Constantinopla, en 1674, hizo dibujar fielmente por Carrey, discípulo de Lebrun, y despues grabar en Paris las vistas del friso de las metopas y de los dos frontones, ya sin duda muy degradados, pero al menos enteros aun. En el ataque de los Venecianos, bajo Morosini, en 1687, fué cuando sufrió mas el Partenon. Habiendo sabido que los Turcos ocultaban sus provisiones de guerra en el templo de Minerva, el general veneciano lo hizo bombardear y en la noche del 26 de setiembre una terrible explosion hizo saltar la *celda*, y partió en dos el Partenon. Despues un poco mas tarde Morosini se vió obligado á abandonar su conquista, quiso llevar á Venecia los mas ricos trofeos; pero al arrébatár aquellas estatuas principales se dieron tal prisa y lo hicieron tan torpemente que las dejaron caer y se hicieron mil pedazos. (M. Leon de Laborde, *Athena en el décimo quinto, décimo sexto y décimo sétimo siglos*.)

Al fin de ese décimo-sétimo siglo, tan sabio y tan culto, en pleno reinado de Luis XIV, catorce años despues de la muerte de Moliere y siete años antes que naciese Voltaire, es cuando

Volvamos á los fragmentos que nos quedan; volvamos á esos pedazos de piedra casi informes, mil veces mas preciosos á pesar de su lamentable estado de degradacion, que los mas ricos diamantes de Golconda. Segun Otfried Müller, y tambien MM. Beulé y Menard, el asunto del fronton del este estaba tomado de un himno de Homero, que nos muestra al soberano de los dioses y de los hombres, presentando



Fig. 37. — Cabezas de caballos que forman los ángulos. Fronton del Partenon. (Londres.)

su hija á los otros dioses. « La admiracion sobrecoge á todos los inmortales, cuando delante del dios que tiene la égida, se lanzó la hija impetuosa nacida de su cabeza divina. El grande Olimpo se estremeció bajo la lanza aguda de la guerrera diosa con su clara mirada; la tierra resonó á lo lejos, el mar se paró, sacudido en sus olas de púrpura, el brillante hijo de Hipericion contuvo algun tiempo sus rápidos caballos....

se realizó ese acto de suprema barbarie, la destruccion de las figuras centrales del uno y otro fronton del Partenon !

y el sabio Zeus se regocijaba. » De ese fronton, hemos dicho, quedan nueve fragmentos, cinco á la izquierda, cuatro á la derecha. Se encuentra á la izquierda empezando por la punta aguda del ángulo: primero, la cabeza de Hiperion (*Helios*, el sol) saliendo del mar por la mañana; sus brazos extendidos fuera del agua tienen las riendas de sus corceles; —

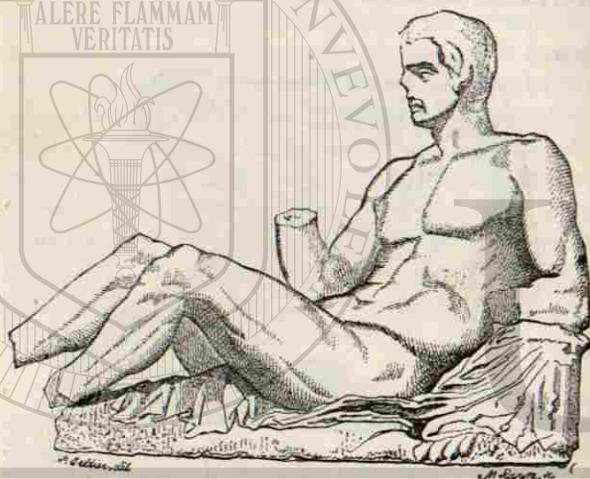


Fig. 38. — Teseo.

Primer fronton del Partenon. (Londres.)

después dos cabezas de los caballos del sol, se elevan por encima de las olas; — después Teseo, el héroe ateniense, medio tumbado sobre una roca, cubierto con una piel de león y tomando la actitud de Hércules; — después un grupo de dos diosas, sentadas sobre sillas muy bajas é iguales, de las cuales una, para estar más inclinada, apoya su cabeza sobre la espalda de la otra; se las cree Proserpina y Ceres; — después elevándose siempre más y más con la altura

del tímpano, una estatua de Iris, la mensajera de los dioses que parece, con velo inflado, ejecutar precipitadamente la orden de anunciar al mundo el nacimiento de Atenea. Después de la deplorable laguna de los 40 pies del centro, y en el ángulo derecho, se encuentra sucesivamente, bajando hacia su punta aguda: primero el torso de una estatua que se supone sea la Victoria alada, y cuyas alas debieron sin duda ser de bronce, puesto que aun se ven en el mármol, en el sitio de las espaldas, los agujeros donde estaban pegadas; — después en dos fragmentos, el grupo famoso que se llama de las tres Parcas. La una aislada y sentada, teniendo los pies replegados bajo su silla á manera de las hilanderas al uso; las otras dos están juntas y echadas sobre un *tálamos*, una de ellas está apoyada sobre el pecho de la otra con la mira de formar, como el otro grupo correspondiente de Ceres y Proserpina, una disminución hacia el ángulo. — Por último, la cabeza de uno de los caballos del carro de Selene (la Noche) que se sumerge en el Océano en el ángulo extremo y haciendo juego con el carro de Hiperion. Yo no sé si este maravilloso grupo de las tres mujeres representaba realmente el de las tres Parcas: en todo caso, tendría razón de haber recordado, á propósito del cuadro de las *Parcas* de Miguel Angel, que, en su amor excesivo á lo bello, los Griegos hacían á las Parcas y aun á las Furias, no viejas y horribles brujas, como los modernos, sino vírgenes jóvenes tan hermosas como las tres Gracias, al menos bellas é imponentes matronas.

El fronton del oeste tenía por asunto la *Disputa de Neptuno y de Minerva*<sup>1</sup>. Sus restos (salvo sin embargo

<sup>1</sup> Sobre el asunto de esta *Disputa*, hemos tenido tres tradiciones diferentes. Según Herodoto y Pausanias, Neptuno habría hecho brotar de la Acrópolis un manantial de agua salada, y

la primera figura á la izquierda) están aun en peor estado de mutilacion y de ruina que los del fronton



Fig. 39. — Las Parcas. (Fronton.)

opuesto. Allí no hay ya mas que informes fragmentos, á los cuales no se les sabria encontrar una deno-

Minerva habria hecho nacer el olivo. Segun otros, y es la tradicion generalmente admitida, serian el caballo y el olivo los que, de un golpe de tridente y de lanza, Neptuno y Minerva habrian sacado de la tierra. Mas por una tercera tradicion, Neptuno habiendo creado un caballo salvaje, Minerva le habria domado poniéndole un freno. Por eso los Atenienses la denominaban *Hippia* y atribuian á su favorito Erecteo el honor de haber enseñado á los hombres el uso del freno y las riendas. Conven-gamos en que este último asunto es mas propio que los otros dos al arreglo pintoresco de los grupos del fronton, y el dibujo de Carrey autoriza á creer que Fidias lo habia adoptado con preferencia. « Su significacion, dice M. Luis de Ronchaud, no difiere de la que presenta la tradicion relativa al nacimiento del olivo. La derrota de la fuerza bárbara por la energia inteligente está aun mejor expresada de un modo mas evidente que en el mito relatado por Herodoto, puesto que Minerva, despues de haber sometido á sus leyes la fuerza creada contra ella, la hace servir para sus designios. La impetuosidad ciega se torna actividad regulada bajo el freno de la Prudencia. »

minacion ni una conjetura sin auxilio de la historia. A la izquierda, en el ángulo extremo del fronton, y tendida como el rio sobre su urna, está la figura de *Ilisso*, pequeño rio que, saliendo del monte *Himeto*, desembocaba en el mar por la llanura, al sur de Atenas. Pausanias dice que estaba consagrado á las Musas. Sin duda alguna el estar mejor conservada esta admirable estatua lo debe á su posicion mejor resguardada que otra alguna del Partenon. Si Miguel Angel la hubiese conocido la hubiera llamado como al *Torso* del Belvedere, su maestro en la escultura y en su extremada vejez hubiera palpado sus contornos. Despues de esta prodigiosa figura del *Ilisso*, viene el torso colosal de un hombre llamado *Cecropis*, el fundador de Atenas; — despues algunos fragmentos superiores, tambien de proporciones colosales, de una cabeza de Minerva, originalmente tocada con un casco de bronce y cuyos ojos fueron de piedras de color; — despues un fragmento del cuerpo de esta Minerva, un trozo de su pecho, en donde se veia pegado el escudo, es decir, la cabeza de Medusa y sus serpientes de metal; — despues un fragmento del torso de Neptuno (*Poseidon*) « del anchuroso pecho »; — despues el torso de *Niké Apteros*, ó la Victoria sin alas, que los Atenienses representaban así para indicar que no podia huir de ellos y que se habia fijado para siempre en su ciudad. Esta Victoria fiel llevaba el carro sobre el cual Minerva debia subir al cielo despues de vencer á Neptuno; — y por último, en el ángulo derecho del fronton, un pequeño fragmento de un grupo de *Latona* y sus hijos.

Cuando Maria José Chenier decia del divino ciego de Chios: « Quebrantando la efímera corona de los potentados, tres mil años han pasado sobre las cenizas de Homero, y tres mil años hace sin embargo que,

blanco del respeto universal, Homero conserva en toda la flor de la juventud su corona de gloria y de inmortalidad, » tenia á la vista los dos poemas homéricos conservados sin alteracion, primero en la memoria de los hombres, despues por los frágiles materiales de la escritura y por último por los imperecederos productos de la imprenta. Las artes son menos

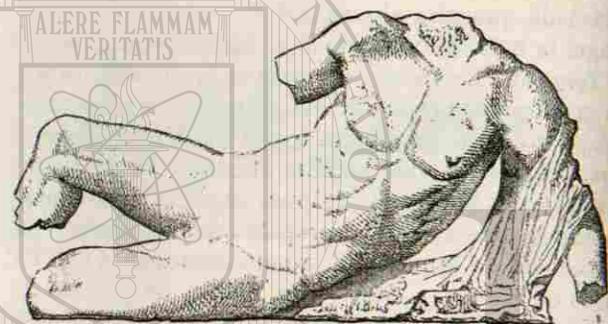


Fig. 40. — Torso. (Fronton del Partenon.)

afortunadas que las letras : no solo sus obras no pueden multiplicarse por la transcripcion, y no teniendo mas que un ejemplar único, no ocupan mas que un solo puesto sobre la tierra; pero ni el lienzo del pintor, ni aun el mármol del estatuario, ni siquiera los pilares y las bóvedas del arquitecto, no podrian como la palabra escrita resistir á la devoradora accion del tiempo. La *Iliada* subsiste toda entera y el Partenon, mas moderno, está en ruinas; y mientras que la gloria de Homero reposa inalterable sobre la eterna base de sus obras, el tiempo bárbaro y los hombres sacrificios no han dejado á Fidias mas que lamentables despojos, de los cuales se puede decir como del cuerpo destrozado de Hipólito : « Tres objetos en que triunfa la

cólera de los dioses, y que ni aun el ojo de su padre podria reconocer. » Sin embargo, estos restos son tan bellos, tan maravillosos, tan divinos; permiten tan bien á la imaginacion mas vulgar reconstruirlos y completarlos; hablan al alma con un lenguaje tan elevado y tan profundo; despiertan una curiosidad tan insaciable; encienden una admiracion tan ardiente; justifican tan bien el dicho de Ciceron sobre su autor : *Menti insidebat pulchritudinis*, que á su vista, Fidias, como Homero, aunque los siglos no le hayan respetado, « conserva en toda la flor de la juventud su corona de gloria y de inmortalidad. »

Me guardaré de hacer de otra manera el elogio de los mármoles del Partenon. Dios me libre de un pensamiento tan culpable ! Me creeria tan sacrilego como los que le han mutilado. Solo que el que visita el *British Museum*, en el momento de concluir su religiosa peregrinacion por el *Elgin Saloon*, permite que le recuerde una cosa y es que las metopas del Partenon, muy degradadas en general, no están ya bajo el punto de vista que ocuparon en otros tiempos sobre el entablamento de la columnata; que el friso, mejor conservado en muchas partes no ofrece ya en el interior de una sala, el aspecto que debió tener en el *pronaos* del templo, en lo exterior y alrededor de la *cella*; por último, del uno y otro fronton no quedan mas que los restos de las figuras laterales, las de menos importancia de cada asunto, y que las figuras del centro, que formaban la composicion principal, no existen ya ni en pedazos. Si admiramos con tanta pasion, si nos extasiamos delante de esos fragmentos incompletos, esas partes accesorias, que no experimentaríamos delante de los grandes dioses del centro, delante del imponente conjunto de los frontones completos, « en donde se vé, como dice M. Me-

nard, cada detalle, perfecto en sí mismo, fundirse en la perfeccion general, como las voluntades libres en la ciudad griega, como las leyes eternas que son los dioses, en la sinfonia del universo? »

A esta observacion, añado otra, y es que los mármoles del Partenon pertenecen á ese momento supremo en la historia de las artes de una nacion civilizada en donde se encuentran, con toda la inocencia y pureza de la primera edad, la ciencia, la gracia, la fuerza, todas las cualidades de la edad viril, aun sin ninguna mezcla de los defectos de la decadencia. Ese momento único fué, para las artes de la Grecia, el siglo de Pericles. Fidias ocupa su punto preciso, la justa union, como si Rafael hubiese nacido un poco mas cerca de Giotto, Miguel Angel un poco mas cerca de Nicolás de Pisa, Paladio mas cercano de los corales de Lutero; en fin, como si la perfeccion hubiese venido un poco mas cerca del principio: en este sentido y sin otra comparacion, las esculturas de Fidias me parecen mas perfectas aun que los cuadros de Rafael, que las estatuas de Miguel Angel, que los monumentos de Paladio, que los óperas de Mozart. Hé aqui porqué se puede decir que son las obras de arte mas bellas que ha producido el genio de los hombres. « Creer que se les puede sobrepujar, dice Montesquieu, será siempre no conocerlas. »

Es cierto que los Griegos de hoy, viendo el antiguo templo de su Acrópolis despojado de todos sus adornos, tienen bastante derecho para maldecir á sus expoliadores; pero cuando se para la atención en las devastaciones que tantas veces han sufrido, en la destruccion total de las principales estatuas, en la odiosa mutilacion de las otras, en el peligro que estas

corrian de ser destruidas completamente á su vez; cuando se piensa que esas preciosas reliquias del arte están ahora en sitio seguro, y colocadas mas al centro de la Europa artística, perdemos el deseo y aun el derecho de dirigir á los Ingleses la queja de haberlas robado. Por lo que á mi toca, si durante mis numerosas y largas devociones á los mármoles de Fidias un pesar ha llegado á turbar el ardiente placer de mi admiracion, es que el ladron de aquellos mármoles no fuese un Francés y el encubridor el museo de Paris.



UNI

VERSIDAD ALBANO DE SALAMANCA

OMA DE NUEVO LEÓN



DE BIBLIOTECAS

impuras esposas de sus Césares, ó de los favoritos del palacio imperial. La industria sustituyéndose al arte, fabricaba de antemano estatuas de emperadores y emperatrices, á las cuales se adaptaban cabezas segun la necesidad y los cambios de reinado. De esta manera en Roma, las *estatuæ iconicæ* fueron mas numerosas que en Grecia: esta clase de homenaje público que se rendía en la capital del mundo á la familia del emperador reinante, se rendía tambien en las provincias á los procónsules, los pretores y á las poderosas familias patricias, que contaban ciudades entre sus clientes: testigos las nueve estatuas de los Balbos halladas en el teatro de Herculano. Limitémonos pues á buscar entre las grandes colecciones del arte, las de las grandes obras de la época romana que sean mas dignas de mencionarse. Empecemos por Italia y Florencia.

El museo *degl'Uffizj* posee una coleccion llamada de los emperadores romanos, que se tenía generalmente por la mas completa que hay en el mundo. Allí se encuentran en efecto algunos bustos extremadamente raros, tales como los de Calígula y de Oton. Se cuentan, tanto de hombres como de mujeres y niños, setenta y nueve, desde Pompeyo, algo asombrado sin duda de verse colocado entre los emperadores, y César, que comienza legítimamente la serie, hasta Constantino y aun hasta Quintilio que reinó veinte dias. Las estatuas romanas son menos numerosas; solo se puede citar un *Augusto* arengando, un *Trajano* y un *Adriano*.

En Roma no es en el Vaticano sino en el Capitolio donde se deben buscar las reliquias del antiguo arte nacional. Los Romanos modernos, que han en parte derribado el Coliseo, que han llamado al antiguo Foro la Feria de las vacas (*Campo Vaccino*) y que

## CAPITULO V

## LA ESCULTURA ROMANA

Lo que hemos dicho de la pintura en Roma puede decirse de la escultura. Vencida y conquistada, reducida al estado de simple provincia de la república, despues del imperio, Grecia fué sin embargo la institutriz de Roma, sus hijos le llevaron todas las artes y las cultivaron allí. Acabamos de ver que los famosos grupos del *Laoconte* y del *Toro de Farnesio* fueron hechos, aunque despues de la conquista romana, en Grecia y por Griegos. Ciceron, Plinio, Quintiliano, Pausanias nos han trasmitido los nombres de todos los grandes estatuarios del Helade; no citan uno solo que sea de Roma. Imitadores de sus asuntos, los Romanos permanecieron en las artes como en las letras, como en todas las cosas, mas apegados á lo real que celosos del ideal, mas cerca de la tierra y mas lejos del cielo. Asi, ya sea por ellos mismos, ya por los Griegos venidos á Roma y reducidos al papel de artesanos, no hicieron casi mas obras de escultura que las imágenes de sus Césares deificados ó de las

plantan alcachofas en la roca Tarpeya, no han respetado siquiera aquel gran nombre del Capitolio que debía dominar para siempre la ciudad eterna. Han hechode él un nombre extraño, Campidoglio, que indica mas bien un campo de colza, un campo de aceite (*campi d'oglio*), que no la fortaleza de Roma naciente, convertida en el templo donde los generales de la Roma conquistadora, iban á cantar su *Te Deum* despues de la victoria, en las pomposas ceremonias del triunfo. Por la escalinata de dos ramales de Miguel Angel se sube al nuevo Capitolio, entre los dos leones negros de Egipto, las dos estatuas colosales de Castor y Polux, y lo que llaman los dos trofeos de Mario; despues se inclina la frente al pasar delante de la estatua ecuestre de bronce de Marco Aurelio, cuya noble cabeza ha conservado sus dorados antiguos y se entra ya en el museo. Allí se encuentra otra sala de los emperadores; una Agripina de Germánico, sentada, que se puede citar como un modelo de las damas romanas de su época, un *Antinoo*, la mas bella de las estatuas consagradas á aquel amigo fiel de Adriano; por último, una estatua de César, colocada bajo el pórtico del palacio, es, segun dicen, el solo retrato auténtico del fundador del imperio que ha conservado la Roma de los Papas. El proverbio que dice: « Bien está el santo en su iglesia, » encontraría que César está bien en el Capitolio, cerca de una hermosa estatua de *Roma Triunfante*, sentada entre dos reyes cautivos y no lejos de la famosa *Loba etrusca*, venerada ya por los antiguos Romanos, que Ciceron celebró como poeta y orador, en los versos sobre su consulado y en sus *Catilinarias*.

En Nápoles encontramos las nueve estatuas de la familia Balbo, ya citadas, — el padre, la madre, el

hijo y las tres hijas, — encontradas juntas en el teatro de Herculano, ciudad cuyo protectorado tenía esta familia. Tres hay, una de ellas ecuestre, del procónsul



Fig. 41. — Agripina de Germánico. (Roma.)

Marco Nonio Balbo. Esta última y la estatua igualmente ecuestre de su hijo son muy bellas, muy curiosas. Los dos caballos van al paso de andadura, es

decir, que levantan al trotar las dos piernas del mismo lado; circunstancia singular y que no se halla creo yo en ninguna estatua ecuestre de la antigüedad ni de los tiempos modernos. A la de Balbo hijo, que se hallaba

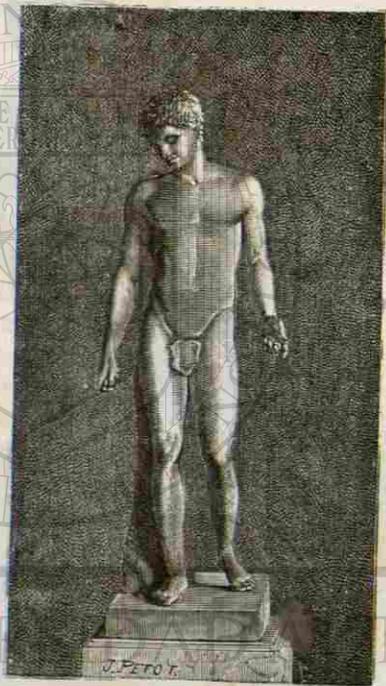


Fig. 42. — Antinoo. (Roma.)

entonces en Portici, le rompió la cabeza, en 1799, una bala francesa; se le ha hecho una nueva cabeza copiando los pedazos de la antigua. De las estatuas de la misma familia, las mejores son las de Balbo padre y de Ciria, su mujer, vestida de Polimnia.

Hemos debido citarlas, primero porque tienen la mayor parte de ellas un gran mérito de ejecución, y también porque su reunion las hace mas curiosas, y porque colocadas como divinidades tutelares en el teatro de una ciudad bastante importante, dan bien á conocer la alta posicion que ocupaban entonces las familias patricias, que contaban entre sus clientes poblaciones enteras.

Sin tener la serie casi completa de los emperadores romanos, como los *Oficios* de Florencia, el Louvre posee una coleccion muy rica aumentada con algunos personajes no menos célebres, aunque no ocuparon jamas el trono. Las salas que contienen sus *icones* están presididas en cierto modo por dos estatuas principales, á las cuales ha valido este honor el nombre imponente que llevan y la belleza superior del trabajo. La una es un *Augusto*, la otra un *Marco-Aurelio*. César debería ser el jefe de todos esos señores del mundo que, mientras duró el imperio, conservaron por título su nombre, que pasó despues á los emperadores de Alemania (*Kaiser*); pero la única estatua de Cesar que posee el Louvre, muy dudosa por una parte, tiene escasísimo valor artístico; por consiguiente se le ha preferido la de su sucesor inmediato. Esta hermosa estatua de *Augusto*, en pie y arengando, se encontró cerca de Velletri (*Velitra*), patria del vencedor de Accio: parece decir con orgullo: « He hallado una Roma de ladrillos y os la dejo de mármol; » lo que sin embargo nunca podria justificar los crímenes de su elevacion al poder soberano. Si el tercer César, Tiberio, no tuviera un nombre manchado de sangre y de desórdenes, infamado por Tácito, á su estatua le habria pertenecido el primer puesto. Hallada en Capri (*Caprea*), estancia preferida de aquel tirano desconfiado, á quien representa llevando el pequeño cetro

llamado *scipion* (baston), se la puede considerar como una de las mas hermosas obras de la época imperial; ofrece un modelo acabado de la toga, aquel hermoso traje de que los Romanos estaban tan orgullosos, que les hacia llamar en el resto del mundo *gens togata*, y cuyo uso se perdió, poco despues, á pesar de los edictos de los emperadores.

Marco Aurelio es el extremo opuesto de Tiberio; realizó el dicho de Platon: « Los hombres no serán felices hasta que no estén gobernados por los filósofos; » es la filosofía sobre el trono, es Sócrates coronado. Con razon se ha dado el otro puesto de honor á una de las dos estatuas que le representan; aqui, llevando el traje militar, el *paludamentum*, y la coraza de cuero labrado, ajustándose á las formas del cuerpo; alli, desnudo á la manera de los héroes y de los dioses. Es probable que esta última estatua no le fué erigida hasta despues de su muerte, cuando las iniquidades de su digno sucesor aumentaban el sentimiento del universo. En ambas estatuas lleva Marco Aurelio la barba, que los Antoninos habian vuelto á poner en moda, despues de cuatro siglos de interrupcion, desde el viejo Scipion (*Barbatus*) abuelo del primer Africano.

Busquemos entre las otras estatuas imperiales: una *Livia*, mujer de Augusto, en traje de Ceres, cuya túnica es tan digna de estudio como la toga de Tiberio; — una *Julia*, hija de Augusto, vestida de Ceres como su madrastra; las manos y muchas veces los brazos de las estatuas antiguas estaban casi siempre pegados; es una gran suerte hallar la mano izquierda conservada en esta imágen de la esposa sucesiva, siempre infame, de Marcelio, de Agripa y de Tiberio; — un *Calígula* ó mejor dicho una cabeza de Calígula sobre un cuerpo diferente del suyo, pues no está cal-

zado con la simple suela con correas (*caliga*), que llevaba desde la infancia en el campo de su padre Germánico, de donde le vino su apodo; pero esta cabeza es preciosa por ser extremadamente rara; se sabe que apenas la espada de Quereas libertó á la tierra del loco furioso que deseaba que el pueblo romano no tuviese mas que una sola cabeza para cortarla de un solo tajo, ese pueblo (que sobrevive siempre á sus señores) derriba y destruye todas sus imágenes; — un *Neron vencedor*, no de la conspiracion de Pison, ó de la de Vindex, sino vencedor en las carreras del carro ó en el concurso de la cítara y la flauta. No por eso deja de estar en el traje heroico, la desnudez y lleva sobre su cabeza la diadema, no de los reyes, sino de los atletas victoriosos. En este bello y apacible rostro que el artista ha dado al hijo de Agripina, ¿quién podria reconocer al asesino de su hermano, de su madre, de su mujer, de Séneca, de Lucano y de tantos otros, al incendiario de Roma y al verdadero verdugo de los cristianos? — Un *Tito* copiado sin duda cuando volvia del saco de Jerusalem, antes de ser el principe pacífico y bienhechor á quien llamaron *delicia generis humani*. Está en efecto en la actitud del general que dirige á sus tropas el *adlocutio* militar; su armadura es notable por las *ocrea* (las *cnémides* de los Griegos) que le cubren la pierna desde el empeine á la rodilla, así como por la espada ancha y corta suspendida á un tahali. — Un *Trajano*, aquel grande y noble emperador, del que Plinio el Joven y Montesquieu escribieron el panegérico á diez y siete siglos de distancia; vencedor de los Dacios y de los Partos, lleva en su coraza una Isis en vez de la Medusa, y anda descalzo, segun su costumbre, en la guerra. — Por último, un *Pupiano* (ó *Máximo*) casi desnudo como lo exige el

traje heroico. Esta última estatua ofrece un interés muy especial, porque se puede decir que despues de la muerte de Pupiano, asesinado en 236 por las guardias pretorianas, el arte antiguo ya no ha vuelto á producir una sola obra que tenga el carácter que damos á esta palabra.

Entre las estatuas icónicas que no son figuras imperiales: un *Tiridato* á quien Neron dió el reino de Armenia y á quien recibió en Roma con una pompa enteramente oriental. Esta figura es muy notable por su traje asiático, la *candys* de púrpura sobre la túnica blanca, los pantalones llamados *anaxyrides* y la *samphera* ó espada de los Partos; — dos Antinoos. Sabido es que este hermoso favorito de Adriano perdió la vida salvando la de su amo, que se ahogaba en el Nilo: inconsolable con su pérdida, el emperador le hizo dios, « aquel dios de mas, dice Chateaubriand, que dejaba á los Romanos, dignos de tal don. » Era justamente la época en que los artistas romanos (ó si se quiere de la Grecia romana), procuraban reanimar el arte en la imitacion, iban á pedir á la antigua Grecia, á la antigua Etruria, y hasta al antiguo Egipto, una nueva juventud para la estatuaria exhausta. El hermoso adolescente de Bitinia llegó á ser su comun modelo; hicieron de él un nuevo Apolo, un nuevo tipo de la hermosura del hombre. De las dos estatuas del Louvre, la una le representa en figura de Hércules; pero probablemente no tiene mas que la cabeza de Antinoos sobre el cuerpo de Cómodo: la otra de Aristeo, el héroe tesalio, cuando llegó á ser dios de las abejas, de los rebaños y de los olivos. En esta, de una conservacion perfecta, Antinoos tiene el traje de un pastor, el *petaso* ó sombrero de paja, la media túnica que deja el brazo derecho libre y las botas de cuero flexible llamadas *perones*.

Entre los bustos romanos citaremos rápidamente y por orden cronológico: un *Agripa*, excelente imágen del verdadero vencedor de Accio; — un *Domicio Corbulon*, otra excelente imágen de aquel grande y severo general á quien Neron no perdonó el haber llevado á los campamentos el honor y la virtud de Roma, á la cual expantaban los crímenes de los Césares; un Neron, en que este último vástago de la detestable raza de Augusto, está representado con la corona sideral de ocho rayos; — un *Domiciano*, cuyos retratos son tan raros como los de Calígula, pues el senado proscribió hasta su memoria; — un *Antinoos* colosal, en figura de Osiris, que llevó en otro tiempo sobre su cabeza el *loto*, la planta sagrada de Egipto, en sus párpados ojos de piedras finas, y en sus hombros ropajes de bronce dorado; — un *Lucio Vero*, delicada y preciosa imágen del hermano adoptivo de Marco Aurelio, de ese tipo afeminado de los petimetres romanos, que se empolvaban la barba y los cabellos con polvos de oro; un Septimio Severo, vestido con el antiguo manto de tegido tupido, llamado *læna* por los Romanos, *χλοενη*, por los Griegos, que Homero menciona y el cual, por los cambios de las modas antiguas, concluyó por reemplazar la toga; — un *Caracalla* y un *Geta*, aquellos hermanos un momento asociados en el trono imperial, antes de que el uno asesinara al otro. Se reconoce á Caracalla, no solo en su mirada feroz, sino tambien en el movimiento de la cabeza que inclinaba al lado izquierdo para darse aires de Alejandro Magno; en seguida una *Plautilla*, mujer del aquel monstruo insensato; una *Matidia*, la amable y virtuosa sobrina de Trajano; una *Faustina la madre*, mujer del primer Antonino; una *Faustina la jóven*, la impúdica esposa de Marco Aurelio, nos muestran los extraños

peinados que se ponian las damas romanas del imperio, reemplazando con ellos la sencillez con que las damas griegas recogian los cabellos tan graciosamente sobre la cabeza con cintas de colores: aquellos tocados eran grandes y pesadas pelucas, llamadas *cascos* (*galerus* ó *galericus*) á las cuales se daba toda clase de formas extrañas, ridiculas, increíbles y que se hacian habitualmente con cabelleras rojas traídas de Germania. Hay bustos-retratos de esa época á los cuales, para mayor fidelidad, la peluca, hecha de piedra de color, podia quitarse, ponerse y cambiarse á voluntad.

Por último, entre los bajo-relieves hechos en Roma y que fueron casi todos adornos exteriores de ricos sarcófagos, designaremos con preferencia: dos de aquellos sacrificios solemnes, que se hacian cada cinco años en cada barrio de la ciudad eterna y que se denominaban *suovetaurilia*, porque el magistrado hacia inmolar por los *victimarios* un cerdo (*sus*), una oveja (*ovis*) y un toro (*taurus*); el uno, mayor y más tosco, indica mejor todos los detalles del sacrificio; el otro, mas pequeño, es de una ejecucion mas delicada; el uno gustará mas á los anticuarios, el otro á los artistas; — una *Conclamacion*, ceremonia de los funerales, en la cual se llamaba al muerto con grandes gritos, al ruido de instrumentos guerreros, para asegurarse de que en efecto habia dejado de existir. Se ve en ese bajo relieve la trompeta derecha de la infanteria romana (*tuba*) y la trompeta recorvada de la caballeria (*lituus*). — Los *soldados pretorianos*, á quienes se dirigía, quizás, una *adlocutio*. En este gran bajo relieve se puede estudiar útilmente todo el traje de los soldados romanos, su largo y oval escudo, su coraza ajustada al pecho, su corta, ancha y pesada espada, que tan terribles tajos descargaba en

las luchas cuerpo á cuerpo. El cinturón lleva sobre su escudo un rayo alado, emblema indicando que pertenecia á la famosa duodécima legion, llamada *legio fulminans*.

A propósito de estas estatuas icónicas griegas ó romanas, séame permitido hacer una última observacion, que se puede aplicar á las obras de nuestros dias, cual es que en casi todos esos retratos de mármol, las niñas de los ojos están figuradas, algunas veces, hasta con esmaltes. Si recuerdo esta circunstancia y añado que Donatello, Miguel Angel y los grandes artistas de su época ponian niñas en los ojos de sus estatuas, es por que no quisiera oír mas á los estatuarios de nuestros dias, que se dispensan de dar hasta á sus mismos retratos, este complemento necesario de una cabeza humana, invocar el *honor del arte* y el ejemplo de los antiguos; lo que yo desearia por el contrario es que imitasen á los antiguos, en eso á lo menos, y á su contemporáneo Houdon, el cual, — despues de Coysevox, los Coustou, Girardon y Pigale, — ha hecho dos admirables retratos de mármol, *Voltaire* y *Molière*, porque ha sabido darles la mirada sin la cual ni hay vida ni parecido.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

## LIBRO II

### LA ESCULTURA MODERNA

En la época feliz, llamada el reinado de Antonino, — de Nerva á Marco Aurelio, — y sobre todo en tiempo de Adriano que fué llamado *reparator orbis*, se habia hecho un grande y noble ensayo de renovacion en todas las artes. Las numerosas estatuas de Antonino, ademas de las imágenes de los Césares y los bajo relieves de la columna Trajana, bastan para enseñarnos que en ese momento los estatuarios de Roma imperial pudieron tentar la lucha con los de la Grecia republicana; pero la decadencia precedió á los Antoninos y el abandono los siguió de toda cultura. Hemos visto que despues de haberse enriquecido con los despojos de todas partes, y cayendo por la opulencia, en el mal gusto, Roma prefirió pronto los metales preciosos á los materiales sencillos de las artes y la riqueza á la hermosura; que Pompeyo expuso su retrato, hecho de perlas, y Neron imaginó el dorar el *Alejandro* de bronce de Lysippe, despues

de haberse hecho retratar él mismo en un cuadro de ciento veinte piés de alto, que Plinio llamó *insaniam in pictura*; é igualmente hemos visto que la estatua del emperador Pupiano, muerto en una asonada en 236, es la última obra de la antigüedad, — es decir, anterior al triunfo del Cristianismo, — que se pueda hallar en los museos de Europa.

Cuando Constantino trasladó à Bizancio la silla del nuevo imperio, llenó allí muchos objetos de arte que habían adornado à Roma y se sabe por los historiadores de su reinado, que solamente en el templo de Santa Sofia hizo colocar cuatrocientas veinte y siete estatuas. Estas eran dioses y héroes del paganismo arregladas segun las exigencias del culto nuevo, asi como convertian en iglesias las basílicas ó pretorios de justicia; pero Constantino no llevó tampoco artistas capaces de hacer estatuas iguales, aunque hubiese pedido que le hiciesen la de Jesus, Maria, de los profetas y los apóstoles. Estas estatuas no se estimaban por el trabajo sino por la materia. Cuando Anastasio el Bibliotecario cuenta los dones hechos à las iglesias por Constantino, cita diez y ocho estatuas de plata maciza, à saber: « El Salvador sentado, del peso de ciento veinte libras; los doce apóstoles, que pesaban cada uno noventa libras; cuatro ángeles, del peso de ciento veinte libras, con ojos de piedras preciosas, » etc. Un solo hecho va à probar hasta donde se extendia entonces el gusto detestable de lo singular y lo imposible: los historiadores de Constantino cuentan que tambien había mandado hacer un grupo que reunia los retratos de sus tres hijos Constantino, Constancio y Constante. Este grupo, de pórfido, tenia tres cuerpos, seis piernas y seis brazos; pero no tenía mas que una sola cabeza que, segun el punto de vista en donde se colocaba el espectador, mostraba alter-

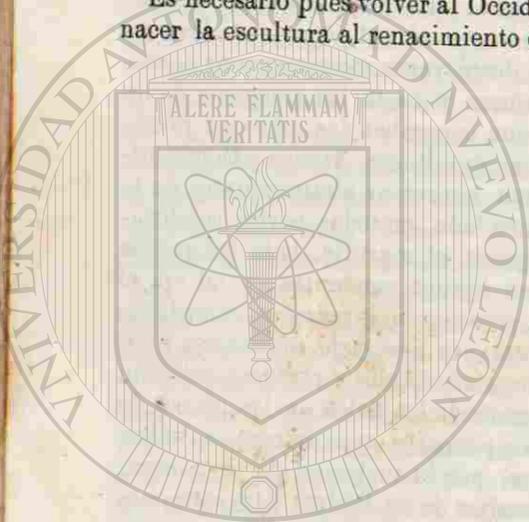
nativamente la semejanza de cada uno de los tres hermanos.

Por otra parte, despues de la reaccion de Juliano, que llaman el Apóstata, los cristianos, cegados por la cólera, destruyeron todos los vestigios de la antigüedad, todos los objetos de arte. « Pronto para hacer desaparecer todo lo que podia recordar el paganismo, los cristianos, dice Vasari, destruyeron estatuas maravillosas, las esculturas, pinturas y hasta las imágenes de los grandes hombres que decoraban los edificios públicos. » No hubo mas que Roma, Atenas y Constantinopla que pudieran conservar algunos restos de la antigüedad. Por otro lado, en todas partes condenaban las obras paganas al martillo, bajo las ruedas de los carros, y en hornos candentes; y tal era el furor popular que, para conducir las estatuas antiguas en una ú otra capital, era necesario atarlas con fuertes ligaduras como à criminales y publicar que iban à exponerlas à la mofa de los fieles en las plazas de las ejecuciones. Los primeros emperadores cristianos se vieron obligados, por la violencia de la opinion, que atizaban los eseritos de los Padres y los sermones de los obispos, à publicar varios edictos para la destruccion de los ídolos, y esta destruccion fué entonces tan general y tan completa, que cuando Honorio renovó, por la cuarta vez, la orden de romperlas, añadió: « Si es que aun queda alguna, » *si qua etiam nunc templis fanisque consistunt.*

¿Necesitaré recordar ademas los destrozos de los iconoclastas? repetir que no solo sus sectarios acabaron de destruir, al menos en Oriente, las obras antiguas de la estatuaria, sino que, fundándose en el texto formal de las Escrituras bíblicas, impidieron toda nueva cultura de ese arte? Cuando se daba la preferencia à la orfebrería, y mientras que la pintura no se

hacia mas que con esmaltes, pedrerias, cinceladuras de oro y plata, la escultura no creó mas que figurillas de metal ó de mezcla de metales. El Bajo Imperio no tuvo mas que un arte que poner al servicio de la arquitectura : el mosaico.

Es necesario pues volver al Occidente, para ver renacer la escultura al renacimiento de todas las artes.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

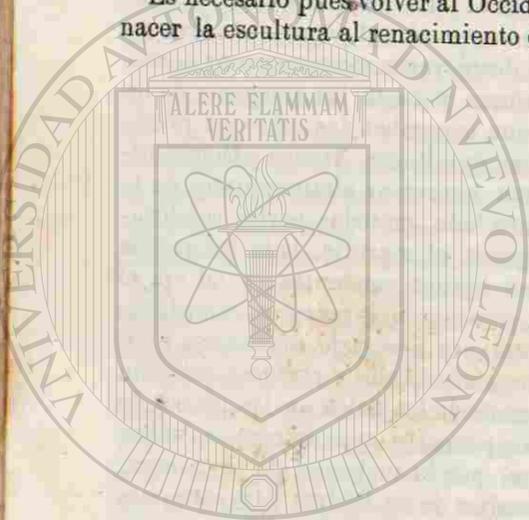
## CAPITULO I

### LA ESCULTURA ITALIANA

No podemos ocuparnos en las informes obras de la primera época cristiana en Italia; no son siquiera ensayos de arte; cuando la belleza estaba proscrita como fatal y culpable; cuando los Padres decían con Minucio Felix: « Los espíritus impuros..... están ocultos debajo de las estatuas, » ¿qué uso podría hacer el arte de la piedra y el mármol? Se le conoce por algunos restos de antiguas iglesias: bajo el pretexto de un dios ó de un santo, toscos y pesados trozos de piedra, sin formas y sin expresión, que recuerdan las primitivas divinidades de la Grecia antes de Dédalo, donde en vez de las gárgulas de los tejados de las iglesias, monstruos quiméricos disfrazados con el nombre de diablos, y nada más. Solo en Francia y Alemania es donde hallaremos desde esa época el principio de un arte nacional. Pasemos pues á Italia y saltemos con paso gigantesco por encima de la edad media, todo el intervalo comprendido entre los Antoninos y el Renacimiento.

hacia mas que con esmaltes, pedrerias, cinceladuras de oro y plata, la escultura no creó mas que figurillas de metal ó de mezcla de metales. El Bajo Imperio no tuvo mas que un arte que poner al servicio de la arquitectura : el mosaico.

Es necesario pues volver al Occidente, para ver renacer la escultura al renacimiento de todas las artes.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

## CAPITULO I

### LA ESCULTURA ITALIANA

No podemos ocuparnos en las informes obras de la primera época cristiana en Italia; no son siquiera ensayos de arte; cuando la belleza estaba proscrita como fatal y culpable; cuando los Padres decian con Minucio Felix : « Los espíritus impuros..... están ocultos debajo de las estatuas, » ¿que uso podria hacer el arte de la piedra y el mármol? Se le conoce por algunos restos de antiguas iglesias : bajo el pretexto de un dios ó de un santo, toscos y pesados trozos de piedra, sin formas y sin expresion, que recuerdan las primitivas divinidades de la Grecia antes de Dédalo, donde en vez de las gárgulas de los tejados de las iglesias, monstruos quiméricos disfrazados con el nombre de diablos, y nada mas. Solo en Francia y Alemania es donde hallaremos desde esa época el principio de un arte nacional. Pasemos pues á Italia y saltemos con paso gigantesco por encima de la edad media, todo el intervalo comprendido entre los Antoninos y el Renacimiento.

No fué en Roma, sino en la antigua Etruria, en la Toscana republicana, donde comenzó para las artes el movimiento de renovacion y empezó por la reforma de la escultura. El honor de esta reforma se debió en un principio á Nicolás de Pisa, que fué el Giotto de la estatuaría; el primero de todos que estudió los bajo relieves de un sarcófago en donde se habia enterrado el cuerpo de Beatriz, madre de la famosa condesa Matilde, que representaba una cacería de Hipólito ó de Meleagro; él descubrió el estilo de los antiguos y llegó á imitarlos en las escuelas de Siena y de Pisa, despues en el sepulcro de santo Domingo en Bolonia. Se le llamó *Nicola dell' urna* cuando hizo, en 1231, la hermosa urna del fundador de la inquisición; ¡Qué distancia entre las obras de este primer reformador del arte y los toscos bosquejos de los bajo relieves por los cuales, menos de medio siglo antes de él, un tal Anselmo, llamado á pesar de eso el *Dédalo altanero*, habia celebrado la toma de Milán bajo Federico Barbarroja! Despues de Nicolás de Pisa, llegan sucesivamente su hijo Giovanni, su discípulo Arnolfo, los hermanos Agostino y Agnolo, de Siena, despues Andrea de Pisa, despues Andrea Orcagna, artista universal, Miguel Angel anticipado <sup>1</sup>, y por último, siempre en Florencia, Ghiberti, Donatello, della Bobbiay Sansovino.

*Lorenzo Ghiberti* (1378-1455) es conocido principalmente como autor de las puertas de bronce del baptisterio de Florencia: no tenia mas que veinte años, cuando obtuvo en concurso, contra el mismo Brunelleschi y Donatello, y juzgado vencedor por sus mismos rivales, esa grande obra que le en-

<sup>1</sup> Firmaba sus pinturas: *Fece Andrea di Cione, pittore*; y sus esculturas: *Fece Andrea di Cione, scultore*.

cargó la ciudad. En la biografía de Ghiberti, Vasari da el detalle completo de los sesenta asuntos tratados en los bajo relieves de las tres puertas, en las cuales trabajó Ghiberti durante cuarenta años como escultor, cincelador y fundidor. Aunque se puedan tachar esos bajo relieves de demasiada complicación en el plan y los grupos, sin embargo Miguel Angel decia que las puertas del baptisterio merecian ser las del paraíso. « Esta obra maestra, añade Vasari, es perfecta en todas sus partes y la mas bella del mundo. »

Huérfano, criado por caridad, Donatello (ó Donato) (1383-1466), que sobresalió igualmente en el alto bajo relieve, el bajo relieve y el aplastado, ha dejado sus mejores obras á su patria: para la corporación de los carpinteros, un *San Marcos* de mármol; en la plaza del *Palazzo-Vecchio*, una *Judit* de bronce; en el museo de los Oficios, un *Baile de los Genios*, un *David* vencedor de Goliat y un *San Juan Bautista* extenuado por el ayuno: esta última obra pinta maravillosamente el precursor inspirado, el fanático que come la langosta: es una de las mejores obras del severo y escrupuloso Donatello, que escribía en medio de los festejos que le hacían en Padua: « Si me quedo aquí en donde todos me inciensan, concluiré por olvidar lo que he aprendido; en mi patria por el contrario, la crítica me hará estar alerta y me obligará á ir adelantando. » Hermosa frase y sólido pensamiento. Al *San Juan Bautista*, los inteligentes no oponen mas que el *San Jorge* que decora la iglesia *Or-San-Michele* de Florencia, y no prefieren sino el *Frá Barduccio Cherichini*, que se encuentra en uno de los nichos del *Campanille*. Esta escultura, llamada comunmente *lo Zuccone* (el calvo, el pelado), era la obra querida de Donatello, que le gritó cuando la concluyó, como Pigmalion á Galatea:

« Habla! habla! (*favella! favella!*) » y que tenía costumbre de jurar así: « Por la fe que tengo en mi Zuccone! »

Luca della Robbia (1400-1481) pasa por haber inventado bajo su forma plástica los barro cocidos esmaltados: precedió cerca de un siglo á Bernardo de Palissy; pero ni el uno ni el otro pretendieron haber inventado el esmalte. El procedimiento de dar colores barnizados á los objetos de barro cocido, se remonta hasta á los Griegos, los Fenicios y los Egipcios. De la Robbia, hizo una aplicación á la estatuaria, Palissy á la cerámica y los esmaltadores sobre metal á la pintura. En el Louvre hay algunas obras muy preciosas de Lucas de la Robbia: un *San Sebastian*, atado al tronco de un árbol que parece un ensayo del género, pues la figura es simplemente de barro cocido, sin mas parte barnizada que el ropaje blanco que rodea las caderas. La *Virgen adorando al niño Dios*, especie de bajo relieve en el centro de un cuadro redondo bastante semejante á un gran plato, es otra aplicación del procedimiento todavía parcial é incompleto, pues el grupo entero, figuras y ropajes, estan barnizados de blanco (salvo los ojos que son negros), sobre un fondo pintado de azul para el cielo y de verde para el pais. La invención se muestra entera y el arte completo en una *Madona con el Bambino*, hermoso grupo en alto bajo relieve, cuyas diversas partes están barnizadas de todos colores, como si fuera un cuadro pintado, y de un hermoso barniz llamado *invetriato* por los Toscanos.

Aunque nació en Florencia en 1479, y aunque dejó á los Oficios un *Baco* que puede sostener la comparación con el de Miguel Angel, Sansovino (Jacobo Tatti) se fijó en Venecia, llamado y retenido por el Dux Andrea Gritti, despues de haber trabajado en

Roma en tiempo de Julio II. El fué quien solicitado despues por el duque Cosme, el duque Hércules y el papa Pablo III para que les consagrarse su doble talento de escultor y de arquitecto, en Florencia, en Ferrara y en Roma, contestó á todas sus instancias, al decir de Vasari, « que teniendo la dicha de vivir en una república, seria una locura ir á vivir bajo un príncipe absoluto. » Las obras principales que Sansovino hizo para Venecia quedaron en la rica y oriental iglesia de San Marcos. Tales son en primer lugar las cuatro estatuas de bronce de los *Evangelistas* colocadas en el coro, y sobre todo la magnífica puerta de la sacristia, detras del altar, igualmente de bronce, obra pasmosa en la cual dicen que trabajó durante treinta años. En los cincelados de esta puerta, que se puede comparar á los de Ghiberti, Sansovino colocó su busto en relieve entre los de sus amigos, por cierto muy poco devotos, Ticiano y el Aretino.

Tambien pertenece al décimo quinto siglo la estatua ecuestre del famoso *condottiere* Bartolommeo Colleoni, de Bérgamo, colocada en Venecia sobre la plazoleta lateral de la iglesia *San Giovanni San Paolo* (vulgarmente *San Zanipolo*). Modelada por el Florentino Andrea Verocchio, — que fué pintor, escultor, grabador, platero y músico, — fué fundida en bronce por Alejandro Leonardo, tambien autor del elegante pedestal corintio que le sostiene. Cicognara hace tambien el elogio de aquella estatua ecuestre, una de las primeras que produjo el renacimiento. « El caballo parece que quiere descender de su pedestal: sus movimientos son enérgicos, sin ser exagerados. El jinete es majestuoso y aunque lleva una armadura de hierro, no podria estar sentado con mas aplomo y naturalidad. No creemos injuriar al progreso si sostenemos

que desde entonces acá no se ha hecho cosa mas bella en su género. »

Tambien debe referirse á esta época uno de los mas asombrosos trozos que ha creado la escultura : está colocado en la especie de galeria semi-circular que rodea el coro del *Duomo* de Milan : es la estatua de



Fig. 43. — Estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni.  
(Venecia.)

un hombre desollado que se llama, á causa de la leyenda, un San Bartolomé. Suponed un cuerpo humano, mayor que el natural, enteramente despojado de su piel desde la planta de los pies hasta la punta de la cabeza, de pié, en la postura natural de un hombre que no sufre ningun padecimiento y llevando esta piel echada sobre el hombro á manera de manto. Suponed ademas la mayor belleza de formas, la mas se-

vera exactitud en los movimientos, la mas increíble perfeccion en la ejecucion de los músculos, de los nervios, huesos, tendones, venas, de todos los detalles revelados por la anatomia, y tendreis una idea de esta extraordinaria obra maestra, que probablemente por el minucioso y escrupuloso trabajo del cincel, no le sobrepuja ninguna obra de los antiguos ni de los modernos. El mismo color del mármol, que ha tornado una tinta caliente, la hace ser aun mas admirable que la ilusion mas completa. A los piés de esta extraordinaria estatua se lee la inscripcion siguiente :

NON ME PRAXITELES, SED MARC<sup>o</sup> FINXIT AGRAT<sup>o</sup>

El nombre del autor, esto es todo lo que se sabe de su historia. Este Agratus, Agrates ó Agrati, ó como le quiera llamar, no ha dejado rastro en ninguna biografia, en ningun libro de arte; su nacimiento, su muerte, su patria, su época exacta, nada de él es conocido y ni creo que en parte alguna haya otra creacion debida á su cincel. Trabajaría sin duda toda su vida como un beneditino, sobre esta especie de *in-folio* de mármol; ademas, despues de haberse comparado orgullosamente con Praxiteles, habrá muerto contento. Esta estatua del *desollado* debia estar mas bien en un museo que en una iglesia.

Hemos llegado á Miguel Angel.

Se sabe que Miguel Angel Buonarroti nació en 1474 en la quinta de Caprese, en el Casentino, de una familia noble que contaba entre sus antepasados á la célebre condesa Matilde, y habiendo tenido por nodriza á la mujer de un marmolista, puede decirse que mostró desde la cuna sus primeros instintos de artista. « Hacia ya mucho tiempo, dice á propósito de esto Vasari, que los sucesores de Giotto hacian vanos

esfuerzos para dar al mundo el espectáculo de las maravillas que puede imaginar la inteligencia humana en la imitación de la naturaleza <sup>1</sup>. El divino Creador, viendo la inutilidad de los fervientes estudios de sus artistas..... se dignó por fin echar una mirada de bondad sobre la tierra y resolvió enviarnos un genio universal, capaz de abarcar á la vez y de dar empuje á las artes de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. Dios concedió á este mortal privilegiado una alta filosofía y el don de la poesía, para mostrar en él el modelo perfecto de todas las cosas que mas estiman los hombres. »

El museo *degl'Uffizj* de Florencia ha conservado piadosamente aquella máscara de una cabeza de fauno que Miguel Angel esculpió en mármol, como pasatiempo de un niño que no sabe que hacer y que revelando su vocacion, le hizo al momento admitir en la Academia íntima de Lorenzo el Magnífico. « Tu fauno es viejo, le dijo el duque, y tú le pones todos sus dientes : ¿ no has reparado que á los viejos siempre les falta algunos? » Miguel Angel se apresuró á romper un diente á su fauno y á cincelarle un poco la encía. Cerca de este ensayo de su juventud se encuentran tambien su bajo relieve no concluido que reúne á *María, á Jesus y á San Juan*, su *Apolo*, solo bosquejado y su *Bruto* que apenas lo está. Miguel Angel empezaba á menudo un gran trozo de mármol sin ninguna preparacion, sin boceto, sin modelo de arcilla : así unas veces le faltaba mármol para su proyecto, otras le desbastaba profundizándole demasiado, y teniendo que pararse en su idea ya irrealizable, dejaba el pedazo de mármol á medio desbas-

<sup>1</sup> Hitoriador de los pintores y escultores, olvidais ahora á Fra Angélico, Masaccio, Donatello y Leonardo de Vinci!

tar <sup>1</sup>; pero ningun aficionado, ningun artista se quejará de no ver esas tres excelentes obras delicadamente concluidas; pues se nota, así como en el boceto de un pintor, el primer destello del pensamiento del estatuario y se sorprende además el secreto del trabajo de su cincel. Ese secreto merece ciertamente que se le estudie y se vé inmediatamente á que grado de perfeccion sabia llegar el artista, cuando queria poner algo de paciencia en su trabajo, puesto que tenemos á la vista una de aquellas obras que concluyó con mas cuidado y delicadeza, el *Baco borracho*. Dista mucho de tener el impetu, la arrogancia salvaje del *Moisés* que hallaremos en Roma; el *Baco* es de un estilo dulce, elegante, coqueto. Coronado de hiedra y de pámpanos, estruja racimos de uva sobre una copa, en la cual procura beber á hurtadillas un satirillo envuelto en una piel de cabra. La boca risueña, los ojos adormilados, toda la actitud de un cuerpo que parece sostenerse con dificultad en pié, expresando admirablemente los efectos de la embriaguez.

<sup>1</sup> Debajo del *Bruto* se ha grabado el distico siguiente :

Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit,  
In mentem sceleris venit, et obstupuit.

(Mientras que el escultor cortaba en el mármol la figura de *Bruto* se acordó del crimen, y, en su estupor, se paró.)

« Un dia, cuenta el presidente de Brosses, que lord Sandich miraba el *Bruto*, admirado de que se hubiesen atrevido á vituperar á ese gran republicano, hizo en el mismo instante estos dos versos en concordia :

Brutum effecisset sculptor, sed mente recursat  
Tanta viri virtus, sistit et obstupuit.

El escultor hubiera acabado á *Bruto*, mas instantáneamente, al recuerdo de la virtud de aquel grande hombre, se paró descorazonado.

Florenxia debe tener á dicha haber recogido estas obras de su ilustre hijo, pues consterna saber la cantidad de obras de Miguel Angel, ademas de su célebre carton de la *Guerra de los Pisanos*, que han perecido y desaparecido del mundo sin dejar mas rastro que su



Fig. 44. — Baco ebrio. (Florenxia.)

nombre : en 1492, un *Hércules colosal* enviado al rey de Francia Carlos VIII ; en 1495, un *Cupido dormido*, enviado al duque de Mantua ; en 1501, un *David* de bronce, adquirido por un tal Florimondo Rebertet, de Blois ; en 1507, la estatua de bronce del papa Julio II, rota por los Boloñeses sublevados ; despues un cuadro de *Leda*, vendido á Francisco I° por el mozo

del estudio de Miguel Angel, y quemado cien años despues por órden de un confesor de la reina ; despues aquel ejemplar del Dante al márgen del cual trazó la mayor parte de los pasajes de la *Divina Comedia*. Todo esto forma un largo y triste catálogo, una fúnebre hoja mortuoria ; pero no es en el museo de Florenxia en donde se encuentra la mas capital de las obras que esta ciudad está orgullosa de poseer ; es en la sacristia de la antigua iglesia de *San Lorenzo*, edificada en un principio en el cuarto siglo y consagrada por San Ambrosio, despues de reedificada, en 1425, sobre los dibujos de Brunelleschi. Esta magnífica obra, encargada por Clemente VII, se llama la capilla de los Médicis.

¡ Cosa singular ! en esta capilla funeraria trabajaba Miguel Angel cuando estuvo encargado de defender contra los Médicis, la Florenxia republicana. Allí, salvo las estatuas de los santos Cosme y Damian, obras de sus discípulos Montorsoli y Rafaello da Montelupo, todo es de la mano de aquel gran artista, hasta el altar, en frente del cual está la *Virgen dando de mamar al niño Jesus*. De un lado se halla el *Mausoleo de Juliano de Médicis*, en donde la estatua de ese duque corona las figuras del *Dia* y de la *Noche* ; del otro, el *Mausoleo de Lorenzo de Médicis*, duque de Urbino, cuya estatua está acompañada de la *Aurora* y del *Crepúsculo*. Esa estatua, una de las obras maestras de la escultura moderna, es célebre bajo el nombre del *Penseroso* á causa de la postura pensativa y sombría que ha dado Miguel Angel á ese precoz titano : entre las cuatro figuras alegóricas, no menos sombrías, atormentadas y terribles, las que se admiran más son el *Crepúsculo* y la *Noche*. Hé aqui los versos que dirigió á esta última Giam-Battista Strozzi :

La Notte che tu vedi in si dolci atti  
 Dormire, fu da un angelo scolpita  
 In questo sasso; e, perchè dorme, ha vita;  
 Destala, se no'l credi, e parleratti <sup>1</sup>.

El huracán Miguel-Angel hizo contestar al instante por su estatua este amargo epigrama, sátira de su siglo y tambien de otros:

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso,  
 Mentre che il danno è la vergogna dura;  
 Non veder, non sentir, m'è gran ventura.  
 Però non mi destar: deh! parla basso <sup>2</sup>.

Roma, en donde Miguel Angel pasó la segunda mitad de su larga vida, y para la cual hizo sus grandes obras de pintura y arquitectura, Roma ha quedado tambien la heredera de algunas de las grandes obras de su cincel. La catedral de la cristiandad, San Pedro, posee la célebre *Nuestra Señora de la Piedad*, que esculpió Miguel Angel á ios ochenta y cuatro años, despues de los frescos de la capilla Sixtina, antes de la erección de la cúpula; y la iglesia de la Minerva, que lleva el nombre del templo pagano, la no menos célebre estatua que se llama el *Cristo* de Miguel Angel, Cristo irritado, Cristo vengador, que es la repetición en mármol, al menos en cuanto al pensamiento, de el del *Juicio final*. Mas si se quiere admirar una obra mas célebre aun, es necesario subir una cuesta penosa que se llamaba, en la antigua Roma, la *Via infame* — porque Tu-

<sup>1</sup> La Noche que ves dormir en una actitud tan dulce ha sido esculpida en esta piedra por un angel; duerme, pero tiene vida; despiértala, si dudas, y ella te hablará.

<sup>2</sup> Me gusta dormir, y más aun ser de piedra, en estos tiempos en que reinan el mal y la deshonra. Es un gran favor para mi no ver y no sentir. Con que así no me despiertes: ah! habla quedo.

lia, segun dicen, aplastó en ella bajo las ruedas de su carro el cadáver de su padre el rey Tulio — y penetraron en la antigua basílica de *San Pietro in Vincoli*, restaurada despues muchas veces desde su fundación bajo el papa Leon el Grande, pero siempre conservada en su forma primitiva. Se encierra en ella el mausoleo de Julio II y el *Moises* de Miguel Angel.

Una palabra de explicación previa.

Aquel papa y aquel artista tenían puntos de semejanza en el genio y carácter que debía unirlos y desunirlos; y es lo que aconteció. Apenas elevado al trono pontificio, Julio II pensó perpetuar su memoria en un mausoleo magnífico y fué á Miguel Angel á quien llamó de Florencia para encargarle que erigiese aquel monumento. Miguel Angel, que no tenía entonces mas que veintinueve años, presentó pronto al papa el plan del sepulcro mas colosal que el arte moderno haya intentado jamás construir: debía ser una mezcla de arquitectura y escultura, un edificio adornado. Representémonos un fuerte y macizo cuadrangular, ofreciendo en sus fachadas nichos que contendrian victorias, y en sus ángulos postes formando pilastras, á los cuales estarian arrimadas figuras de cautivos. Sobre esa ancha base, un segundo macizo mas estrecho, rodeado de estatuas colosales de profetas y sibilas, que hubieran coronado otra masa piramidal toda revestida de figuras alegóricas de bronce. Tal era esta composición, cuyo grabado conocemos gracias al croquis de Miguel Angel. Hubiera sido grande como el mausoleo de Augusto, que dominaba todos los edificios de la Roma pagana. El artista puso manos á la obra; pero pronto surgieron sus cuestiones con Julio II y de resultas su huida á Florencia, á Bolonia y á Venecia; queria

huir hasta Constantinopla, en donde le llamaba el Sultán Soliman para poner un puente entre la ciudad y los arrabales de Pera. Solo volvió cerca del papa, á Bolonia, como embajador de Florencia, enviado por el *gonfalonero* Soderini. Después de su reconciliación, el papa le hizo hacer su estatua de bronce, que los Boloñeses rompieron en un motin para fundir un cañon que se llamó la *Giulia* <sup>1</sup>. Esto sucedió cuando Pablo III, mucho tiempo después, le encargó el fresco del *Juicio final*, que dió por resultado una transacción entre Miguel Angel y los herederos de Julio II, cuyo mausoleo se redujo á las actuales dimensiones. No se hizo del plan primitivo mas que una *Victoria*, que está en Florencia, dos *Cautivos*, que están en el Louvre, y uno de los profetas, el *Moisés*, todo él de la mano de Miguel Angel, que forma el centro del mausoleo actual de Julio II, del cual es por cierto el retrato alegórico.

Ese colosal *Moisés* está sentado, tiene debajo del brazo derecho las tablas de la Ley, y acaricia con la mano del mismo lado las largas barbas que le caen hasta el pecho. Su cabeza, un poco vuelta al lado izquierdo, está coronada por dos *cuernos* que le da la tradición y que parecen exactamente en su espesa cabellera, dos cuernos naciendo de un cervatillo ó de un cabrito. Quizá Miguel Angel muy amante de la antigüedad mitológica, como todos los artistas de su época, quiso dar á Moisés los atributos del dios Pan, del Gran Todo, que representaba simbólicamente toda la naturaleza abarcando todos los seres, y que confundían entonces con el Osiris egipcio. Quizás quiso

<sup>1</sup> Cuando modelaba el boceto de esta estatua es cuando Miguel Angel dijo al papa guerrero : « ¿ No convendría, Padre Santo, ponerle un libro en la mano? — Ponle una espada, pues de letras no entiendo nada, » contestó Julio.



Fig. 45. — Estatua de Moisés. Sepulcro de Julio II. (Roma.)

hacer el retrato de su maestro tan llorajo, Savonarole, que habia tenido en la fisonomia alguna semejanza con el macho cabrio y cuyos singulares ojos habian sido denominados *occhj caprini* por sus contemporáneos.

En esta figura se han criticado muchas cosas: la cabeza, dicen, es demasiado pequeña para esa inmensa barba; las piernas, demasiado largas para los piés, están cubiertas con un pantalon y polainas, mientras que el cuerpo, un poco grueso, está envuelto en una chaqueta de franela. Por último, lo que es mas especioso y mas verdad, es que diversos accesorios están apenas bosquejados, apenas devastados. Este último defecto, si es que lo hay, es peculiar á todas las obras de Miguel Angel, que no hacia mas miniatura al esculpir una estatua que al pintar un fresco ó al trazar el plan de un edificio. Por lo demas, hay que tener presente que el Moisés es una figura colosal que debia ser vista á cierta elevacion; pero tengan ó no algun fundamento estas criticas, ese defectuoso Moisés no deja de ser por eso la obra maestra de su autor considerado como estatuario, y probablemente tambien, de toda la escultura moderna. En las obras de Donatello, de Sansovino, de Puget y de Canova yo no veo nada que le iguale; hay que remontarse á la antigüedad. No iré pues á defenderle contra los ataques del detalle, haciendo á mi vez reparar que los piés, las manos, los brazos, la cara, son comparables, como dibujo anatómico, á lo que los antiguos han dejado de mas perfecto. Mas bien imitaré, hablando de Miguel Angel, su manera de proceder en las artes; diré que tomado en conjunto, su Moisés es el mayor y mas admirable emblema de la fuerza, de la severidad, del poder; que jamás se ha expresado mas ampliamente

todas las diversas cualidades que constituyen la superioridad de un hombre sobre los hombres que dan autoridad. Su mirada irresistible parece amenazar á un pueblo revoltoso, derribándole á sus piés. Por último se vé bien claro el severo legislador de los Hebreos, armado de su terrible ley : no creo que el Júpiter Olímpico, la Juno de Samos, las Minervas de Atenas, tan célebres por su misma antigüedad, hayan sido mas majestuosos, mas terribles, mas á propósito para inspirar á los pueblos el terror y el respeto religioso. « Moisés así representado, dice Vasari, debe mas que nunca llamarse el amigo de Dios, que parece quiso confiar á las manos de Miguel Angel el cuidado de preparar su resurreccion; y si los Indios, hombres y mujeres, continúan, como ya lo hacen, yendo en tropel á visitarlo y á adorarlo todos los sábados, adorarán no una cosa humana sino divina. »

El Louvre, como hemos dicho, puede estar ufano de una obra del Titan del arte. Estos son dos de los cuatro *Cautivos* que debian estar arrimados á los ángulos del monumento de Julio II. El uno, el mas hermoso quizás, es como el monumento mismo, incompleto, no concluido. La cabeza está apenas bosquejada, y el cuello casi sin desbastar; felizmente ninguna mano sacrílega se ha atrevido á concluir la obra de Miguel Angel : ¿ quién podría quejarse de sorprender en ella, como en el *Bruto* de los Oficios, el secreto del trabajo de su cincel <sup>1</sup>? En las facciones apenas indicadas de ese *Cautivo*, no se ha adivinado, sentido y aun visto una expresion tan admirable como

<sup>1</sup> Por ejemplo se puede conocer que desde los primeros golpes dados para desbastar un pedazo de mármol, Miguel Angel buscaba esas líneas sinuosas, esas curvas, ese *forme serpentine*, como las llamaba él mismo, de que se compone siempre, en todo sentido y en toda accion, la figura del cuerpo humano.

la de las facciones tan delicadamente concluidas del otro? ¿ y esta expresion de dolor, de humillacion, aqui resignada, allí sombría é impaciente, no se lee en todos los miembros de sus cuerpos? Basta pues para admirar esas magníficas figuras, saber lo que son ó mas bien lo que debieron ser; y delante de ellas se repite el dicho del escultor Falconnet : « He visto á Miguel Angel : pasma y asusta. »

En Brujas, sobre el altar mayor de la iglesia de Nuestra-Señora, hay una célebre *Madona*, de Miguel Angel. En el norte, en donde la estatuaria fué siempre débil, en donde desde luego se carece de la materia principal, el mármol, esta *Madona* no podia menos de causar una inmensa admiracion. En efecto, es un grupo muy hermoso, de un estilo elevado, noble, santo. La Virgen, sentada, se halla cubierta hasta el cuello por su vestido, hasta la cabeza por su velo, como indica estarlo una *Madona* bizantina; pero todos esos ropajes son lijeros y bonitos. El *Bambino* está de pie entre sus piernas, como el Rafael en el cuadro de la *Virgen del pajarito*; está desnudo; su movimiento está lleno de gracia, su carne perfecta; bien mirado consiento que se dé á este hermoso grupo el nombre demasiado prodigado de obra maestra; pero, ¿ es de Miguel Angel? Aquí la duda es permitida y no titubeo en dudar. Que un hermoso trozo de escultura italiana llegue á Flandes, que se le admire con entusiasmo, y que al instante le atribuyan al mas famoso de los estatuarios italianos, eso es muy natural; pero ¿ dónde está la prueba histórica? Se cuenta no sé qué historia de un corsario argelino que la habria cogido al ir de una á otra ciudad de Italia, apresado á su vez por un navío holandés; pero no pasa de ser una de esas vagas tradiciones mas bien hechas para acredi-

tar una fábula que para sentar una verdad. Y si la prueba histórica falta, ¿ existe al menos la del arte? Tampoco. Sin duda es mas difícil conocer el toque de cincel que el del pincel, y de afirmar con seguridad quién es el autor de un trozo de escultura, pero todavía es mas difícil asegurar que tal obra sea de tal estatuario. Aquí seguramente, el cincel se muestra mas suave y mas delicado que el de Miguel Angel, quiero decir, menos enérgico y de menos poder. Si por un imposible, ese grupo fuese de Miguel Angel, pertenecería á su juventud, al tiempo del *Baco* de Florencia, y no del *Moisés* de Roma; pero otra observacion que recae sobre un hecho material y palpable, debe, en mi sentir, resolver la cuestion, y es que ni la Virgen ni el Niño tienen pupilas en los ojos, y yo no se que haya en todas las obras del gran Florentino, cabeza alguna de estatua ó busto que esté sin pupilas. Esta observacion me parece decisiva. Como el estilo del grupo, aunque noble y digno, no es muy severo, y muchos de los detalles muestran una delicadeza un poco coqueta, no creo que ni siquiera es de la época terminada por Miguel Angel y que se pueda atribuir, por ejemplo, á Donatello, de la Robbia, ó á Juan de Bolognia. Más se parece á las obras de Sansovino, conocido por la ligereza de los ropajes, por la sutileza de las cabezas de las mujeres y los niños. ¿ Esta *Madona* de Brujas no será la obra del Florentino Torregiani, quien huyendo de su pais por celos del triunfo de Miguel Angel, viajó por Francia, por Flandes, Inglaterra y España, en donde murió miserablemente? Llamaban al Torregiani el rival de Miguel Angel, á quien, en un combate de niños, le rompió la nariz de un puñetazo. Esto bastaría para que la tradicion hubiese hecho de él otro Miguel Angel.

Por el mismo tiempo en que este grande hijo de Florencia vivia en Roma, y Sansovino en Venecia, otro Florentino corria por el mundo, salia de Italia y venia á trabajar á Fontainebleau para dar á la escultura francesa las mismas lecciones que daban á la pintura Andrea del Sarto, Rosso y Primaticci. Era este Benvenuto Cellini (1500-1570). Platero, grabador en piedras y sobre metales, fundidor, cincelador, y por último escultor, Cellini, que grabó las bellas monedas de Clemente VII en Roma y de Alejandro de Médicis en Florencia, escribió un tratado de escultura, un tratado de plateria, un tratado de la fundicion de los metales, ademas de las curiosas *Memorias* en donde cuenta su extraña vida de valenton. Dejó en Florencia, delante del bello pórtico de Orcagna llamado la *Loggia de Lanzi*, un grupo de *Perseo cortando la cabeza de Medusa*; hizo en Francia la *Ninfa de Fontainebleau*, que está en el Louvre; no es un grupo, ni una estatua, sino un alto relieve, fundido en bronce. Una mujer desnuda, colosal, de proporciones poco graciosas por sus larguras desmesuradas, está medio echada, apoyada sobre el brazo izquierdo y pasa el brazo derecho sobre el cuello de un ciervo, cuya cabeza adornada de grandes astas, sale hácia adelante. Esta ninfa de los bosques, esta Diana cazadora, es la mas importante de las obras que Cellini hizo en la corte de Francisco I<sup>o</sup>, de donde le alejaron pronto los desdenes de la duquesa de Etampes. Empotrada en un arco de medio punto, estaba destinada á adornar el tímpano de la *Puerta-Dorada* en Fontainebleau; pero Diana de Poitiers se la hizo dar por Enrique II y la puso en la puerta de su palacio de Anet: cerca de aquella *Ninfa* se han colocado dos magnificas copas de bronce florentino cincelado, que se atribuyen á Benvenuto Cellini, sin mas prue-

bas que la materia; el estilo y la belleza del trabajo.

Después un digno discípulo de Sansovino, *l'Ammanato*, que construyó el patio interior del palacio Pitti y esculpió para el jardín público la hermosa fuente que lleva su nombre, la del *Neptuno* colosal, arrastrado por cuatro caballos marinos; — cuando la pintura italiana desaparecía escapándose á los últimos Boloñeses, era para caer en manos del napolitano Luca Giordano; y en manos de otro Napolitano, Lorenzo Bernini, caía la escultura italiana. La decadencia hería á la vez á las dos *hermanas mayores*, como las llama Vasari.

El *caballero Bernin* (1598-1680) que llamaron pomposamente el *segundo Miguel-Angel*, que fué durante medio siglo, bajo nueve papas, el árbitro de los objetos de arte en Italia y del gusto en Europa, que Luis XIV hizo venir á Paris (1665) para tomar su consejo sobre la restauración del Louvre, ese Bernin hubiera sido probablemente un grande artista en la grande época. Venido con la decadencia, la siguió ó mas bien, lejos de detenerla la precipitó. El fué quien edificó, como arquitecto, la enfática plaza circular que precede en San Pedro á la cúpula del gran Florentino; él fué el que en el templo, elevó como escultor el púlpito y el dosel de sumo pontífice y sobre el sepulcro de Urbano VIII (lo mejor sin embargo de las obras de Bernin, el cual esculpía á la manera que pintaba Rubens, menos el color) aquellas dos gruesísimas y hombrunas figuras alegóricas que presentan sus pechos flamencos para echar sobre el cuerpo del difunto papa la leche de la *Justicia y de la Caridad*.

Al mismo tiempo que el abotargamiento con el Bernin, reinaba el amaneramiento con el Algarde (1583-1654) que fué apenas un Albano en la escultura. En

tronizado por aquellos dos jefes de la decadencia, como en la misma época por Luca *Fa presto*, el mal gusto descendió pronto hasta las cosas mas insignificantes. En Nápoles no dejan nunca de llevar á los viajeros á la capilla de San Severo para hacerles admirar las esculturas que ella encierra. Vese allí un *Cristo* echado debajo de una sábana que deja adivinar su nariz, sus hombros y sus rodillas; después una estatua de mujer que llaman el *Pudor*, porque una especie de camisa mojada, está pegada sobre todos sus miembros; después por último la personificación alegórica de un alma que se separa del vicio, es decir, una especie de pez humano que procura romper las mallas de una red del mármol, en donde el diablo sin duda le habia envuelto. Puede hallarse en la ejecución de estas grandes dificultades, hechas por Antonio Corradini, cierta destreza de cincel como hay en Van Loo y Boucher grande habilidad de toque. Pero tales obras pertenecen evidentemente á una escuela inferior, aun á la de Bernin, degenerada de la suya; ellas conducen á una decadencia tan completa del arte que si se mencionan es para aconsejar que se huya hasta de su vista; es para que ninguna persona de sentido autorice con sus elogios, ni aun siquiera con su presencia, la reproducción de semejantes monstruosidades. No hay en ellas mas que la ejecución sin el estilo y el gusto, la mano sin el alma y el talento.

Tenemos que llegar desde el aldeano de *Possagno* que llegó á ser como Giotto y Mantegna de pastor artista, hasta Antonio Canova (1747-1822) para encontrar la estatuaria italiana elevada sobre las alturas del grande arte y sobre la cima del ideal. En la sala de los bajo relieves, en la Academia de Bellas artes de Venecia, se encuentra la preciosa urna de pórfido

en donde se conserva religiosamente la mano derecha de Canova, cuyo corazón está en la iglesia de los *Frari*, y el resto del cuerpo en el pueblo de Pasagno. Por debajo han suspendido su cincel y grabado la inscripción siguiente :

Quod mutui amoris monumentum  
Idem gloriae incitamentum sit <sup>1</sup>.

Sin embargo, aunque murió en Venecia, Canova no dejó allí mas que el grupo de *Dédalo* é *Icaro*, una de las obras en que, joven aun, su genio se reveló ya. Ese grupo formaba parte de la colección del palacio Barbarigo, hoy dispersado.

En Roma es donde debe buscarse á Canova : en la iglesia de los Santos Apóstoles, el mausoleo de Clemente XIV ; en la basílica de San Pedro, el sepulcro conocido bajo el nombre del *monumento di Rezzonico* (Clemente XIII) ; por último, en el museo del Vaticano, aquellas obras suyas, que tuvieron el peligroso honor de verse mezcladas con los mas preciosos objetos de la Grecia antigua. Estas son, primero los luchadores *Damoxéne* y *Creugas* <sup>2</sup>, muy inferiores á los de Florencia, pues no expresan mas que la fuerza brutal y grosera ; se los ha denominado con propiedad los *boxeadores*. Les sigue la estatua de *Perseo*, que Canova no temió volver á hacer despues de Benvenuto Cellini, y que obtuvo el honor aun mas insigne de ocupar el puesto del *Apolo del Belvedere*, que las conquistas francesas habian conducido á Paris, y aun se le dió el hermoso nombre de *la Consolatrice*. El *Perseo*

<sup>1</sup> Que este monumento, prenda de una afección mútua, sirva además de emulación á la gloria.

<sup>2</sup> Véase la historia de estos *atletas* en Pausanias (lib. VIII, cap. XI).

tiene el defecto mas bien que el mérito, de parecerse al rostro de *Apolo*. Está delicadamente trabajado, es un poco amanerado y para no asustar á nadie, la cabeza de *Medusa* que tiene en la mano, es la de una



Fig. 46. — El *Perseo* de Canova.

mujer joven y bonita ; sus serpientes parecen trenzas de cabello arregladas simétricamente como las de los Asirios. Para conformarse á las ideas de los Griegos é imitando la *Medusa* antigua de Munich, Canova supo dar á la suya, con la belleza física, la feal-

dad moral, esa indiferencia glacial que traspasa el alma y puede causar la muerte.

Como quiera, no es Roma, sino Viena quien posee las dos mas importantes obras de Canova. La una está en la iglesia de los Agustinos, en donde tambien se ve bajo escaparates de cristal y con trajes de brocado, los esqueletos enteros de San Clemente y Santa Victoria: espectáculo edificante sin duda, pero menos halagüeño que el de la bella estatua; este es el mausoleo de Maria Cristina de Austria, una de las hijas de Maria Teresa, mujer de Alberto, duque de Sajonia Elsten. En una pirámide abierta, por el estilo de las grandes sepulturas antiguas, se adelanta y descende un acompañamiento funerario. Precedida de jóvenes llorando, que figuran la Inocencia, y seguidas de la Beneficencia que sostiene á un anciano, la Virtud cubierta de un velo lleva en una urna las cenizas de la princesa. En el umbral de la puerta, un Genio está llorando, apoyado sobre un leon; es el simbolo del marido, quedado sobre la tierra. Aunque un poco teatral y aun algo pagano, este fastuoso mausoleo es un bello trabajo, de gran carácter y de gran efecto. Todas estas figuras ligadas unas á otras están agrupadas perfectamente; y muchas de ellas, por ejemplo una de las jovencitas y el anciano sostenido por la Beneficencia serian, separadas, excelentes estatuas. En una palabra, el mausoleo de Maria Cristina, mas importante que ningun otro monumento de Canova, debe recomendar su nombre á la posteridad no menos que los diversos sepulcros que erigió bajo la vasta cúpula de la metrópoli católica.

La otra obra de Canova, mas célebre aun en el mundo de las artes, es el grupo colosal de *Teseo vencedor del Minotauro*. Para recibir y albergar dignamente en Viena aquel huesped italiano, construye

Pantélico. El grupo de Canova, lo mismo que la estacion exprofeso, en el paseo chico llamado Jardin del pueblo (*Volksgarten*), un templo exactamente copiado, en cuanto á la forma y dimensiones, sobre el de Atenas que se llama el templo de Teseo. Solo que el ladrillo y el yeso ha remplazado el mármol blanco del



Fig. 47. — El mausoleo de Maria Cristina, por Canova. (Viena.)

Pentélico. El grupo de Canova, como lo era la estatua del semi-dios, es adorado en ese templo, cuyos curas son una especie de municipales que abren las puertas á las horas del paseo. Tocado con el casco griego, y el resto enteramente desnudo, Teseo levanta la maza, el arma del compañero de Alcides para acabar de matar al monstruo que ha derri-

bado á sus pies : esta postura tiene tal vez el defecto mas comun en las grandes composiciones de Canova; es teatral, pero la estatua entera forma una preciosa academia, en la que cada miembro, cada músculo indica perfectamente la fuerza en accion. Sin embargo, la parte mas bella del grupo me parece el Minotauro, si se le puede conservar aun ese nombre despues que el estatuario, sacrificando á la belleza de las formas la verdad histórica, ha hecho del hijo de Pasiphaë, no ya un hombre-toro, sino un hombre-caballo, un centauro<sup>1</sup>. Su movimiento, bajo la presion de Teseo, que le aprieta el cuello con la mano izquierda y el estómago con la rodilla, es el mas enérgico, el mas feliz que pueda uno imaginarse. Su cabeza echada atrás hasta la grupa, que prueba por un movimiento convulsivo de levantar ese doble cuerpo; su pecho anheloso, sus piernas dobladas y como rotas bajo él, sus brazos extenuados á los cuales no queda fuerza más que para buscar un apoyo en el suelo, todo esto forma un conjunto admirable y recuerda aquel famoso grupo antiguo de los *Luchadores*, en que el vencido es tan superior como el vencedor. El mármol mismo en esta parte del vasto grupo tiene el grano mas mate, las venas mas bellas. Como la fuerza en Teseo, el dolor está maravillosamente expresado en el Minotauro, y se podia, buscando un motivo de crítica, hallar una semejanza bastante cercana entre su cabeza y la del Laoconte. Tambien Teseo en sus facciones, en donde se pintan la cólera y el orgullo

<sup>1</sup> Posible sería apesar del nombre consagrado de ese grupo famoso, que el escultor haya querido representar, no á *Teseo matando el Minotauro*, sino á *Teseo matando al centauro Eurytion*, el que en las bodas de Piritoo, habia robado la bella Hippodamia. Es el asunto de uno de los mas preciosos dibujos monocromos sobre mármol que se ha encontrado en Pompeya y que recogió el museo de Nápoles.

desdeñoso, ofrece de nuevo alguna conexión con el *Apolo pitio*. Quizás el artista ha querido así en cierto modo rendir homenaje á las dos obras maestras que el arte griego le habia ofrecido de modelos en el Vaticano. He observado una ligera circunstancia que

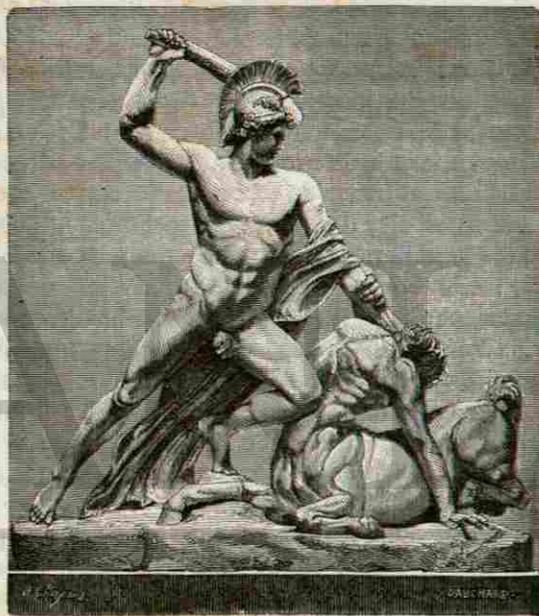


Fig. 48. — Teseo vencedor del Minotauro, por Canova. (Viena.)

probaria cuánto aprovechó su educación improvisada el jóven aldeano de Possagno, para haber estudiado la antigüedad hasta en sus mas pequeños detalles arqueológicos. Ha dado á su héroe las orejas hinchadas de los atletas pancrasiastas. Teseo es en efecto quien, llegado á ser rey de Atenas, instituyó los pequeños

Panateneos en donde se celebraban juegos gimnásticos, y él mismo pasa por haber tomado parte en estos juegos como tantos otros hombres ilustres de la Grecia, aun despues de los tiempos heróicos, como Pitágoras, Crisipo y el divino Platon.

Canova, que hizo en Florencia otro monumento fúnebre, el sepulcro de Alfieri, fué llamado á Paris por Napoleon y adoptado por el Instituto. Ha dejado allí esa hermosa estatua de la *Magdalena arrepenida*, que ha pasado por varias colecciones particulares, y otra obra que, solo de un estatuario extranjero en el museo de la escultura francesa en el Louvre, bien merece el honor de esta única y especial excepcion. Este es el grupo de *Zéfiro robando á Psiquis* dormida para llevarla á las mansiones misteriosas del Amor: este bonito grupo, ligero, aéreo, reproduce todas las gracias de la narracion de Apuleyo, traducida por La Fontaine. Nos hace conocer dignamente á ese pastorcito que llegó á ser un gran artista, tan grande que nadie entre los modernos, sin exceptuar el mismo Miguel Angel, ha recordado mejor los antiguos por la belleza de las formas, el atractivo de la expresion y la delicadeza de su cincel. Se le ha criticado por haberse encargado, en 1815, de quitar del Louvre, para devolverlos á Italia, los objetos artísticos de que la Francia se apoderó durante las exacciones del imperio, para adornar la capital del continente; pero Canova ¿era Francés ó Italiano? Y aquellos objetos que restituia á su patria, ¿no eran los que la fuerza habia arrebatado y á la sazón recobraba la fuerza? Y aun dado que su mision mereciere tanta reprobacion como sentimiento, ¿puede esto amenguar el mérito de sus obras? Seamos justos con el talento, como con el valor, aun con nuestros mismos enemigos.

La escuela de Canova que ha reinado en Italia

hasta nuestros dias, reina aun. De su escuela han salido el dinamarqués Thorwaldsen, del que hablaremos mas adelante, y el florentino Bartolini, del cual podría decirse hace algunos años que en toda la Italia no habia mas artista que él. Por último, de su escuela han nacido, por la generacion de las artes, por las lecciones, el ejemplo, la tradicion, todos los nuevos escultores que acaba de revelarnos la Exposicion universal, MM. Dupré, Vela, Argenti, Luccardi, Strazza, etc. Todos brillan, todos se recomiendan por una gracia real aunque un poco amanerada, por una extremada delicadeza, en verdad sorprendente, en el trabajo del cincel; hacen con el mármol un tejido que doblegan á su arbitrio, á todos los caprichos de la moda; que ahuecan, pliegan y recargan de bordados y encajes. La Italia nos muestra un gran número de felices continuadores de Canova; pero; ay! ni un solo discípulo de Miguel Angel. Fije en esto su atencion: semejante imitacion es lo lindo, pero no lo bello.

piones, serpientes, pero solo á modo de talismanes, amuletos, de espantajos para alejarlos de las habitaciones y mezquitas. Por ese lado, pues, ninguna leccion pudo llegar á los Españoles.

Posteriormente, cuando el Florentino Gerardo Starnina y el Flamenco Pedro de Champagne (Pedro Campaña) les trajeron los primeros modelos del arte del pintor, otros extranjeros vinieron tambien á ofrecerles modelos del arte del escultor: tal fué, por ejemplo, Felipe Vigarni, que llamaron Felipe de Borgoña, sin duda porque venia de la córte de los duques Felipe el Atrevido ó Juan sin Miedo, pero que mas bien era Flamenco que Borgoñon. Este hizo algunos trabajos importantes en las catedrales de Burgos y Toledo, pero sobre todo de ornamentos, tales como pulpitos y asientos de coro. Tambien fué uno de los émulos de Miguel Angel en Italia aquel Torrigiani que hemos mencionado ya. Se sabe que despues de su contienda de escuela con el ilustre pensionista de Lorenzo de Médicis, se fugó de Florencia, se hizo soldado, ganó el grado de alferez, volvió á ser artista, pasó á Flandes, á Inglaterra, despues á España y hasta á Andalucia: para el convento de Buenavista, cerca de Sevilla, hizo en 1520, una célebre estatua de *San Jerónimo*, que Goya ponía por encima del *Moisés* de Miguel Angel; en Sevilla igualmente hizo otra estatua de la *Virgen con el Niño*, para un duque de Arcos. Este por una burla insultante, cuya causa no es conocida, le pagó en maravedises, que dos hombres llevaron en sacos. Torrigiani creyó al pronto que recibía una gran suma; pero advirtiendo luego que toda aquella menuda moneda de cobre no valía mas que treinta ducados de oro, cogió un martillo y rompió la estatua. Irritado de esta ofensa á un grande de España, el duque denunció el artista á la Inquisi-

## CAPITULO II

## LA ESCULTURA ESPAÑOLA

La escultura en España está muy lejos de tener tanta importancia como la pintura, ni aun hay proporcion entre ellas. Apenas se pueden hallar testigos de su cultivo, al menos en la mas alta acepcion de este arte, es decir estatuarios, y jamás se vió aparecer obra alguna de mármol y bronce que equivaliera á los lienzos de Velazquez, Murillo y Ribera. Los Arabes no pudieron enseñar á los Españoles mas que la arquitectura, por que el Koran habia pronunciado el anatema sobre las otras artes del dibujo y aun sobre la música. Aunque es verdad que los Arabes en España se mostraron menos escrupulosamente sometidos á aquellas prescripciones que los Arabes de Siria; y los leones de la Alhambra, aunque no fuesen mas que animales de imaginacion, de fantasia, monstruos, constituyen sin embargo un pecado de herejía. Jamas se permitió á los musulmanes, aun á los de Africa ó de Andalucia, representar mas que en imitaciones toscas ciertos animales dañinos, tales como las ratas, escor-

cion por impiedad, y el desgraciado Torrigiani se dejó morir de hambre en su prision (1522). Se conserva en Sevilla una hermosísima mano de aquella Virgen rota, que colocada sobre uno de sus pechos, se la llama la *mano de la teta*, la cual se ha reproducido una infinidad de veces, ya en copias, ya en vaciados.

Entre los artistas españoles que fueron á Italia, bajo la dominacion de Fernando de Aragon y de Carlos Quinto, á tomar lecciones de todas las artes, solo dos aprendieron y practicaron las tres artes del dibujo: Alonso Berruguete y Gaspar Becerra. El primero (1480-1561) fué el discípulo directo de Miguel Angel, y el papa Julio II le llamó á Roma para que ayudara á su ilustre maestro en sus trabajos de todo género. De vuelta á su patria, en 1520, rico de un talento del que habia dado pruebas, Carlos Quinto le distinguió, nombrándole su pintor y escultor de cámara, y, para colmo de honor, le hizo despues su ayuda de cámara. Desde entonces Berruguete estuvo encargado de importantes encargos en Valladolid, Toledo y Granada. Se sabe que en la catedral de Toledo esculpió el sitial del arzobispo primado y alli representó en mármol la *Transfiguracion del Señor*. Se ha supuesto que fué él quien dió al Emperador el dibujo de aquel desgraciado é insolente palacio que Carlos Quinto hizo erigir en el mismo corazon de la Alhambra, destruyendo, para tener mas trecho, una parte de las construcciones moriscas; es un error: el arquitecto del palacio no acabado es Pedro de Machuca. La parte de Berruguete se limitó á trabajos de detalle y de ornamentacion en que sobresalió; y á pesar de las bárbaras mutilaciones que han sufrido y sufren aun, se reconoce facilmente que eran del mejor gusto y de la mas primorosa delicadeza. Hay sobre todo unos bajo relieves ejecutados sobre placas de mármol

de un gris morado, muy duro para la herramienta, muy suave para la vista, que hacen honor á Berruguete, que fué mejor escultor que pintor y arquitecto. Tales son los triunfos de Carlos Quinto que se hizo representar de Hércules desnudo, con la maza y la piel de leon de Nemea, como tambien hemos visto á Luis XIV de Apolo con los rayos y la lira. Solo que el César no se contentó con la divisa del semidios: el *Nec plus ultra* de las columnas de Abila y de Calpe le pareció demasiado modesto, é hizo *plus oultre*, escrito en francés de su tiempo en todas las decoraciones de su palacio y que ha llegado á ser bajo sus sucesores, el *plus ultra* de las armas de una monarquía en donde el sol no se ponía jamás.

Gaspar Becerra (1520-1570), — de quien Vasari hace una mencion muy honorífica como autor de los dibujos de un libro de anatomia publicado en Roma, en 1554, por el doctor Juan de Valverde, y de dos estatuas anatómicas, muy estimadas en las escuelas, — apenas estaba de vuelta en España, cuando Felipe II hizo por él lo que habia hecho Carlos Quinto por Berruguete: le encargó varios trabajos en el antiguo alcazar de Madrid y en el nuevo palacio del Pardo; despues para manifestarle su real agrado, le nombró su escultor en 1562 y su pintor en 1563. Como Berruguete, Becerra fué mejor escultor que pintor. Cean-Bermudez no duda en decir que sobrepujó en su género á todos los artistas españoles que le habian precedido y que no le igualó ninguno de los que le siguieron. La pieza que pasa por ser su obra maestra es una estatua de *Nuestra Señora de la Soledad* que le fué encargada por la infanta doña Isabel de la Paz, hija de Felipe II, y colocada en la capilla del convento de los hermanos Mínimos en Madrid. Se cuenta á propósito de esta estatua muchas his-

torias milagrosas que el fraile Fray Antonio de Arcos recogió en un libro publicado exprofeso en 1640. Pero atendiéndonos solo á los prodigios del arte, no se puede negar que esta estatua, en donde están vivamente expresadas la ternura, el dolor, la resignacion, no sea una obra digna de los mas célebres nombres en los mas grandes siglos.

Tambien pertenecen á la época de Carlos Quinto y de Felipe II los dos célebres sepulcros que fueron erigidos por orden del emperador, y bajo su reinado, en la antigua capilla real de la catedral de Granada. En el uno descansan los reyes católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragon, cuyo casamiento reunió toda la Península en una sola monarquia, de la cual se separó despues el Portugal; en el otro su hija doña Juana la Loca y su marido Felipe el Hermoso de Austria, padre y madre de Carlos Quinto, los cuales heredaron el imperio de Alemania con el reino de las Españas y las Indias. Estos sepulcros son ambos de mármol blanco esculpido y llevan las imágenes de los dos afamados matrimonios cuyas reales cenizas se encierran alli. El primero es un zócalo sólido al cual su base ensanchada sobre el suelo dá un aire de fuerza y de duracion. El otro es mas delicado, más fino, mas elegante, con menos grandeza y majestad. El estilo de estos sepulcros se halla asi en armonia con la vida y la fama de los personajes que parecen acostados alli sobre el último lecho de ostentacion. Al mirar esos fastuosos sepulcros con los ojos del artista, no puede uno menos de compararlos, por el recuerdo, con los sepulcros de Carlos el Temerario y de Maria de Borgoña que están en Nuestra Señora de Brujas; despues con los de los duques de Borgoña, Felipe el Temerario y Juan sin Miedo, sacados de la Cartuja de Dijon para colocarlos en el museo de esa

ciudad. Seria muy interesante establecer un paralelo entre aquellos seis sepulcros, franceses, flamencos y españoles, hechos para los príncipes de la misma familia con el intervalo de un siglo y medio. En cuanto á mi doy la preferencia sin titubear á los sepulcros de Granada sobre los de Brujas, y á los sepulcros de Dijon, los mas antiguos, sobre los de Granada. Estos últimos tuvieron mucho tiempo la ventaja de ocupar una hermosa y vasta capilla, cuyas paredes, el pavimento y la bóveda eran enteramente de piedra negra, sobre la cual delicados lineamentos de oro marcaban los pilares, los arcos y las pechinas. En medio de este conjunto grave y solemne, solo se destacan los blancos mausoleos; pero los canónigos discurrieron que la capilla real estaba asi demasiado lúgubre y la hicieron blanquear con cal viva de arriba abajo. Ahora sepulcros, pavimentos bóvedas, paredes, todo ha tomado el mismo color, el mismo aire de fiesta, y sobre el blanco comun ya no se ve destacar mas que las sotanas negras de los canónigos.

En esa misma ciudad de Granada nació otro artista español que, igual á Berruguete y á Becerra, fué puesto en parangon con Miguel Angel, por cultivar las tres artes del dibujo. Este fué Alonso Cano (1601-1667). Su padre, simple carpintero, aunque llevó su oficio hasta el arte, era ensamblador de aquellos vastos altares adornados que llamamos *retablos*. Cuando fué á establecerse en Sevilla entre los maestros que fundaban la escuela de esa Atenas de Andalucia, Alonso Cano quiso ser capaz no solo de *ensamblar* un retablo como su padre, sino de hacer él uno solo entero con sus columnas, sus estatuas y hasta sus cuadros, de ser el mismo el arquitecto el escultor y el pintor. Hé aquí como llegó á ser triple artista. Las lecciones de escultura le fueron dadas por un cierto

Juan Martínez Montañés; mas como se alejase pronto del estilo de su maestro, como en todas las obras de su cincel, mostró una sencillez de actitudes, una nobleza de formas, un buen gusto en el arreglo desconocido hasta él, se debe de creer que Alonso Cano estudió mas bien algunas estatuas y bustos griegos que se encontraban entonces en Sevilla en el palacio de los duques de Alcalá, á menos desuponer que, sin haber visto la Italia, él habia adivinado el arte antiguo.

Alonso Cano fué quien hácia 1635, erigió el altar mayor de la iglesia de Lebrija, una de las mas hermosas obras del género, en donde se admira sobre todo una estatua de la Virgen con el niño, que ocupa el nicho principal del retablo. Las otras esculturas, casi todas de madera, están repartidas en diversas iglesias, en Sevilla, Córdoba, Granada, Madrid, en donde enseñan aun algunas con orgullo. Alonso Cano tenia un gusto muy delicado con un carácter muy violento. Se cuenta que estando en artículo mortis, tiró á las narices del cura que le asistia el crucifijo que aproximaba á su boca, por que le pareció esculpido demasiado toscamente, y expiró besando una sencilla cruz de madera.

Podemos decir que con Alonso Cano concluyó en España el arte de la estatuaria, llegando á olvidarse hasta de su cultivo. No se esculpieron ya en madera ni aun los mas sencillos adornos y pronto no se halló á nadie que fuese capaz de armar un retablo de iglesia. Las *dos hermanas mayores* habian muerto juntamente. Cuando Goya hacia en la pintura su aparición inesperada, un jóven estatuario, llegado sin duda de Italia ó de Francia, produjo igualmente de golpe el grupo digno de verse de *Daoiz y Velarde* (las dos principales víctimas del 2 de Mayo de 1808) que recibió despues el *Museo del Rey*. El autor de ese grupo,

Antonio Solá, murió antes de ser viejo. Nadie ha recogido su cincel, á lo menos con autoridad, y la Exposicion universal ha pasado sin que una sola obra enviada por la España haya obtenido el menor premio en el concurso abierto entre los escultores de todas las naciones.

Hay sin embargo en España una *escultura de género* que merece ser mencionada. Estas son las figuritas en pasta pintada que se fabrican en Málaga, en Granada y en Valencia. En este género, sin duda pequeño, pero agradable, se han hallado verdaderos artistas. Se ha colocado, por ejemplo, en una de las salas de la Academia de San Fernando, en Madrid, una larga serie de estas figuritas, que, mayores que de costumbre en cuanto á su dimension, pues tienen cerca de un cuarto del natural, lo son sobre todo por la perfeccion del trabajo. Obra de un tal Juan Ginés, de Valencia, que vivia en la primera mitad del siglo actual, esta serie se compone de cuarenta y cinco grupos que representan diversos episodios de la *Degollacion de los Inocentes*. Hay allí una invencion en cierto modo inagotable, mucha variedad en los detalles, una energia singular, admirable; en una palabra, una verdad á la cual no se la puede tachar sino de ser demasiado completa, pues á causa de los colores con que están revocados, aquellos grupos parecen demasiado figuras de cera. A pesar de esto demuestran por sus evidentes cualidades, que la estatuaria hubiera podido seguir en España el camino y progreso de la pintura, si, despues de las raras obras de Alonso Cano, no hubiese caido en un olvido tan grande.

aun en Italia, pues Vasari dice ex-profeso que « Nicolás de Pisa sobrepujó á los Alemanes que trabajaban con él. » Pero estos modestos artistas, simples artesanos, no unian sus nombres á sus obras; así pues el *Calvario* de Spira y el *Baptisterio* de cobre de San Sebald, en Nuremberg, son de autores desconocidos. Un poco despues se sabe que la hermosa fuente de Nuremberg es de Sebald Schuffer, y los largos bajo relieves de la *Pasion*, en la misma ciudad, de Hans Decker y de Adam Kraff. Tambien en Nuremberg está el célebre sepulcro de San Sebald, el cual consagró el justo nombre de Peter Vischer. Este sepulcro reune con profusion figuras de ángeles, de apóstoles, de bienaventurados; reune además otras muchas que no pertenecen ya al cristianismo, sino á la historia universal. « Al pie del sepulcro de San Sebald, dice M. Voltmann, Vischer agrupa los héroes del judaismo y de la antigüedad pagana; niños jugando con leones ó meciéndose en el caliz de las flores. Un enjambre de sirenas, de tritones, de sátiros, toda la mitología antigua, desfilando delante de nuestros ojos. El universo entero se aproxima para celebrar las alabanzas del Señor. » Pero Peter Vischer que ha dejado, entre todas esas figuras, su propio retrato en traje de trabajador, es casi el contemporáneo de Alberto Durer; pertenece pues, no ya al Renacimiento, sino al siglo de oro del arte alemán.

En una de las salas de la escultura moderna, en el Louvre, que precede á las salas francesas y que se puede llamar, á causa de las obras variadas y diversas que reune, la sala extranjera, han reunido algunas pequeñas muestras del arte plástico alemán del siglo quince ó diez y seis. Es de escultura? lo dudo, porque no se encuentra allí ni una estatua, ni un alto-relieve, ni trozo alguno de grandes proporciones y grande estilo. Todo

## CAPITULO III

## LA ESCULTURA ALEMANA

La Alemania de la edad media cultivó la escultura menos aun que España. Hasta el siglo actual, puede decirse, casi en absoluto, que ni el nombre de un artista, ni un solo trabajo de arte ha venido de Alemania á unirse al tesoro comun en este ramo de la cultura humana. No se podria encontrar mas, en obras del cincel, desde las orillas del Rin hasta las del Niemen, que las decoraciones sin nombre de las antiguas catedrales góticas. Una sencilla leyenda popular atribuye á Sabina, hija de Erwin de Steinbach, las delicadas cinceladuras de piedra que adornan la torre de la maravillosa catedral elevada por su padre en Estrasburgo; y si la historia menciona algunos arquitectos del mismo tiempo, tales como Puchspaum, autor del San Esteban de Viena, yo no sé que haya recogido ningun otro nombre de escultor que el de esta hija de Erwin el Badés.

El tiempo del Renacimiento fué enteramente otro. Los escultores llegados de Alemania ejercian su arte

es de bajo relieve muy bajo y de figuritas. Ni mármol, ni bronce, materias entonces desconocidas en todas partes. Es mas bien la cinceladura, y no hay en las obras un solo nombre de autor. Hé aquí lo que se halla colgado de las paredes, en el marco de las ventanas: un *Descendimiento de la cruz*, de cobre amarillo; — el *Triunfo de Maximiliano II*, delicada y pacientemente recortado en madera; — el *Descanso en Egipto*, copiado de Alberto Durero, otra obra de paciencia tallada en piedra calcárea dura, llamada *piedra de afilar*; — *Escudos de armas*, hechos con la misma piedra dura, en talla y cuyo relieve, iluminado despues, se obtenia por medio del agua fuerte. Este antiguo procedimiento vuelto á usarse ha hecho descubrir la litografía.

En la época misma de las tres escuelas de pintura alemana en Nuremberg, Augsburgo y Dresde, que personificaban Alberto Durero, Holbein y Lucas Kranach, no salió un solo escultor capaz de luchar con esos pintores eminentes; y si se quiere encontrar una obra de escultura digna de ser comparada á sus obras del pincel, hay que pedirla á uno de ellos, al que, igual á los grandes artistas de la Italia, probaba á hacerse artista universal. Este era Alberto Durero. Hizo esculturas en madera; tambien las hizo de marfil; y entre sus manos, á pesar de la frivolidad de la materia, sus esculturas se elevaron, tanto por lo noble del estilo, como por la habilidad del trabajo, hasta la dignidad de las obras de arte. En el pequeño museo de Carlsruhe, por ejemplo, se encuentra un grupo de marfil, esculpido en alto y bajo relieve de tres mujeres desnudas, que llamariamos las tres Gracias, si una de ellas no fuese una matrona respetable, y no se descubriese en el fondo otra cuarta mujer, menos acentuada, pero como formando parte de una danza en círculo:

ademas de la correccion de formas, reúnen una belleza llena de elegancia y de encanto; así no sin sorpresa se descubre al pié de ese lindo grupo — igualmente en relieve, lo cual imposibilita todo delito de falsificar — el célebre monograma tantas veces trazado sobre pinturas austeras é importantes grabados. Aquí probó Alberto Durero que la fuerza no fué la sola cualidad de su genio varonil. Era dórico de ordinario con el pincel ó el buril; el marfil le hizo jónico. Por el nombre que lleva, por la curiosidad que escita, por la admiracion que debe inspirar, este grupo es de un valor inestimable.

Para comprender esta súbita suspension de las *dos grandes hermanas* en Alemania, basta recordar que el culto protestante, menos suntuoso que el culto católico, atajó el vuelo de las artes, y que muy pronto la horrible *guerra de los Treinta años* (desde 1618 hasta 1648) con sus furores y sus desolaciones, completó su ruina y les dió la muerte. Debemos, pues, por lo tocante á la escultura alemana, como respecto á la pintura, pasar por alto todo el intervalo comprendido entre las tres escuelas que acabo de citar, muertas con sus fundadores, y el renacimiento, ensayado, á principios del siglo actual, por Owerbeck, Cornelius y sus discípulos.

Uno de los banqueros mas ricos de Francfort-sur-Mein, en esa ciudad de hacendistas, en donde se vé aun en la antigua calle de los judios, la modesta cuna de la dinastia de los Rothschild, ha colocado entre los yesos de las mas célebres estatuas antiguas y modernas, un mármol importante y digno bajo todos aspectos de la curiosidad de los que lo visitan. Representa una *Ariadna sobre la pantera*, firmada por Dannecker, de Stuttgart, 1814. Esta *Ariadna* es muy célebre, al menos á orillas del Rin, de Manheim á Coblenza. Los de Francfort se muestran orgullo-

sos de poseerla. Lo mismo que hicieron los Napolitanos con su gran mosaico de Pompeya, la han reproducido, como gloria nacional, en bronce, yeso, marfil y aun en asta de ciervo. Esta obra notable, sin duda alguna, me parece sin embargo muy inferior á

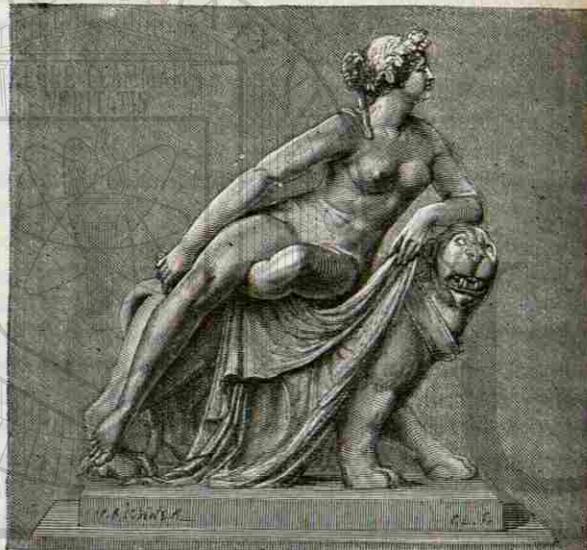


Fig. 49. — Ariadna sobre la pantera, por Danneker.  
(Frankfort sobre Mein.)

su celebridad. La Ariadna, — que parece imitada de un fresco antiguo, *Nereida llevada por un monstruo*, — está recostada sobre la grupa de una pantera, ó mejor dicho, de una quimera, pues el animal mitológico que la lleva encima no es viviente ni conocido. La postura es elegante y graciosa, aunque un poco demasiado contorneada. En esta amante de Baco, de ningún modo abandonada, sino triunfante, la bel-

leza en vez de descender de arriba á abajo, parece elevarse en disminucion de abajo á arriba. Las piernas son muy bellas, de un hermoso dibujo y de un modelado muy concluido, el torso, tambien muy bello, quizás no lo es en tan alto grado y la cabeza me parece la parte mas débil del grupo. Ariadna tiene aquel gesto siempre poco gracioso que se llama respingar la nariz; su frente es estrecha y su barba ancha; es evidente que el artista ha querido darla el tipo griego y el molde antiguo; aunque con esto no ha logrado hacer mas que una fria y desgraciada imitacion, desmentida tambien por el exagerado artificio de su tocado demasiado coqueto y asaz moderno: ademas, el trabajo del cincel no es de una extremada delicadeza. Asi es que, sin necesidad de remontarnos á la época de los Donatello y de los Miguel Angel, podemos decir que la *Ariadna* de Danneker se ha quedado muy atrás de la *Magdalena* y de la *Terpsicore* de Canova, que la precedió inmediatamente, y que entre las obras que la siguieron, en la misma Alemania, hay muchas que con los nombres de Rauch, Schadow, Schwanthaler, Rietschel, Kiss, Drake, Begas, etc., la han sobrepujado. A pesar de esto, su celebridad se explica y se justifica. Si me preguntasen cuál es, la primera y la mas incontestable de sus cualidades, responderia: su fecha, 1814. Despues de las interminables guerras del Imperio, que hicieron que se adormeciesen todas las artes, Alemania saludó su despertar en esta *Ariadna* con júbilo y orgullo como á la misma paz: dar la señal y el ejemplo de esta resurreccion, fué la gloria del artista, asi como tambien el honor de su obra.

De este renacimiento aleman, el Belvedere de Viena posee una de sus mejores producciones: *Jason robando el Bellocino de oro*, de José Kaeshmann, ejecutado en Roma el año 1829, en el estilo mas gracioso

que enérgico, de Canova y Thorwaldsen. Algunas monstruosidades que le acompañan hacen de ese *Jason*, por el contraste, una obra maestra incomparable.

En la misma época, pero en Berlin, Cristian Rauch (1777-1857) hizo aun mas que abrir un taller, fundó una escuela. La obra que le colocó desde luego á la cabeza de todos los escultores de la Alemania, fué el mausoleo en Charlottenburgo, de la reina Luisa, á quien llamaban la hermosa reina, mujer de Federico Guillermo III, madre del rey actual y de su predecesor. Rauch la habia acostado sobre su sepulcro; otro hizo para Potsdam en donde colocó de pié á esta misma reina, su bienhechora, pues ella fué la que le sacó de la servidumbre del palacio para enviarle á Roma, y allí bajo la direccion ilustrada del sabio Guillermo de Humboldt, hizo rápidos progresos en su arte. A su vuelta á Prusia y durante el resto de su larga vida, Rauch puso fin á una ininidad de obras grandes, retratos la mayor parte. Se distinguen entre la multitud de estatuas y bustos, las de bronce de los generales Scharnhorst, Bulow, Jorck, Blücher, la del rey Maximiliano de Baviera, en Munich, la de Lutero en Vittemberg, la de Alberto Dürero en Nuremberg, seis Victorias de mármol en la Walhalla, etc. Pero la obra mas importante de su vida es el magnífico monumento de bronce erigido á la memoria de Federico el Grande, en 1851, en la plaza principal de Berlin. Rodeado de los hombres mas ilustres de su reinado, tanto en las letras como en la guerra, de Kant y de Lessing, asi como de Ziethen y del príncipe de Anhalt-Dessau, Federico á caballo parece dominar la ciudad que le debe su preeminencia, y todo el poderio monárquico de que fué el verdadero fundador.



Fig. 50. — Monumento de bronce erigido á la memoria de Federico el Grande, por Cristian Rauch. (Berlín.)

Hemos dicho que Cristian Rauch fundó una escuela, la cual existe aun, y se continúa por sus discípulos, entre los cuales se distinguieron Augusto Kiss y Federico Drake; este fué el autor de los preciosos alto relieves que adornan el pedestal de la estatua de Federico Guillermo III, en el *Thiergarten* de Berlín; la otra la *Amazona* á caballo atacada por una leona colocada en el peristilo del museo. Este grupo de bronce es soberbio, lleno de vida y animación. La guerra del Thermoponte, mas animada de cólera que de espanto; la reina del desierto, agarrada al cuello del caballo con los dientes y las uñas; el caballo estremeciéndose bajo su horrible presión, todo está representado con enérgica valentía y forma un admirable conjunto. Tentaciones dan de decirle, como el poeta griego al caballo de Lisipo: « ¡Qué soberbia cabeza! Qué fuego sale de su nariz! Si el jinete le oprime los hijares con los talones, va á desbocarse, pues ese bronce está vivo. » (Antol. griega.) A pesar de esto me atrevería á dirigir una crítica, una sola á esa hermosa obra: reprobaría los cabellos erizados que lleva la heroína debajo de su gorro frigio. Rodeada su cara de una especie de aureola que la materia hace dura y pesada, esto le dá el aire de una Gorgona crinada de serpientes. Una muerte precoz y sentida no permitió á Kiss dar una compañera á su *Amazona*.

Después del Prusiano Rauch, fué el Sajon Ernesto Rietschel (1804-1861) el que tuvo el cetro de la estatuaria en Alemania; entre otras cosas se le debe un hermoso grupo de la Virgen adorando á su hijo muerto, lo que los Italianos llaman una *Pietà*; las estatuas de mármol de los cuatro mas grandes escultores griegos, colocados en la fachada del nuevo museo de Dresde; y por último, el bello

grupo de bronce de *Goethe y Schiller*, que fundido por M. Miller, en Munich, en 1857, decora hoy la plaza del Teatro en Weimar. Conservando á cada uno de los ilustres amigos su carácter propio, Rietschel expresó muy bien la viva y tierna afección



Fig. 51. — La Amazona, por Augusto Kiss. (Berlín.)

que los unió hasta la muerte y que nada pudo alterar, ni siquiera sus triunfos y su gloria: la grandeza de alma de uno y otro quedó por encima de la envidia.

En la actualidad, M. Federico Drake, honrado con un gran premio en la Exposición universal, y M. Reinhold Begas, que si hubiera expuesto tam-

bien habría sido premiado, sostienen dignamente el honor de la escultura alemana.

Incluiremos en esta última, para no consagrar un capítulo entero á un solo hombre, al dinamarqués, Thorwaldsen (Alberto Barthelemy, 1770-1844). Con-



Fig. 52. — Grupo de Goethe y Schiller, por Rietschel. (Weimar.)

temporáneo de Canova, fué también su émulo, y con mucha frecuencia se los suele citar al mismo tiempo como los dos más insignes estatuarios de la época comprendida entre fines del siglo pasado y los primeros años del actual. Siguiendo su educación artística en Italia, adonde le llevó un premio de di-

bujo ganado en concurso, estudiando los mismos modelos que Canova, teniendo las mismas opiniones acerca del ejercicio de su arte, y formándose desde entonces, en ambos, el mismo estilo, el artista dinamarqués no podía menos de parecerse al artista veneto. También Thorwaldsen llevó el arte italiano por otro camino que Miguel Angel, y sin caer en el amaneramiento del Bernino, prefirió, lo mismo que Canova, la gracia á la fuerza y las delicadezas de

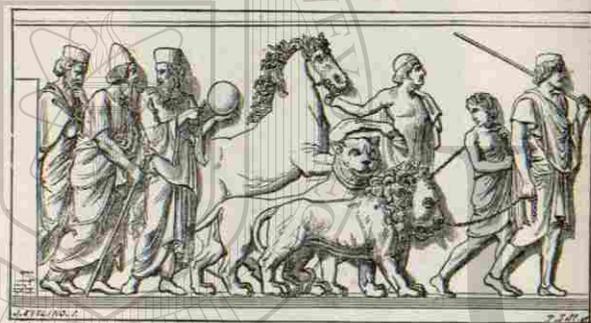


Fig. 53. — Fragmento de los bajo relieves de la Entrada de Alejandro en Babilonia, por Thorwaldsen. (Dinamarca.)

la ejecución al atrevimiento y al ímpetu del pensamiento: se hizo conocer, joven aun, por una estatua colosal de *Jason robando el Vello cino de oro*; á esta primera producción le siguieron otra multitud de ellas: un *Marte* colosal, célebre al poco tiempo; un *Adonis*, al cual el mismo Canova dió el nombre de obra maestra; después las *Gracias*, las *Musas*, *Venus*, *Apolo*, *Mercurio*; luego una *Madona* para Nápoles, el *Cristo y los doce Apóstoles* para la catedral de Copenhague, el sepulcro de Pio VII en Roma, la estatua ecuestre de Poniatowski en Varsovia, la de

Gutenberg en Maguncia, etc. Tuvo Thorwaldsen tanto éxito en el bajo relieve como en las obras de bulto. Una multitud de ellas están reproducidas, ya modeladas ó grabadas, entre las cuales se cita principalmente la larga serie que representa la *Entrada de Alejandro en Babilonia*, serie encargada por Napoleón y que decora hoy la gran sala del palacio de Cristiánburgo en Dinamarca. «Es quizás, dice un biógrafo del artista, la mas admirable obra maestra que produjo el arte después de la época para siempre gloriosa de la escultura griega.» Ya viejo y rico, Thorwaldsen consagró una parte de su gran fortuna á la fundación de un museo en Copenhague, el cual lleva su nombre, y reúne una gran parte de las diversas obras que le han ilustrado.

extranjeros. Dado esto, no debemos pues ocuparnos mas que en la escultura flamenca.

En la ciudad ilustrada por los hermanos Van Eyck y por Hemling, Brujas, es donde se hallan no solo las mejores, sino las únicas pruebas de que el arte de esculpir fué practicado en Flandes al mismo tiempo que el arte de pintar: cuando Juan Van Eyck inventó los procedimientos de la pintura al óleo, y enseñaba su aplicacion, algunos artistas compatriotas suyos trabajaban la madera, el mármol y el bronce. Desde que el viajero entra en la iglesia de Nuestra Señora, los guardianes le conducen desde luego á los célebres sepulcros de Carlos el Temerario y de su hija Maria de Borgoña, cuyo armazon móvil levantan con gran precaucion y sumo aparato: estos dos sepulcros no son mas que unos zócalos de mármol negro sobre los cuales están echadas unas estatuas de cobre dorado. Carlos está en traje de guerra, con una armadura cincelada; lleva la corona ducal y el Toison de oro, orden de caballeria fundada en Brujas, en 1429, por su padre Felipe el Bueno, y del cual, desde Carlos Quinto, la colacion de las insignias se divide entre el rey de España y el emperador de Austria. Su casco y sus manoplas figuran á cada lado y sus piés reposan sobre un leon. A su alrededor, en el friso, están puestos los escudos de armas de sus diversos Estados; al costado del zócalo las de todos los soberanos de su tiempo, emperador, reyes, duques, condes, prelados, etc.; y en la fachada se lee la divisa de aquel príncipe arrojado y tenaz: *Je l'ay ampris, bien en aviengne*. Mejor aun habrian hecho en grabar sobre su sepulcro las palabras que pronunció el duque Renato de Lorena cuando fué hallado el cadáver de Carlos despues de la batalla de Nancy: «Vuestra alma esté con Dios, primo amado, aunque

## CAPITULO IV

## LA ESCULTURA FLAMENCA

Hemos dado el nombre de *Pintura de los Países Bajos* á las escuelas hermanas de Flandes y de Holanda, para hacer de ellas, en las clasificaciones del arte, como un gran género dividido en dos especies. A propósito de la escultura, es inútil buscar un nombre comun para las dos escuelas: poco cultivado en Flandes y muy medianamente en Holanda, no lo ha sido ni mucho ni poco. No poseyendo ni canteras de mármol, ni minas de cobre, ni siquiera piedra, y llevando del extranjero sus maderas de construccion, Holanda parece haber renunciado desde su origen á un arte para el que la naturaleza le ha rehusado todo material. Lucas de Leyden, Rembrandt, Pablo Potter, no tuvieron rival en el arte del cincel, y las mismas *porcelanas* del caballero Van der Werff no tuvieron el equivalente en estatuillas y cinceladuras. Las estatuas de bronce ó de mármol que adornan las plazas públicas, los museos ó las casas de ayuntamientos de algunas ciudades holandesas, son obras de artistas

habeis cometido muchos males y dolores. » Maria de Borgoña apoya su cabeza sobre una vasta almohada y sus piés sobre dos perritos falderos : esta estatua es digna de llamar la atencion sobre todo por la delicadeza del cincelado de sus ropajes. El sepulcro de Maria (que como es sabido murió á la edad de veinticinco años, de una caída de caballo), fué hecho varios años antes que el del padre, y es tambien el mejor de los dos : las ramas de los árboles de cobre, las figuritas de los ángeles que sostienen los escudos de armas del mismo metal ; por último, todos los adornos, son de una ejecucion mas delicada.

Sin embargo, este sepulcro de Maria, que sobrepaja quizás al de su hijo Felipe el Hermoso y al de su nuera doña Juana la Loca, que hemos visto en la catedral de Granada, está lejos de igualar á los de sus abuelos los duques de Borgoña, Juan sin Miedo y Felipe el Atrevido, que está hoy en el museo de Dijon : son realmente dignos de admiracion, sobre todo en sus decoraciones. Todos los detalles de estos edificios en miniatura, sus ogivas altas de tres piés, sus claustros, por donde se pasean personajes de quince pulgadas, sus campanas, sus angelones, sus encajes de mármol y alabastro, reúnen el concluido mas puro, la mas pasmosa perfeccion del trabajo con la elegancia del dibujo, la armonia de las proporciones con la feliz combinacion de las partes. Las estatuitas de los llorones, es decir, de los frailes que rezan y de oficiales de palacio que se lamentan, son verdaderas maravillas : allí hay ochenta figuritas que cada una de por sí es una obrita maestra ; y su reunion, por efecto del contraste, aumenta aun el mérito y la belleza. La variedad de sus posturas, siempre naturales, de su expresion siempre verdadera y profunda ; el carácter de las cabezas, el movimiento de sus ropajes ;

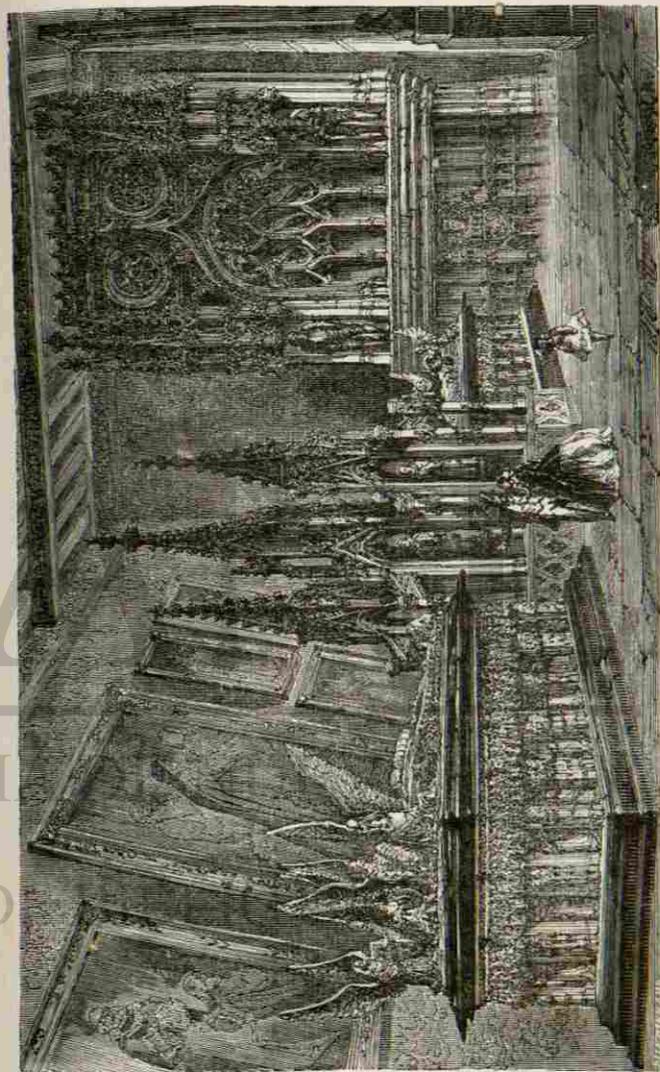
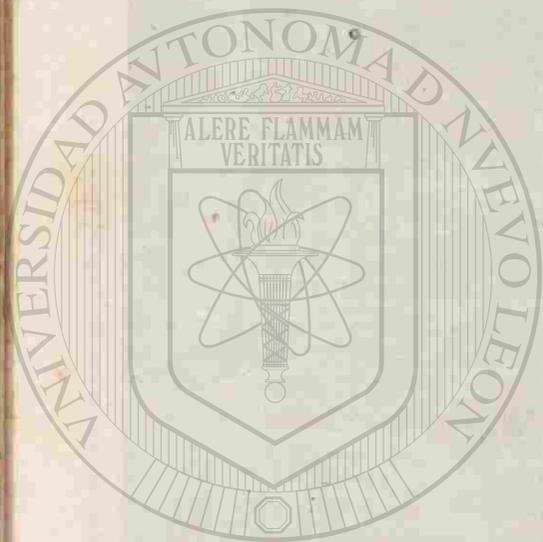


Fig. 51. — Sepulcro de los duques de Borgoña en Dijon.

la delicadeza del cincel sobrepujan aun lo que uno se promete de su época. Esos sepulcros, cuyos detalles son comparables con los bajo-relieves de Ghiberti y Juan Goujon, podrian ser muy bien las mas preciosas reliquias del siglo que precedió inmediatamente al Renacimiento.

Si hago aquí mención de ellos es porque se reanuda al arte de Flandes: el primero de los dos, el de Felipe el Atrevido, terminado en 1404, es la obra de tres artistas flamencos, de Claux Sluter, ayudado por su sobrino Claux de Voussonne y de Santiago de Baerz, todos tres tallistas de imágenes del duque de Borgoña. El sepulcro de Juan sin Miedo fué erigido, cuarenta años despues, por un artista español, Juan de la Huerta, natural de Daroca, en Aragon, ayudado por dos obreros borgoñones, Juan de Drogues y Antonio Lemouturier: no me ha sido posible averiguar en Brujas quiénes fueron los autores de los sepulcros de Carlos y de María. Sus nombres están allí tal vez olvidados.

No se debe dejar á Brujas sin visitar además el palacio de justicia. Allí, en la sala que sirve para las deliberaciones del jurado, se encuentra la famosa chimenea de madera esculpida y cincelada, cuyo molde está en el Louvre. Esta chimenea tiene su leyenda. Cuéntase que un tal Glosencamp, condenado á muerte por no sé qué fechoria, pidió el favor de labrar una última obra de su oficio, que era el de tallista de imágenes de madera. Ayudado por su hijo, emprendió aquella famosa chimenea que le valió el perdón de la hora: é indulgencia plenaria. Las estatuitas que la decoran son casi de tamaño natural: en el centro está Carlos Quinto, en pié, armado de punta en blanco, con la espada desenvainada en una mano y el globo imperial en la otra; á la derecha está su bisabuelo



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Cárlos el Temerario, con Margarita de Inglaterra, su tercera mujer; á la izquierda Maria de Borgoña con Maximiliano de Austria, sus abuelos. Varios genios, amores, escudos de armas, y otros adornos reúnen estas cinco estatuas y completan la decoracion general por encima del friso de la chimenea. Este friso, que representa la *Historia de Susana* en bajo relieve de alabastro, tiene por autor á un tal Guyot de Beaupré. Difícil es llevar mas allá el buen gusto de la disposicion general y el primor del trabajo: ni aun para salvar su cabeza habria desplegado ningun artista mayor perfeccion que Herman Glosencamp; me guardo muy bien de decir: *desplegaría* mayor perfeccion, por que este arte de la escultura en madera, arte alemán como español, arte del Norte como del Mediodía, está casi del todo perdido, y cuando se admiran las excelentes obras que llegó á producir, se lamenta con mas pena que esté tan completamente abandonado.

Entre esta época de los orígenes y la nuestra, nada mas encuentro que mencionar, por lo tocante á las Flandes, de lo que merecería ser clasificado entre las maravillas de la escultura; y Rubens, Van Dyk, Teniers, no han tenido mas rivales que Rembrandt en el arte del estatuario. En el día, á los señores Gallait, Leys y otros, citados con ellos como renovadores de la pintura flamenca, hay que agregar los señores Geefs, Fiers, Sopers, Wiener, que son en su país los no menos afortunados ni menos eminentes renovadores de la escultura.

## CAPITULO V

### LA ESCULTURA INGLESA

Cuando se entra en el *British Museum* con objeto de buscar en él las figuras de basalto y pórfido del Egipto, las mesas de alabastro de la Asiria, y por último los mármoles de Halicarnaso y del Partenon, se encuentra lo primero el fronton del edificio moderno en el que están reunidas de doce á quince figuras alegóricas, obra del mas afamado de los escultores de Inglaterra, sir Ricardo Westmacott. Aisladamente consideradas, estas estatuas de mármol no carecen seguramente de mérito; están delicada y primorosamente trabajadas, mas aun de lo que exigia el punto de vista, puesto que no es posible mirarlas sino de lejos y de abajo arriba, pero su conjunto carece de armonia, de gracia y majestad, y el defecto todavía mayor, el defecto irremediable que las afea es el asunto que tienen la vana pretension de representar: *Los progresos de la civilizacion*. Que los Ingleses hayan escogido este asunto para ponerle encima de la puerta principal de los docks de Lón-

Cárlos el Temerario, con Margarita de Inglaterra, su tercera mujer; á la izquierda Maria de Borgoña con Maximiliano de Austria, sus abuelos. Varios genios, amores, escudos de armas, y otros adornos reúnen estas cinco estatuas y completan la decoracion general por encima del friso de la chimenea. Este friso, que representa la *Historia de Susana* en bajo relieve de alabastro, tiene por autor á un tal Guyot de Beaupré. Difícil es llevar mas allá el buen gusto de la disposicion general y el primor del trabajo: ni aun para salvar su cabeza habria desplegado ningun artista mayor perfeccion que Herman Glosencamp; me guardo muy bien de decir: *desplegaría* mayor perfeccion, por que este arte de la escultura en madera, arte alemán como español, arte del Norte como del Mediodía, está casi del todo perdido, y cuando se admiran las excelentes obras que llegó á producir, se lamenta con mas pena que esté tan completamente abandonado.

Entre esta época de los orígenes y la nuestra, nada mas encuentro que mencionar, por lo tocante á las Flandes, de lo que merecería ser clasificado entre las maravillas de la escultura; y Rubens, Van Dyk, Teniers, no han tenido mas rivales que Rembrandt en el arte del estatuario. En el día, á los señores Gallait, Leys y otros, citados con ellos como renovadores de la pintura flamenca, hay que agregar los señores Geefs, Fiers, Sopers, Wiener, que son en su país los no menos afortunados ni menos eminentes renovadores de la escultura.

## CAPITULO V

### LA ESCULTURA INGLESA

Cuando se entra en el *British Museum* con objeto de buscar en él las figuras de basalto y pórfido del Egipto, las mesas de alabastro de la Asiria, y por último los mármoles de Halicarnaso y del Partenon, se encuentra lo primero el fronton del edificio moderno en el que están reunidas de doce á quince figuras alegóricas, obra del mas afamado de los escultores de Inglaterra, sir Ricardo Westmacott. Aisladamente consideradas, estas estatuas de mármol no carecen seguramente de mérito; están delicada y primorosamente trabajadas, mas aun de lo que exigia el punto de vista, puesto que no es posible mirarlas sino de lejos y de abajo arriba, pero su conjunto carece de armonia, de gracia y majestad, y el defecto todavía mayor, el defecto irremediable que las afea es el asunto que tienen la vana pretension de representar: *Los progresos de la civilizacion*. Que los Ingleses hayan escogido este asunto para ponerle encima de la puerta principal de los docks de Lón-

dres ó del astillero de Woolwich ó del observatorio de Greenwich ó del *Northern Railway*, nada mas puesto en razon; allí es donde pueden establecer la supremacía de lo presente sobre lo pasado, el progreso continuo que alcanza la humanidad en las ciencias y en sus aplicaciones; pero en las artes en que el talento es un don personal, en que el artista al morir no puede transmitir su genio como no puede transmitir su alma, ¿espera el Londres moderno haber vencido á la Atenas antigua? Extraña manera por cierto de probar los progresos de la civilizacion es poner al arte inglés delante del arte griego, hacer comparar la arquitectura de ladrillo de sir Roberto Smirke con la arquitectura en mármol de Ictino y Calícrates, poner en paralelo ese fronton de sir Ricardo Westmacott con los frontones de Fidias!

Cuando en otra obra hice una sucinta reseña de las mas ricas colecciones de Londres, incluso el museo nacional, debió sorprender á mis lectores no encontrar en ella una sola palabra sobre la escultura. ¿Qué remedio? de donde no hay nada, nada se puede sacar. Salvo una pobre estatua de mármol del pintor David Wilkie, la *National Gallery* no contiene todavía mas que cuadros, y no he visto en ninguna galeria, gabinete ó salon, obra alguna de la estatuaria nacional que merezca citarse, así como tampoco en los jardines públicos, plazas y *squares*. ¿Podia yo hacer por ejemplo una descripción de la estatua de bronce ecuestre de lord Wellington que se ha erigido en Piccadilly, frente á la casa que habitaba, frente tambien á la otra estatua, pedestre y grotesca, perfectamente desnuda y muy negra, que representa en figura de *Aquiles lidiando*, á aquel ilustre hombre de guerra y de Estado? Puesta de perfil y no de frente, es decir, puesta del revés sobre

el mezquino arco de triunfo que le sirve de pedestal, parece la imágen de Purchinela subida sobre la burra de Balam: así á lo menos la ha popularizado el periódico satírico titulado *Punch*. En suma, la vista de algunas obras de la estatuaria que se encuentran en Londres acaba de probar, sino me engaño, que en las bellas artes, salvo algunas notables excepciones, los Ingleses cultivan sobre todo con verdadero gusto y evidente acierto los géneros secundarios. En la pintura, la aguada, ó la anécdota y el retrato; en el grabado, el llamado en *dulce* ó sea el *keepsake*; en la escultura, el retrato en busto. Vamos á encontrar pruebas de este último aserto en el verdadero museo nacional de escultura que es la abadia de Westminster.

En la capilla de Enrique VII, la mas espaciosa y adornada de este venerable *monasterio del Oeste*, hoy sala de recepcion de los caballeros del Baño, es donde se encuentra la mas antigua y acaso la mejor obra de escultura que Inglaterra puede envanecerse de poseer, cual es el sepulcro del fundador de aquella capilla. Este sepulcro, de basalto negro, en forma de altar, recargado de ornamentos diversos, cercado de una rica y sólida balaustrada de bronce cincelado, sobre el cual descansa Enrique VII y junto á él su esposa Isabel, es obra del célebre Florentino Pedro Torregiani, cuya trágica historia relatamos anteriormente. Sin pasar una revista metódica de las otras diez ó doce capillas de la abadia, se puede indicar brevemente los principales mausoleos que encierra, no segun el lugar que en ella ocupan, sino segun la que ocuparon en el mundo los ilustres muertos cuyas cenizas cubren. Y ante todo, para completar la lista de las personas reales, citaremos á la gran Isabel, en cuyo rostro de mármol, ojos re-

dondos y corva nariz, se descubre todavía el aire seco, imperioso, altanero, que cuadraba á su carácter de reina virgen; — á Maria Estuardo, mas hermosa, mas tierna y mas débil; — á Eduardo V y á su hermano Ricardo, asesinados ambos; — á Carlos II el restaurado, no lejos del cual yace su restaurador el general Monk; — á Guillermo III á quien llamó al trono la revolución *gloriosa*; — á su mujer Maria; — á la reina Ana; — y por último á Jorge II que preparó el mismo su sepulcro en las bóvedas de la capilla de Enrique VII.

Pero Westminster no es solamente el Saint-Denis de Inglaterra y el Escorial de España, es tambien el panteon. Todos los hombres que han prestado grandes servicios á aquel pais ó que le han ilustrado con sus obras, comparten allí los honores y el imperio de la celebridad con los que colocó en el trono el azar del nacimiento. No abundan allí mucho los hombres de guerra: vanamente se busca al principe Negro, á Talbot, á Marlborough. Nelson está en San Pablo, casi solo. Westminster cuenta menos generales de tierra y mar que simples oficiales muertos en batalla: al lado del almirante Cornwallis y de su fastuoso monumento, donde se ven al pié de una pirámide sombreada por palmeras, elegantes marinas de bajo relieve, reposan el mayor Wolf, lord Ligonier, el mayor André, simples capitanes. Entre ellos se encuentra un extranjero, el general corso Pascual Paoli, á quien los Ingleses han dado hospitalidad hasta en su templo nacional.

Los hombres de Estado son mas numerosos, allí lo mismo que en la historia de Inglaterra. No citaré á varios antiguos cancilleres de los Tudor y de los Estuardos, pero si en nuestra época contemporánea, á lord Stanhope, — á lord Mansfield, cuyo magnífico

mausoleo fué erigido en 1805 por Flaxman, el gran dibujante de Homero y del Dante, — el conde de Chatham, padre de Pitt, — á los dos ilustres rivales Guillermo Pitt y Carlos Fox, — al orador Grattan, — por último á Jorge Canning, heredero de Fox y precursor de Roberto Peel.

En medio de esta multitud de monumentos funerarios y de nombres poco conocidos aquende el estrecho, se encuentran algunas celebridades mas europeas ante las cuales el extranjero se para con mas respeto: tales son Campden, el sabio anticuario; — Gottfried Kneller, que fué pintor de cámara bajo cinco reyes, desde Carlos II hasta Jorge I, y que llenó de retratos históricos todos los palacios de la Gran Bretaña <sup>1</sup>; — el químico Humphry-Davy, de quien la industria y la humanidad son tan deudoras como la ciencia; — á James Watt, que no inventó el vapor, es cierto, pero que reguló su aplicacion y su uso; — á Guillermo Wilberforce, hombre excelente, verdadero filántropo, á quien no se hubiera debido separar de Howard, depositado en San Pablo; por último al gran Isaac Newton, que debería tener su sepulcro, como Dios su santuario, no en un edificio, no en una nacion, sino en el universo cuyas leyes reconoció y reveló á los hombres. Examinando su estatua, bellísima obra del escultor Sheemakers, sorprende su semejanza con otro hombre de grandes miras y grandes obras, Miguel Angel. El rostro de Newton es mas hermoso sin duda porque no tuvo la desgracia de que en su ju-

<sup>1</sup> Pintores mas recientes como Josuah Reynolds, Benjamin West, Tomas Lawrence, David Wilkie, tienen sus sepulcros en las bóvedas subterráneas de San Pablo. En el centro del mismo edificio descansa igualmente el arquitecto que le construyó, sir Cristóbal Wren, bajo una simple losa, es cierto, pero en la cual se ha grabado esta magnífica frase: *Si requiris monumentum, circumspice.*

ventud le rompiese las narices un rival colérico; es tambien mas apacible, mas reflexivo; pero con todo, lo repito, salta á los ojos la semejanza en la osamenta general de la cabeza, en las líneas del rostro, en las facciones, en la fisonomia. Al pié de la estatua de Newton se han inscrito estas palabras hermosas y exactas: *Sibi gratulentur mortales tale tantumque extitisse*<sup>1</sup>; y mas abajo: *Humani generis decus*<sup>2</sup>.

De todas las partes del Panteon de Inglaterra, la que con mas recogimiento y amor he visitado es la extremidad meridional que se llama *Rincon de los Poetas* (*Poet's corner*). Delante de la efigie de los reyes y de los políticos no se siente mas que una fria curiosidad, pero en medio de aquella funeral y silenciosa academia, entre aquellos hombres cuya memoria está siempre viva y que todavia hablan en sus obras, el corazon se enardece lo mismo que el pensamiento y se cree uno en presencia de su imponente asamblea, se cree bajo la mirada de aquellos incontestados maestros á quienes se admira, se reverencia y se ama. Allí están reunidos, agrupados, juntos en estrecho espacio casi todos los escritores que han ilustrado la rica y poderosa literatura inglesa y que conocemos á lo menos por los trabajos de nuestros traductores y de nuestros críticos: el viejo Ben Johnson, Chaucer, llamado el *Enio* inglés, Spencer, Guillermo Shakespeare, Juan Milton, Tomas Gray, Butler, W. Congreve, Mason, Gay, Wyatt, Isaac Casaubon, Dryden, Pope, Addison, Oliver Goldsmith, Rowe, Thompson, Sheridan: se echa de menos á Swift, á Fielding, á Sterne, á Hume, á Richardson, pero entre los mas grandes solo faltan cuatro hom-

<sup>1</sup> Congratúlense los mortales de que haya existido tal y tan grande ingenio.

<sup>2</sup> Honra del linaje humano.

bres, dos de los tiempos pasados, dos de los tiempos modernos: por una parte Rogerio Bacon, el sabio fraile, y Francisco Bacon, el gran canciller, el mas grande autor de la *Instauratio magna*; por otra Byron y Walter Scott: creo que está reservado un sitio á Macaulay.

El ilustre autor del *Paraiso perdido* no ocupa un puesto digno de él; un pequeño sepulcro junto á la puerta es poco para tan gran nombre. ¿Será que el récuérdo del libelista republicano haya causado perjuicio al poeta bíblico? El gran Shakespeare está mas dignamente tratado. su mausoleo, obra notable de Sheemakers, nos ofrece su estatua entera sobre un pedestal adornado con atributos y alegorias. Hay en esta estatua nobleza natural sin rigidez y aparato teatrales, pero la cara me parece demasiado redonda y mofletuda: la imaginacion se complace en dar al inmortal poeta dramático aquel rostro largo, austero y meditabundo que le dan sus retratos grabados. A los pies de Shakespeare, bajo una simple losa de mármol negro, descansa Sheridan que podia tener su estatua entre los hombres de Estado y que ha preferido quedarse entre los escritores; luego, en frente, un hombre que escribió poco, pero que fué comediante como Shakespeare, pero mas gran comediante sin duda, David Garrick. Su presencia allí podria probar la tolerancia de los Anglicanos, tantas veces desmentida; pero fuerza es observar que únicamente el coro de la antigua iglesia católica está consagrado al culto reinante: el resto no es mas que un edificio profano.

Hemos visto entre los hombres de guerra al Corso Paoli, y entre los sabios al Suizo Casaubon. Otro extranjero encontramos ademas en el *Poet's corner*, gran poeta en efecto, aunque no escribió ni en inglés

ni en ninguna lengua hablada, sino en la lengua universal que se llama la música, y es el Sajon Jorge Federico Haendel. Agradecidos á aquel gran genio que muchos de ellos creen cándidamente compatriota suyo por que vivió mucho tiempo y murió en Londres, los Ingleses han conservado el culto de su nombre y de sus obras. El monumento de Haendel, levantado por el escultor Roubillac, es caprichoso y teatral: en una especie de nicho ó de gabinete de mármol, el compositor alemán está en pie delante de una mesa en que se ven revueltos cuadernos de música é instrumentos, entre otros un cuerno de caza, sin duda para indicar que introdujo en la orquesta los instrumentos de cobre conocidos en su tiempo. El mayor cargo que yo dirigiria al estatuario es haber deprimido demasiado la frente y haber aplastado mas de lo justo la vasta cabeza de su modelo, y con razon lo haria, no ya en virtud de la ciencia frenológica, sino por haber visto un retrato auténtico de Haendel en que se descubren claramente toda la vivacidad de su índole algo rara, toda la energia de su carácter tenaz, todo el fuego de su genio creador y fecundo.

Si fuera preciso ahora, prescindiendo de la celebridad de los personajes admitidos en Westminster, atender únicamente al mérito de los mausoleos como objetos de arte, poco tendríamos que decir. Hay en ciertos monumentos mas extension y magnitud que verdadera grandeza, en otros mas extravagancia que originalidad. Los mejores son los mas sencillos, estatuas ó bustos: no creemos que ninguno de ellos pueda compararse con los sepulcros de los Médicis en Florencia, de Paulo III ó de Rezzónico en Roma, de Turena en Paris, del mariscal de Sajonia en Strásburgo. Por lo demas, ya hemos

nombrado los principales: entre los antiguos, el de Enrique VII por Torregiani; entre los modernos, los de lord Mansfield, por Flaxman; de lord Cornwallis, de Newton y de Shakespeare, por Sheemakers, á los cuales hay que añadir la estatua de Watt, por Chantrey, cuya semejanza es perfecta, segun dicen. Hay sin embargo otros dos sepulcros, y ambos de mujeres, que deben mencionarse, á lo menos por la celebridad de que gozan: uno, el de Isabel Warren, por Westmacott, es una estatua de mujer muy jóven, medio desnuda y casi acurrucada como la *Magdalena* de Canova. Esta figura me ha parecido bien estudiada, expresada con acierto, pero acaso lo que mas se admira en ella es la imitacion en mármol de una camisa de lienzo tosco, cuyos hilos podrían contarse, puerilidad que recuerda el *Cristo bajo el sudario* y el *Pescado en la red* de la capilla San Severo, en Nápoles. Por lo que respecta al otro sepulcro no he podido averiguar ni el nombre del escultor que le labró, ni el de la persona á quien está consagrado, porque los *ciceroni* de Westminster hacen pasar los sepulcros por delante de los ojos del forastero como el médico de Sancho Panza hacia pasar los platos por la mesa del gobernador: todo lo que he podido comprender es que se trata de una señora que encerrada por largo tiempo en un calabozo, murió al ver nuevamente la luz del dia, cuando su marido acababa de libertarla. Esta escena está representada en la parte alta del monumento; debajo la Muerte, descarnada, penetrando por la puerta entornada de la prision, se vuelve y toca con la punta de su guadaña á la prisionera moribunda. Como se ve, es una composicion singular, teatral, llena de pretensiones, por el género del mausoleo de Maria Cristina de Austria, erigido por Canova en la iglesia de los Agustinos de

Viena, pero es preciso convenir en que ofrece partes muy hermosas de ejecucion : el esqueleto de la Muerte, entre otras, está vigorosamente ejecutado en sus detalles y en su movimiento. A la hora en que las tinieblas empiezan á bajar de las espaciosas naves, debe formar una horrible aparicion.

La escultura inglesa no ha presentado ninguna obra maestra en el concurso de la Exposicion universal, y no ha recibido mas que una recompensa insignificante. Un artista italiano educado en Francia, el Sr. Marochetti, era quien ocupaba en Lóndres, en la estatuaria, el alto puesto que ningun rival podia disputarle, y la muerte le acaba de arrebatár á su patria adoptiva.

## CAPITULO VI

### LA ESCULTURA FRANCESA

Recordamos anteriormente, con ocasion de Italia misma, que durante la verdadera edad media (del cuarto al undécimo siglo), se hizo para las artes un inmenso claro, un vacío casi completo. En las Galias, convertidas en la Francia desde Clodoveo, reinaba tal groseria, tal y tan general ignorancia, una imposibilidad tal de ejecutar y aun de conocer, que se vió, como oportunamente observa M. Ménard, á Pepino el Breve, á Carlo Magno, á Luis el Bueno, tomar para sus sellos antiguas piedras grabadas y firmar los actos de su reinado con el sello de un Júpiter, de un Cupido ó de un Marco Aurelio.

La primera comunicacion de las artes con el Oriente y el Occidente se verificó durante las cruzadas en Constantinopla y en Antioquia, y fué como un eco lejano de la Grecia antigua llegado hasta la edad media, pues puede decirse que el arte bizantino fué el antiguo arte griego atravesado y modificado por las artes del Oriente, sobre todo de la Persia, por las

Viena, pero es preciso convenir en que ofrece partes muy hermosas de ejecucion : el esqueleto de la Muerte, entre otras, está vigorosamente ejecutado en sus detalles y en su movimiento. A la hora en que las tinieblas empiezan á bajar de las espaciosas naves, debe formar una horrible aparicion.

La escultura inglesa no ha presentado ninguna obra maestra en el concurso de la Exposicion universal, y no ha recibido mas que una recompensa insignificante. Un artista italiano educado en Francia, el Sr. Marochetti, era quien ocupaba en Lóndres, en la estatuaria, el alto puesto que ningun rival podia disputarle, y la muerte le acaba de arrebatár á su patria adoptiva.

## CAPITULO VI

### LA ESCULTURA FRANCESA

Recordamos anteriormente, con ocasion de Italia misma, que durante la verdadera edad media (del cuarto al undécimo siglo), se hizo para las artes un inmenso claro, un vacío casi completo. En las Galias, convertidas en la Francia desde Clodoveo, reinaba tal groseria, tal y tan general ignorancia, una imposibilidad tal de ejecutar y aun de conocer, que se vió, como oportunamente observa M. Ménard, á Pepino el Breve, á Carlo Magno, á Luis el Bueno, tomar para sus sellos antiguas piedras grabadas y firmar los actos de su reinado con el sello de un Júpiter, de un Cupido ó de un Marco Aurelio.

La primera comunicacion de las artes con el Oriente y el Occidente se verificó durante las cruzadas en Constantinopla y en Antioquia, y fué como un eco lejano de la Grecia antigua llegado hasta la edad media, pues puede decirse que el arte bizantino fué el antiguo arte griego atravesado y modificado por las artes del Oriente, sobre todo de la Persia, por las

artes que llegaron á ser luego árabes, por la arquitectura y la ornamentación.

En Francia la arquitectura se reveló con la industria vidriera, desde el siglo undécimo en cuanto, se salió de las angustias del terrible *año mil* y se creyó que el mundo continuaría subsistiendo : naturalmente la revelación comenzó en los edificios religiosos y al principio con una imitación de las pinturas bizantinas que trajeron los cruzados. Encuéntrase principalmente la prueba de esta imitación, al decir de M. Viollet-le-Duc, en la escultura de la iglesia abacial de Vézelay, en Borgoña, donde san Bernardo predicó la segunda cruzada, esculturas que pertenecen á aquella remota época. Poco á poco, sin embargo, el arte gótico se va sustrayendo á la imitación que le dió origen : el Cristo bizantino bendiciendo ó juzgando á los hombres, pronto no es ya mas que el Crucificado; la Virgen gloriosa, aplastando á la serpiente ó poniendo el pie sobre la media luna, no es mas que la *Madona*, madre del Bambino.

Los monjes de Cluny, cuya institución por san Bernardo remonta á fines del siglo nono, mas sabios que los otros regulares, fueron tambien mas artistas. Bajo la dirección de abades ó religiosos de aquella orden, que se hacían arquitectos, trabajaban varios *picapedreros*, y los mas hábiles de aquellos operarios, convertidos en tallistas de imágenes, se encargaban de las obras mas importantes y delicadas : ellos hacían las estatuas ó, en estas, las cabezas y las manos; pero aquellos artífices no daban su nombre : ningun Fidias, ningun Praxiteles suena entre ellos. « Sus personajes, dice M. Taine, carecen de belleza... Están flacos, extenuados, mortificados y dolientes... Inmóviles en la expectativa ó en el éxtasis, demasiado tenues y apasionados para vivir y ya prometidos al

cielo » ; y sin embargo los rígidos criticaban; Gregorio VII, san Bernardo condenaban aquellas licencias del arte naciente y eran hostiles á la belleza, á la forma; querían santas que no fuesen bellas, sino virtuosas, y que no tuviesen nada de lo que puede turbar los ojos y los demás sentidos é inspirar el amor terrenal. Nada de desnudeces, nada de expresivos ademanes : las manos cruzadas, la actitud de la creación y del recogimiento.

Si el *tallista de imágenes* busca la expresión será por lo común á favor de contorsiones y visajes, lo mismo por lo tocante á los elegidos que á los réprobos, lo mismo para los ángeles que para los demonios.

« Todo el periodo llamado gótico, dice M. Menard, se comparte entre dos extremos igualmente viciosos ; una rigidez absoluta ó un amaneramiento degradante. »

Preciso es observar que los Griegos buscaban, no solamente lo *bello* y lo *verdadero*, mas tambien, en lo bello y lo verdadero, una perfecta medida : de aquí la serenidad relativa de sus estatuas, la ausencia de toda expresión violenta ó desgraciada, y hasta, si se quiere, de sensibilidad. Los cristianos por el contrario, procurando reemplazar la belleza que el dogma condenaba, con la fuerza de expresión, debieron naturalmente llevar lo dramático hasta las contorsiones y los visajes, y esta costumbre del arte cristiano contraria en la edad media, se extendió hasta Miguel Angel, hasta el Bernino, hasta Puget, hasta nosotros mismos, y es lo que se llama hoy el amaneramiento.

Si se considera sin embargo las ideas que reinaban imperiosamente en aquella época, á saber, la imposibilidad de los desnudos, la mortificación de la carne,

la santidad de los ascetas que reemplazaba á la belleza física, preciso será reconocer y convenir en que los artistas de la edad media, á lo menos cuando se hicieron legos y por lo mismo mas independientes y mas individuales, encontraron una cierta belleza, un cierto idealismo y aun á veces la expresion exacta y profunda. Cierta que les falta la verdadera belleza; pero, como dice M. Viollet-le-Duc, « el estilo y el pensamiento nunca faltan del todo. » Los artistas estaban en perfecta comunión con las ideas de su tiempo: el arte era realmente una forma de la sociedad.

A contar del duodécimo siglo y en todo el transcurso del décimo tercio, este arte se hace cada vez mas lego; su dirección no pertenece ya á los monjes, sino á los obispos, y el clero secular se muestra mas instruido y mas libre que el regular. Los obispos, menos completamente sometidos á los papas que el ejército monástico, son como los señores feudales bajo la potestad real, cuando no habia adquirido aun todo su poder centralizado; de aqui, en el dominio del arte, asuntos mas variados y formas que se sustraen mas á la tiranía de la tradición: se abandonan las leyendas falsas y pueriles para atenerse á los hechos mas ó menos históricos de ambos Testamentos.

Vése pues entonces producirse, por el feliz efecto de este órden nuevo, algunas bellas obras de estatuaria y hasta grupos en que se encuentra ya una hábil disposición de líneas, una inteligente eleccion de actitudes, una expresion pura y santa. Esta época se parece á la de los Eginetas, en la historia del arte griego: va mas allá de un ensayo, linda con el verdadero renacimiento, es decir, con la entera libertad del artista. En efecto se reconoce muy bien desde entonces, en esa marcha hácia adelante del arte, el

sentimiento de independencia que en el órden político fundaba los municipios, y esa independencia llega á veces hasta la temeridad. Lo que muestran las obras de aquel tiempo, dice M. Viollet-le-Duc, « es un sentimiento democrático muy pronunciado, un odio á la opresion que se revela en todo y, lo que es mas noble, lo que es un arte digno de este nombre, el desprendimiento de la inteligencia de las mantillas teocráticas y feudales. »

Los artistas de aquella época conocian muy bien la ley de las proporciones para la perspectiva: sus estatuas, grupos, altos y bajo relieves, están hechos para el lugar que ocupan, defectuosos de cerca, exactos de lejos, como destinados á ser vistos casi siempre de abajo arriba. Aquellos artistas conocian igualmente las leyes de la luz, cuya observacion era tanto mas necesaria cuanto que muchas esculturas, entre los siglos undécimo y décimocuarto, están dadas de color: puede decirse tambien que sus grupos, estatuas y bajo relieves estaban hechos para la luz que tenian que recibir; y es porque entonces con efecto la estatuaria formaba todavia parte de la arquitectura, de la cual no era mas que el principal ornamento. No se hubiera podido, en los monumentos de aquella época, separar á la estatuaria de la arquitectura, ni separar á esta de la estatuaria.

Como las mezquitas musulmanas, una catedral cristiana aspiraba á ser una imagen del mundo, un *cosmos*, pero como los artistas tenian la libertad, desde la caída de los iconoclastas, de representar todos los seres, la catedral ofrecia la imagen de un mundo mas completo. No es pues de admirar que se encuentren entre sus adornos, variados hasta lo infinito, una *flora*, es decir, plantas imitadas libremente en piedra por el cincel; una *fauna*, es decir, animales de toda especie,

fabulosos y quiméricos los mas, simbólicos sobre todo, tales como el fenix, el grifo, la arpia, el basilisco, la salamandra; por último los hombres, los santos, los demonios, los ángeles y los dioses: en este orden de ideas fueron construidas y adornadas las grandes catedrales de Reims, de Chartres, de Amiens, de Laon, de Sens, de París, por último, del territorio central, que se llamaba la Isla de Francia y que M. Viollet-le-Duc llama con razon « el Atica de la edad media. »

Después de estas observaciones generales lleguemos á las obras de la estatuaria mas comunes y mas célebres, á las que, merced á un sello individual, han en su mayor parte salvado del olvido el nombre de sus autores, artistas por naturaleza como por educacion, que unieron á un genio espontáneo un talento delicadísimo y sumamente refinado: tales son, en el siglo XIV, Juan Ravi y su sobrino Juan Bouteiller que, despues de las calamidades del reinado de Carlos VI y de la expulsion de los Ingleses, se asociaron para esculpir en bajo relieve una *Vida de la Virgen* alrededor del claustro de Nuestra Señora de París; — el desconocido autor del rico mausoleo erigido en el claustro de San Victor por el arzobispo de París Guillermo á su cocinero Jacobo; — Hennequin de la Croix que levantó en la iglesia de Senlis el magnífico mausoleo consagrado por el rey Carlos V, Carlos el Sabio, á su bufón Thévenin de Saint-Légier; — Conrado Meyt y Andres Colomban, que labraron en la iglesia de Brou el sepulcro de Felipe el Hermoso; — tal es en fin aquel Miguel Colombe ó Columb (1431-1514), autor del mausoleo erigido en Nantes al duque de Bretaña Francisco II y á su mujer Margarita de Foix: él es quien, en el museo del Louvre, tiene el honor de dar su nombre á la primera de las salas del Renacimiento. En el bajo relieve de már-

mol que se le atribuye, labró casi en bajo relieve, pero en proporciones reducidas, el *Combate de San Jorge contra el dragon*. La figura del Perseo cristiano á caballo y armado de punta en blanco, la del escamoso monstruo traspasado por la lanza, como igualmente la de la princesa Teodelinda arrodillada en lontananza, hubieran hecho honor aun á la misma Italia de aquella época por la delicadeza del trabajo y la valentia del estilo. Cuando Miguel Columb esculpía aquel bajo relieve y otros adornos para el palacio de Gaillon, construido por el cardenal de Amboise, Juan Juste de Tours se ilustraba con el sepulcro de Luis XII, y Juan Texier con los cuarenta y un grupos ó bajo relieves de la catedral de Chartres, el *Casamiento de la Virgen*, la *Visitacion*, la *Circuncision*, la *Degollacion de los Inocentes*, etc. « No es ya al Perugino, exclama Emeric David, á quien vemos aquí; es al mismo Rafael en las lógias del Vaticano. » Juste y Texier precedieron ambos á los Italianos de Fontainebleau.

En la misma sala, junto á una estatua de alabastro de Luis XII, de quien un escultor milanés, Demugiano, nos ha dejado la imágen en traje de emperador romano, se encuentran otros dos monumentos del arte puramente francés. El uno es el sepulcro del célebre amigo de Luis XI y de Carlos VIII, el historiador Felipe de Commines, muerto en 1509, y de su mujer Elena de Chambres, muerta en 1531: vistas solamente de medio cuerpo, en la actitud de la oracion, sus figuras son de piedra pintada, tan primorosamente esculpidas é iluminadas, que son verdaderos retratos de bulto. El otro monumento se compone de dos sepulcros separados, pero haciendo juego, de Luis Poncher, secretario del rey, muerto en 1521, y de su mujer Roberta Legendre, muerta en 1522. Se-

gun el uso habitual, cada figura está tendida sobre la espalda, con las manos cruzadas y los ojos cerrados; el hombre, en traje de guerra, apoya los piés en un león; la mujer, con toca, y vestida con una ancha saya, sin mas adorno que un largo rosario, apoya los suyos en un perrillo. Todos estos detalles son comunes hasta la vulgaridad: la materia no es preciosa, sino simplemente piedra comun, y los nombres ignorados de los dos personajes no son mas acreedores á que se saquen sus mausoleos del olvido por una gloriosa excepcion. ¿ Se conoce á lo menos el nombre del artista que esculpió sus imágenes? No por cierto y las fechas se oponen á que la obra pueda atribuirse á Michault Columb, muerto muchos años antes que aquellos personajes. ¿ Porqué, pues, sacar sus sepulcros de la iglesia de San German l'Auxerrois y llevarlos al museo del Louvre? Porque su autor desconocido hizo dos obras maestras y porque en su exquisita sencillez, esas figuras muertas (la de la mujer sobre todo), intactas por fortuna y bien conservadas, pueden presentarse como dechados del arte francés antes de su transformacion por el arte italiano.

Al mismo tiempo que á Leonardo de Vinci, á Andrea del Sarto, al Rosso, á Primaticci, Francisco I llamó á Francia á Benvenuto Cellini. Con ocasion de la escultura italiana hemos citado la *Ninfa de Fontainebleau*: igualmente hemos citado los *Cautivos* de Miguel Angel que están en la misma sala del Louvre; aun podriamos citar una estatua de la *Amistad*, de un tal Pietro Paolo Olivieri. Por una singular alegoría, rebuscada y poco graciosa, entreabre con el dedo el sitio del corazón, queriendo sin duda hacer leer en él el ardor y la pureza de sus sentimientos: ¿ pero estos emblemas físicos para expresar pasiones morales, no están reprobados por el buen gusto? Y no es solo por

medio de la expresion como debe el artista manifestar su pensamiento y hablar al espíritu por conducto de los ojos? Tal es la suprema dificultad del arte, pero tal es tambien su triunfo supremo.

En la época en que los Italianos nos traian á Francia el ejemplo del grande estilo, un francés iba á tomar puesto entre los primeros estatuarios de Italia: tal fué Juan de Boloña, nacido en Douai en 1524. La gente de Florencia donde vivió le ha denominado *Giam-Bologna*, pero debemos conservarle entre los estatuarios franceses con tanto derecho como conservamos á Claudio y al Pusino entre nuestros pintores. Acaso una genialidad del adusto Miguel Angel hizo de él un grande artista: cuéntase que Juan de Boloña, jóven y recién llegado, habiendo presentado al viejo florentino un yeso muy delicadamente concluido, Miguel Angel hizo pedazos el yeso de un garrotazo: « Jóven, le dijo, aprended á bosquejar antes que á concluir. » Juan de Boloña ha dejado, en la plaza del *Palazzo Vecchio*, el célebre grupo de bronce llamado el *Robo de una Sabina*, y en el museo *Deg'l'Uffizj* varias estatuitas igualmente de bronce, una *Juno*, una *Venus*, un *Apolo*, un *Vulcano* y por último el *Mercurio* que en todas partes lleva el nombre de Giam-Bologna. Apoyando el pié en el soplo de un céfiro y pronto á lanzarse por los aires, este Mercurio tan conocido, reproducido tantas veces, verdadero primor de ligereza, de equilibrio y de gracia, iguala en verdad al *Fauno bailando* de Pompeya y á los mas bellos modelos que nos ha legado la antigüedad griega.

Háse dado el nombre de Juan de Boloña á una de las salas del Louvre en razon á que por largo tiempo se le ha atribuido la principal de las obras de escultura que contiene esta sala, el grupo de *Mercurio*

robando á Hebe. Este grupo algo colosal es realmente magnífico : de lamentar es sin embargo que no se le haya vuelto en el otro sentido, y que se haya presentado á la luz de las ventanas la figura de Hebe en vez de la de Mercurio. La primera en efecto es acaso

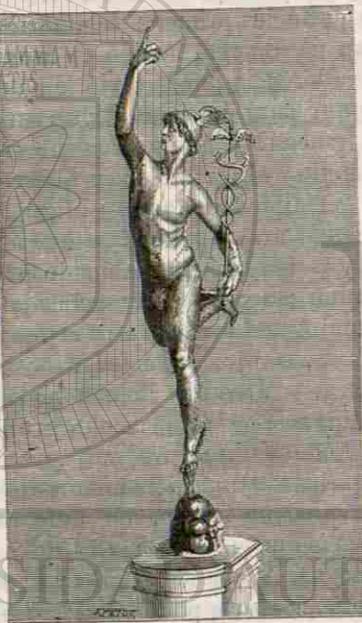


Fig. 55. — Mercurio volando, por Juan de Boloña.  
(Florencia.)

un poco pesada, rígida y no muy graciosa, al paso que la otra es esbelta, ágil y tiene hermosa actitud y mucho movimiento : solo porque recuerda el maravilloso y pequeño *Mercurio volando* de Florencia es por lo que se la ha atribuido á Juan de Boloña : hoy el grupo se llama *Mercurio y Psiquis* y no se atribuye

ya á Juan de Boloña, sino á un tal Adrijano de Vries, Flamenco seguramente, que debió hacer este grupo en Praga, en 1593, para el emperador Rodolfo II : es probable que se hayan encontrado las pruebas de esta atribucion nueva, por lo cual parece justo quitar á esta sala el nombre de Juan de Boloña, y puesto que contiene los *Cautivos*, darle el de Miguel Angel.

Si se quiere seguir al arte francés en su progreso y desenvolvimiento, hay que pasar sin intervalo de la sala de Michault Columb á la de Juan Goujon (hacia 1530-1572) ; de una sola ojeada se verá que la escultura francesa no esperó, como la pintura, las lecciones de los Italianos, y que de donde principalmente salieron los estatuarios del Renacimiento fué de los tallistas de imágenes de la edad media.

Del grande artista que es fama arrebataron á la Francia en la plenitud de un talento apenas maduro, las arcabuzadas de la horrible noche de San Bartolomé, se han reunido piadosamente varias obras escogidas, de las cuales es la mas célebre, como la mas considerable, el grupo en mármol de *Diana* que hizo para la vieja y siempre hermosa castellana de Anet, Diana de Poitiers. Sobre un zócalo de forma extraña, bastante parecido á un barco, adornado de cangrejos de mar y de rio y de cifras amorosas, la diosa de la caza con el arco de oro en una mano, está medio recostada, apoyándose en un ciervo con cornamenta de oro, y custodiada por sus dos perros, Sirio y Procyon. En esta figura semi colosal, enteramente desnuda, pero cuya cabeza está tocada á la moda del tiempo, es opinion corriente que se ve el retrato de aquella altiva rival de la duquesa de Etampes y de Catalina de Médicis, que dominó en Francia hasta la muerte de Enrique II. En uno y otro extremo del grupo y para completarle, se han colocado con suma oportu-

nidad dos perros de caza fundidos en bronce, de largas orejas pendientes, arrogantes y vigorosas formas. Estos hermosos perros son cabalmente los que describió y dibujó en su *Monteria* el montero de Carlos IX, Jacobo Du Fouilloux : son modelos dignos de citarse, así por la raza como por el arte, hoy muy floreciente, de figurarlos animales. Un retrato en busto de Enrique II, encajado en los adornos de una chimenea que modeló German Pilon, para el castillo de Villeroy, termina el catálogo de las obras de bulto de Juan Goujon.

Pero volvemos á encontrarle, y mas *él mismo* todavía, si nos es lícito expresarnos así, en el género en que brilló, en el que no ha tenido rival, que es el bajo relieve : cualquiera diría que el grande artista que fué denominado el *Fidias francés* y el *Corregio de la escultura*, pudo realmente estudiar el friso del Partenon, hasta tal punto sus bajo relieves se asemejan á los del Fidias de Atenas ; por la forma en primer lugar, por cuanto son tambien de relieve muy bajo, sin menoscabo del efecto saliente, y luego por la altivez del estilo, la correccion del dibujo, la gracia y la verdad de las actitudes ; así podia M. Alejandro Lenoir decir sin paradoja de su *Deposición de cruz*, cuando la reprodujo en el *Museo de los monumentos franceses* : « Los Griegos no han producido nada mas perfecto. » Esta *Deposición de cruz* que nadie encontrará indigna de semejante elogio, está ahora en el Louvre, en medio de los cuatro *Evangelistas*, dignos de formar su séquito. Frente á estas obras del estilo religioso se encuentran otras del estilo profano ; tales son, entre dos *Ninfas del Sena* graciosamente recostadas, un excelente grupo de *Tritones* y de *Nereidas* jugando encima de las aguas. « ; De donde sacó aquellos cuerpos encantadores, dice Michelet, aquellas ninfas extrañas, improbables, infinitamente

largas y flexibles ? Son los álamos de Montaine-Belle-Eau, los juncos de su arroyo ó las viñas de Thomery en sus caprichosos vástagos que han revestido la forma humana ? » (*Historia de la Reforma.*) Estos diversos bajo relieves son de piedra franca, lo mismo que otras figurillas de las ninfas del Sena y del Marne. En cuanto á bajo relieves en mármol solo hay la pequeña, pero linda y vigorosa composición llamada el *Despertar*, que me parece mas bien la *Resurrección*, simbólicamente expresada ; no es en efecto del sueño de donde sale sino de la muerte, á la voz de las trompetas, aquella especie de ninfa junto á la cual un genio habia volcado la antorcha de la vida. La alegoría es clara en cuanto puede serlo una alegoría.

La vista de estas hermosas obras hace lamentar vivamente que el Louvre no posea tambien la del mismo género que pasa por la obra maestra de Juan Goujon : hablo de los bajo relieves de la *Fuente de los Inocentes*, levantada hoy en la plaza del mercado de las verduras <sup>1</sup>. Puesto que la administración se ha decidido, y ha hecho bien, á sacar de los jardines de Versalles los mejores grupos ó estatuas del siglo de Luis XIV, para formar con ellos el museo de escultura moderna ; puesto que se ha sustraído estas obras selectas á las injurias del tiempo, cuyas señales llevan ya impresas, á fin de darles no solo abrigo, sino vi-

<sup>1</sup> Dibujada por Pedro Lescot, en 1550, esta fuente estaba pegada á la esquina de la calle *Saint-Denis* y de la calle *Aux-Fers*; Juan Goujon no esculpió pues mas que los adornos de las tres caras visibles. Cuando en 1788 los arquitectos Poyet y Molinos la transportaron al centro de la plaza, la levantaron sobre una escalinata, y la cubrieron con una cúpula chapeada de escamas de cobre ; fué preciso pues darle una cuarta cara, y Pajou fué quien hizo para completarla una imitación de las esculturas de Juan Goujon.

visitadores mas dignos de ellas que los escasos transeuntes por aquellos jardines desiertos hoy, ¿ porqué la obra maestra del *Renacimiento* francés en el décimo sexto siglo no ha recibido el honor de ser recojida en

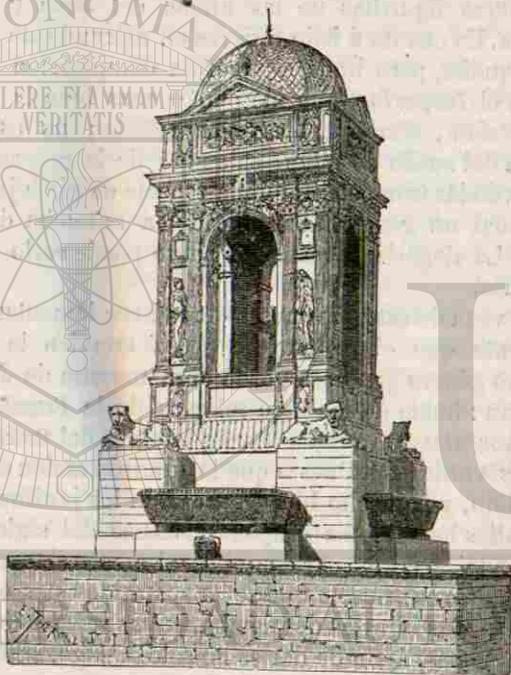


Fig. 56. — La Fuente de los Inocentes, por Juan Goujon.  
(Paris.)

el tesoro de nuestras riquezas nacionales? Mejor conservada en lo sucesivo, mejor vista en todos sus hechiceros detalles, objeto de estudio y de admiración para los artistas y los aficionados de todos los países, tendria á su vez visitadores mas dignos de

ella que las verduleras de la plaza, que no tendrian mas sentimiento en perderla que satisfaccion tienen en conservarla. No se sabe qué poner en medio del patio cuadrado del Louvre, que espera Dios sabe qué, acaso alguna estatua ecuestre que una revolucion derribe al suelo, como fueron derribadas las de Enrique IX y Luis XIV. No hay para qué gastar bronce : levántese en el patio del Louvre, en el centro de las colecciones de arte, la *Fuente de los Inocentes*; aquel es su verdadero sitio y allí subsistirá mientras Paris sea Paris.

Hay costumbre de llamar á Juan Goujon el restaurador de la escultura en Francia. Lejos de mi la idea de negar ó amenguar su gloria; mas bien diria yo que es su creador, pero ese nombre no es exacto sino á condicion de que le comparta con otros dos artistas, Juan Cousin y German Pilon, que acaso le precedieron. Con efecto aunque no se sabe con exactitud en qué año nació Juan Goujon, su nacimiento se fija hácia el 1530; por consiguiente Juan Cousin y German Pilon le precedieron en la vida veinte años el uno y quince el otro : los tres son contemporáneos, émulos y colaboradores en la obra comun del *Renacimiento francés*. De Juan Cousin, — á quien se atribuye la rica sepultura del gran senescal de Normandía Pedro de Brezé, que se encuentra en Ruan, — el Louvre no posee mas que una sola obra del cincel, asi como no tiene de su pincel mas que una sola obra, pero igualmente capital : tal es el *Mausoleo de Felipe de Chabot*, almirante de Francia, que Cicognara denomina la obra maestra de la escultura francesa en el siglo XVI. La figura del bizarro y noble almirante, con armadura de guerra, está reclinada, apoyándose sobre su yelmo con el brazo izquierdo. Casi únicamente ocupado en pintar vidrios de colores y escribir

preceptos, el autor del *Juicio final* y del *Arte de diseñar* no ha dejado mas que un cortísimo número de cuadros de caballete, y menos obras aun de escultura que de pintura. El *Mausoleo de Chabot*, si es realmente de Juan Cousin, reúne pues todas las cualidades que

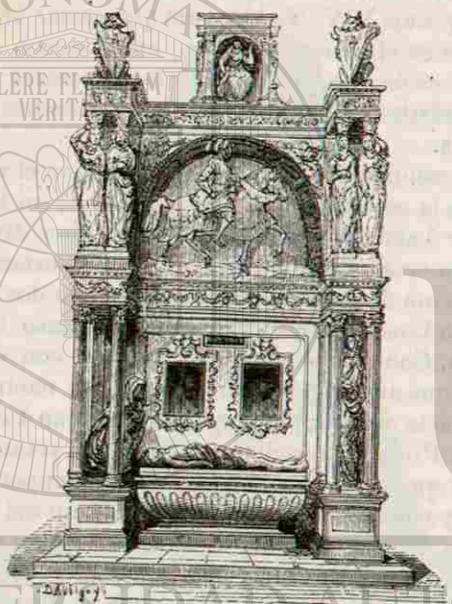


Fig. 57. — Sepultura de Pedro de Brezé, en Ruan.  
(Juan Cousin.)

dan valor á los objetos de arte: la excelencia en primer lugar, la celebridad del autor y la rareza de sus obras.

Por lo que respecta á German Pilon (hacia el 1515-1590), que fué solamente estatuario y no menos laborioso que hábil, no ha necesitado el Louvre despojar las bóvedas de San Dionisio de los mausoleos de

Francisco I y de Enrique II para tener una numerosa coleccion de sus obras. En este género de mausoleos posee los del canciller de Francia Renato Birague (ó Birago, porque era italiano como Gondi, Concini, Mazarino) y de Valentina Balbiani, su mujer. De él ha dicho Michelet: « Birague, el hombre de la San Bartolomé, tan impaciente por ser cardenal, que de repente se quedó viudo. » Estos mausoleos formaban en el origen, con los dos genios que apagan sus antorchas, un solo monumento hoy dividido. En una de las sepulturas, la figura de bronce del canciller, vestido de su larga toga (*simarre*), está arrodillada en la actitud de la oracion: acaso es imposible encontrar una estatua de bronce mas verdadera y viva. En el otro sepulcro, especie de pedestal del primero, la figura en mármol de Valentina está tendida, pero recostada en unos cojines para leer con los ojos bajos el libro de las santas Escrituras: á su lado tiene un perrillo. Lo que constituye la suma originalidad de este segundo sepulcro es que la cara del zócalo presenta, en muy bajo relieve, la misma persona, no ya vestida, no ya viva, sino desnuda, descarnada y muerta. Este admirable bajo relieve esculpido debajo de la estatua, ofrece el contraste visible de la muerte y de la vida: es el desden de la carne, es el grande pero falso pensamiento cristiano.

Después de este doble mausoleo nada puede citarse mas célebre, entre las obras de German Pilon, que el grupo de tres mujeres sosteniendo un vaso dorado, destinado, dicen, á encerrar los corazones reunidos de Enrique II y Catalina de Médicis. Tallado en un solo pedazo de mármol, este grupo fué encargado por la madre de los tres reyes (Francisco II, Carlos IX y Enrique III), y colocado por ella en la iglesia de los Celestinos. ¿ Qué representa? Por mucho

tiempo se le denominó las *Tres Gracias* y con este nombre se le conoce, pero otros quieren que sean las *Tres Virtudes teologales*: de aquí largas disputas entre los eruditos. Para sostener la antigua opinion, unos han hecho observar la inscripcion de la palabra *Charites*, el nombre griego de las Gracias; para sostener la nueva, los otros han replicado que este nombre, mal escrito ó mal leído, era simplemente el de la caridad, y que debia creerse que un monumento fúnebre colocado en una iglesia debe representar mas bien las Virtudes cristianas que las Gracias paganas. *Adhuc sub judice lis est*; pero los últimos tienen en su abono la verosimilitud.

Citemos tambien con este grupo famoso y problemático el de otras cuatro figuras igualmente de mujeres, pero esculpidas en madera, que sostenian la urna de santa Genoveva. No me encargo de nombrarlas, porque segun el adagio *numero Deus impare gaudet*, es difícil dar al número cuatro un sentido religioso. Citemos tambien los retratos en busto de Enrique II, Carlos IX y Enrique III, luego un pequeño busto de niño (acaso el otro hijo de Catalina, el duque de Alençon), de mármol primorosamente trabajado, y luego por último un bajo relieve de piedra, la *Predicacion de san Pablo en Atenas*, que decoró antiguamente el púlpito de los Grandes Agustinos. De esta suerte no habremos omitido ninguna obra del ilustre German Pilon.

Entre las obras de los tres fundadores de la escultura francesa se han mezclado dos monumentos erigidos por un Florentino de origen, Pablo Poncio Trebatti, comunmente llamado maestro Poncio, que pasó á Francia con el Primatice y como él se fijó en aquel país: estos monumentos son los sepulcros de Alberto Pio de Saboya, duque de Carpi, uno de los

generales de Francisco I y de Carlos de Magny ó Maigné, capitan de los guardias de la puerta en tiempo de Enrique II. El duque de Carpi, retrato en bronce, está tendido sobre el zócalo del sepulcro, incorporándose con el codo izquierdo y meditando sobre un libro abierto. Carlos de Magny, otro retrato, pero en piedra, está cubierto de una armadura completa y duerme sentado con su partesana en la mano: está en su puesto. Estas dos figuras de Trebatti dan una alta idea del artista italiano afrancesado á quien ponderaban en su tiempo por la *altivez de su manera*, y á quien por largo tiempo se han atribuido las mejores obras de otros artistas, tales como el *San Jorge* de Michault Columb y hasta el *almirante Chabot* de Juan Cousin.

Por encima del duque de Carpi se ve en un medallón de tierra cocida una cabeza de *Hércules* tocada con la piel del leon en alto relieve: proviene de las decoraciones de una casa de Reims y se atribuye á Pedro Jacques. ¿Quién es Pedro Jacques? Seria por dicha aquel *maese Jacques*, natural de Angulema, que concurrió en Roma contra Miguel Angel, en 1550, para una figura de san Pedro y que dejó excelentes modelos en cera de un hombre, primero vivo, luego desollado, luego disecado? Este *Hércules* seria entonces preciosísimo.

Continuemos en el Louvre el estudio de la escultura francesa: allí está casi toda entera representada por sus mas grandes producciones.

Si, en la sala que sigue á la de Juan Goujon, Pedro Sarrazin tuviese obras mas importantes que un busto en bronce del canciller Pedro Seguier; si se hubiese recojido allí, por ejemplo, el *Mausoleo del principe de Condé* ó el *Mausoleo del cardenal de Berulle*, seguramente esta sala llevaria el nombre de Sarrazin,

y no el de los Anguier: este honor pertenecería legítimamente al estatuario que fué, con el pintor Lebrun, fundador de la Academia de bellas artes que, nacido en 1590, y discípulo de Italia, sirve de vínculo de transición entre Juan Goujon y Pedro Puget, entre Francisco I y Luis XIV. Acaso á falta de Sarrazin, á su inmediato predecesor Simon Guillain (1581-1658), es á quien correspondería el derecho de dar nombre á la segunda sala francesa. Autor de las estatuas en bronce de Luis XIII, de Ana de Austria y de Luis XIV niño, que formaban en otro tiempo el *Monumento del puente au Change* y que ahora están en el Louvre, Guillain fué el maestro de los dos hermanos Anguier. Se ha preferido estos á su maestro: resignémonos á la preferencia.

En medio de sus salas se levanta un obelisco de mármol adornado, que rodean en su base cuatro figuras simbólicas, la Verdad, la Union, la Justicia y la Fuerza; es, dice una inscripción, el monumento funeral de Enrique de Longueville. ¿De cuál? De Enrique I que ganó sobre la Liga en 1589 la batalla de Senlis? De Enrique II, que fué con el cardenal de Retz y el príncipe de Condé, y sobre todo con su propia mujer, uno de los jefes de la Fronda? En todo caso, el autor del mausoleo es el primogénito de los Anguier, Francisco (1604-1669), que hizo también los sepulcros de *Jacobo Augusto de Thou* y de la *Princesa de Condé*, Carlota de la Trémouille, dos figuras de mármol, arrodilladas y haciendo oración. Otro monumento funeral, el de *Jacobo de Souvré de Courtenvaux*, así como un busto del gran Colbert, son la obra del segundo Anguier, Miguel (1612-1686), cuyo nombre debería ser popular en París, porque él fué quien esculpió, con arreglo á los dibujos de Lebrun, los ador-

nos del arco triunfal que ha llegado á ser la puerta de San Dionisio, y el hermoso *Cristo en la cruz*, colocado sobre esa decoracion de teatro introducida en la iglesia, que se llama el *Calvario* de San Roque. Ejecutadas con esmero, con ciencia y talento, estas diversas obras de los Anguier están deslucidas sin embargo por el defecto contra el cual hay que precaverse mas, cuando se maneja el mármol y el bronce, que es la pesadez.

Parece que los mausoleos hubieron de ser por largo tiempo la forma mas comun en que se ejerció la escultura francesa. Otros dos se encuentran todavía en la misma sala: el del *Condestable Ana de Montmorency*, muerto en la batalla de San Dionisio en 1567, y el de su mujer Magdalena de Saboya-Tende; son dos figuras de mármol, tendidas de espaldas, con las manos cruzadas, en la antigua forma de los sepulcros de la edad media. Estos mausoleos, como así mismo un busto de Enrique IV y otro del presidente Cristobal de Thou, son de un tal Bartolomé Prieur, artista poco conocido hoy, y que no ha dejado rastro alguno en las biografías; pero á juzgar por su estilo, debe ser anterior á los Anguier y aun tal vez á Simon Guillain.

De esta suerte sería contemporáneo de Pedro Francheville (1548 -.....) á quien una complacencia acaso excesiva ha hecho padrino de la última sala. No son seguramente sus mármoles retorcidos y nada graciosos, *Orfeo* y *David* vencedor de Goliath, los que valdrían tamaño honor al discípulo harto degenérado de Giam-Bologna; mas bien serían las cuatro figuras en bronce de naciones vencidas y encadenadas que hizo para los cuatro ángulos del pedestal de la antigua estatua ecuestre de Enrique IV en el puente Nuevo, estatua rota durante la Revo-

lucion y de la que solo han quedado algunos pedazos <sup>1</sup>.

Las salas del Renacimiento en el Louvre acaban con Miguel Anguier, y las salas de la *Escultura moderna francesa* empiezan con Pedro Puget.

Compañero de Simon Vouet en Italia, su amigo y su yerno en Francia, Jacobo Sarrazin habia desempeñado cabalmente en la estatuaria el mismo papel que Vouet en la pintura, el de renovador de un arte en decadencia y precursor de artistas mas grandes que él: á Pedro Puget (1622-1691) tocó el papel de Nicolás Pusino, por cuanto fué y es, creo yo, á pesar de sus defectos el mas grande de los escultores franceses: tambien se parece al Pusino y al mismo tiempo á Eustaquio Lesueur por su noble carácter, por la necesidad y la pasion de la independencia. Como el Pusino, Puget fué á probar por un momento la vida de las córtés y la real proteccion, pero hastiado en breve de aquella servidumbre dorada, y exasperado con las exigencias del inspector general de las Bellas Artes que queria imponerle sus propias ideas y hasta sus propios dibujos, no tardó en volverse á su pais natal, Marsella, como el Pusino á Roma, y se abandonó solitariamente á las inspiraciones de su genio. Allí, despues de haber sido en su juventud constructor de navios <sup>2</sup>, llegó á ser pintor, escultor y arquitecto: sus cuadros, bastante numerosos y de todos los géneros, no han salido de las

<sup>1</sup> Obra de Juan de Boloña, en Florencia. El caballo habia sido dado á la viuda de Enrique IV, Maria de Médicis, por su padre Cosme II, gran duqué de Toscana. Mas tarde se le acomodó la estatua del augustó jinete.

<sup>2</sup> Puget fué el primero que imaginó y ejecutó esas popas colosales, adornadas con figuras de madera, y de dos galerias, que pronto se imitaron en todas partes para la decoracion de los navios de alto bordo.

ciudades que habitó sucesivamente, Génova, Tolon, Aix, Marsella <sup>1</sup>, pero sus esculturas, muy superiores, fueron en su mayor parte enviadas á Versalles, y es por sus obras del cincel que ha merecido los hermosos nombres de *Rubens de la escultura* y de *Miguel Angel francés*. Semejante al Pusino por la vida y el carácter, Puget como artista se diferencia esencialmente del gran pintor de los Andelys: no recibió mas que una instruccion muy descuidada, muy incompleta; ni para las artes ni para las letras tuvo maestro, vió pocos modelos clásicos, y nunca rescató estos vicios de la primera educacion con la reflexion y el estudio. Faltóle saber, faltóle gusto; no conoció ni comprendió las bellezas de lo antiguo, pero original no menos que irregular y abandonándose sin trabas á los impulsos de su poderosa naturaleza, alcanzó el mas alto grado posible de movimiento, de accion y de fuerza, y aun á veces hasta de expresion apasionada: nadie mas que él ha dado calor al mármol, y aun casi diría color; muchas veces, como Miguel Angel, atacaba un pedazo de piedra, sin preparacion, sin dibujo, sin boceto. Por lo demas, Puget se pintó candorosamente á si mismo, y de un solo rasgo cuando, de edad ya de sesenta años, escribió al Ministro Louvois, dirigiéndole su grupo de *Perseo y Andrómeda*: « Estoy hecho á las grandes obras; nado cuando trabajo en ellas y el mármol tiembla delante de mi por grande que sea la pieza. »

¿ Quién podria, en el *Hércules descansando*, á no

<sup>1</sup> El museo de esta última ciudad ha recogido cuatro de esos cuadros: el *Bautizo de Clodoveo* y el de *Constantino*, que llevan la fecha de 1652 (treinta años tenia Puget) y muy estropeados por restauraciones inhábiles; el *Salvator mundi*, de 1654, mejor conservado y enteramente italiano en el estilo bastardo de Pedro de Cortona; por último el retrato de Puget por él mismo.

ser por la clava y la piel del leon de Nemea, reconocer al semidios á quien los Griegos llamaban el mas hermoso de los *pentathles*, porque sus miembros ofrecian, con la mayor masa posible, las mayores delicadeza y agilidad posible? Cuando se ve aquella cabeza vulgar se conoce que Puget se limitó á copiar algun vigoroso ganapan del puerto, pero al mismo tiempo ¡ qué vigoroso movimiento en la inmovilidad! ¡ Qué buen modelado de los músculos y las carnes! y cómo circula la vida en todo aquel cuerpo! Quitese á esa estatua el nombre de *Hércules*, llámesela simplemente un atleta ó un mozo de cordel y tendremos una obra perfecta.

Mas perfecto es todavia, á pesar de los injustos desdenes de Cicognara, el grupo de *Milon de Crotona* devorado por un leon, por que aqui no es ya un dios lo que se busca con sus formas convenidas y consagradas, y para un viejo atleta, el crotonense es bastante bello. Maravilloso tambien por las cualidades físicas, el movimiento y la vida, por el concluido trabajo del cincel, este grupo no lo es menos por la expresión moral: es imposible expresar mejor desde la cabeza hasta los piés, la rabia y el dolor de aquel vencedor famoso de los juegos de la Grecia, cuyas fuerzas ha postrado la edad y que, cogida una mano en el tronco entreabierto, se siente despedazar por los dientes y las garras de su traidor enemigo sin poder defenderse y vengarse con aquel puño que en otros tiempos derribaba á un toro. Hay en este grupo un recuerdo y mas bien un rival del *Laoconte*; se comprende que cuando la caja que le trajo á Versalles fué abierta en presencia de Luis XIV, la bondadosa Maria Teresa exclamase llena de miedo y compasion: « ¡Ay Dios mio, pobre hombre! » Compréndese muy bien que Milon de Crotona pase gene-

ralmente por la obra maestra de Puget y acaso de la estatuaria francesa.

Hablando del grupo de *Perseo libertando á Andrómeda*, aumentado con una figura del Amor que ayuda al hijo de Danaé á cortar las cadenas de la hermosa victima, pudo Puget decir con razon « por grande que sea la pieza », porque la estatuaria moderna no ha producido, que yo sepa, otra mas considerable, y seria preciso para encontrar otra mayor, ir á Nápoles á buscar la escena con cinco personajes del *Toro de Farnesio*. La suma dificultad de una obra tan complicada no parece haber causado el menor apuro á su autor: ni la claridad del asunto, ni el movimiento general, ni el trabajo de todas aquellas partes diversas fundidas en un conjunto sufren menoscabo alguno. Andrómeda es linda, delicada, hechicera; Perseo fuerte, audaz, irresistible, como el hijo de Júpiter montado en el Pegaso; solamente la diferencia de los sexos está señalada entre ellos por la estatura con exageracion: Andrómeda es una niña y Perseo un gigante.

La misma desproporcion se hace notar en una estatua ecuestre de *Alejandro vencedor*; el caballo es enorme para el jinete, pero acaso en aquel poderoso Bucéfalo que huella bajo sus cascos los pueblos vencidos y hacinados uno sobre otro, Puget quiso figurar las fuerzas diversas que el génio de Alejandro tenia reunidas para sus lejanas y prodigiosas conquistas. Sus obras en el Louvre se completan con una imitacion en yeso de las dos cariátides que hizo para el balcón de la casa de ayuntamiento de Tolon; con un pequeño mausoleo en que dos ángeles y dos querubines están agrupados alrededor de una urna sepulcral, y por último con el grande y singular bajo relieve que representa la escena tan conocida de

*Alejandro y Diógenes.* Esta fué la última obra de Puget, que no la concluyó hasta poco antes de su muerte á los setenta y cuatro años : otra semejanza con Miguel Angel cuya ancianidad fué tan laboriosa y fecunda. Dase á esta obra el nombre de bajo relieve, pero impropia y á falta de otro, porque contiene á decir verdad todos los géneros de escultura. Ciertas partes salientes, como la cabeza del caballo de Alejandro y las piernas de Diógenes tendido al sol delante de su tonel (debía ser una gran tinaja de barro), se hallan necesariamente labradas de bulto; los primeros planos están en alto relieve y los últimos en bajo relieve, que vá rebajándose de cada vez mas en las profundidades de la perspectiva. Este cuadro esculpido es un prodigioso esfuerzo de habilidad, y consiento por esto mismo en que aproxime todavía mas á Puget de Miguel Angel, aunque mejor pudiera decirse al Algarde; pero le aleja de Fidias y prueba, sino me engaño, que las artes no deben invadir mutuamente sus respectivas jurisdicciones y crear entre sus fronteras regiones indivisas. La escultura no tiene para agradar mas que la belleza de las formas : no tiene mas procedimientos que las líneas, los huecos, los resaltos, ni mas colores que la luz y la sombra, pero puede y debe mostrar sus obras bajo todos sus aspectos, bajo todos sus perfiles, bajo todos sus puntos de vista : debe hacer tocar lo que la pintura debe hacer ver. No yerra pues menos la escultura cuando quiere hacer pinturas de mármol que la pintura si quisiera hacer estatuas monocromas con todos los recursos que le dan el colorido, el claro oscuro y la perspectiva. El ejemplo de Puget es decisivo y la prueba es que nadie le ha seguido.

La segunda sala, la de Antonio Coysevox (1640-1720), nos ofrece una hermosa reunion de las obras de

este eminente artista que siguió de cerca á Puget por la edad y el talento. Distínguense en ella : el *mausoleo del cardenal Mazarino*, junto al cual un genio lleva el hacha de lictor y que rodean tres figuras alegóricas en bronce; hace sentir la falta del mausoleo de Colbert, que pasa por la obra capital de Coysevox. — Una estatua bastante mediana de la loca duquesa de Borgoña que quiso enseñarse en forma de Diana, la *Diosa de las hermosas piernas*. — Un Luis XIV que mas jóven se hubiera mostrado en figura de Apolo, pero viejo ya y devoto, está de rodillas haciendo oracion. — Los bustos de Richelieu (que Coysevox no pudo hacer del natural), de Bossuet y de Fenelon : los tres tienen el rostro chato, la frente pequeña, la cabeza estrecha y no se parece en nada á sus retratos conocidos por la pintura. — Los bustos de Pedro Mignard y de Carlos Lebrun, muy hermosos por el contrario y muy parecidos; no comprendo como estos pueden ser de la misma mano que los anteriores, á los cuales aventaja en mucho. Coysevox tuvo pues dos épocas en su vida, una de talento maduro cuando esculpió á los dos célebres pintores; otra de impericia ó decadencia, cuando esculpió al gran ministro y á los grandes escritores.

Es de lamentar que la sala de Coysevox no contenga ni una sola obra de su rival Francisco Girardon (1630-1715), « á quien La Fontaine y Boileau, dice Thoré, comparaban á Fidias, como Molière comparaba á Mignard con Rafael. » Verdad es que Girardon, cortesano de Luis XIV y de Lebrun, no hizo mas que traducir en escultura los diseños que le imponía el orgulloso superintendente de las artes; sin embargo, los hermosos grupos gigantescos con que decoró los jardines de Versailles, *Pluton robando á Proserpina*, *Apolo descendiendo al imperio de Té-*

lis, etc., le hacen merecedor de un lugar distinguido entre los estatuarios del gran reinado.

Se ha dado á la tercera sala el nombre de los hermanos Coustou, Nicolas (1658-1733) y Guillermo (1678-1766). El primero es autor del grupo llamado



Fig. 58. — Escudero de Marly, por Guillermo Coustou.  
(Paris, Campos Eliseos.)

*Union del Sena y del Marne* que está en el jardín de las Tullerías; el segundo, de los famosos *Escuderos ó Caballos de Marly*, colocado ahora á la entrada de los Campos Eliseos. No es ciertamente por las obras suyas que contiene esta sala por lo que hubieran merecido el honor de darle nombre: á un lado Luis XV

en figura de Júpiter, vestido á la romana, y la reina Maria Leczinska en figura de Juno, estatuas juntamente flojas y teatrales en que reina aquel pomposo mal gusto, aquel falso y ridículo carácter antiguo que se ostentaba en la escena y se ve en los trajes de Le-



Fig. 59. — Escudero de Marly, por Guillermo Coustou.  
(Paris, Campos Eliseos.)

kain y de su época; á otro Luis XIII, con el manto real, con cetro y corona, pero arrodillado, encorvado, en la humilde actitud de su *Voto á la Virgen*, á ejemplo de los príncipes del Bajo Imperio nombrando á la madre de Jesus generalísima de sus ejércitos. Esta figura, hermosa por la ejecucion y de regular estilo,

ha sido reproducida literalmente por M. Ingres, acaso sin conocerla, en su cuadro sobre el mismo asunto, el *Voto de Luis XIII.*

Esta sala de Coustou estaria pues casi vacia sino la llenasen otras obras que me parecen mas interesantes y curiosas: tales son los *Trabajos de recepcion* sucesivamente ofrecidos por los individuos de la Academia de escultura á su entrada en esta corporacion, que precedió al Instituto de las bellas artes. Composiciones alguna vez cristianas, mas frecuentemente mitológicas, todas ellas forman pequeños grupos en figuritas de pié y medio, lo cual era poner el concurso mas al alcance de los degenerados sucesores de Puget, que ya no sabian labrar « grandes piezas » y hacer « temblar el mármol delante de ellos. » Como los mas de aquellos escultores, á pesar de su título de académicos, son hoy perfectamente desconocidos, conviene recordar sus nombres, al mencionar la obra que respectivamente los conserva.

Encontramos lo primero, de Guillermo Coustou, un *Hércules en la hoguera*; de Desjardins (el Flamenco Martin Van Bogaert), un *Hércules coronado por la Gloria*, en alto relieve; de Bouchardon, un *Jesus con la cruz á cuestas*; de Esteban Falconet (1706-1791), el amigo de Diderot, un *Milon de Crotona*, devorado por un león<sup>1</sup>; de Juan Bautista Pi-

<sup>1</sup> Falconet es el autor de la hermosa estatua ecuestre de bronce que Catalina II hizo erigir á Pedro el Grande en la plaza de San Isaac en San Petersburgo. Levantada en lo alto de un peñasco de granito, lleva la inscripcion: *Petro primo Catharina secunda*. Para expresar el verdadero pensamiento de la fundadora, deberia ponerse hoy: *Petro Magno Catharina Magna*. La estatua que la emperatriz de Rusia erigió á Pedro el Grande, habla desde el borde de la Neva á todas las naciones. Dice: « Espero la de Catalina. » (Voltaire, art. Bellas artes, en el *Diccionario Filosófico*.)

galle (1714-1785), un *Mercurio atándose los talarés* y de Jacobo Caffieri (1723-1792), un *Rio derramando su urna*. Estos se hicieron célebres por obras mucho mas importantes; Caffieri, por ejemplo, ha dejado en el pórtico del Teatro Francés los excelentes bustos de Rotrou y de los dos «Cornelios». « Estos bustos, dice Thoré con suma justicia, reúnen toda la osadia de Puget, la elegancia de German Pilon, la habilidad de Coysevox, la vivacidad de Coustou. » Veamos ahora los desconocidos, ó poco menos, con el único custodio de su memoria: *Leda con el cisne*, por Juan Thierry (1669-1739), que anunciaba con treinta años de anticipacion el estilo Pompadour. — *San Sebastian en la columna*, por Francisco Coudray (1678-1727), y *San Andrés delante de la cruz*, por Juan Bautista de Huez; dos buenos estudios del estilo religioso; — *Hércules vencido por el Amor*, de José Vinache (1697-1744), trozo mas antiguo, á lo menos por la ciencia y la imitacion, que el *Hércules* de Puget; — *Pluto*, por Anselmo Flamen (.....-1730). — *Ulises tendiendo su arco*, por Jacobo Rousseau (.....-1740), figura enérgica y delicadamente trabajada. — *Un Titan herido por el rayo*, por Ed. Dumont (.....-1755), merecedor del mismo elogio. — *Polifemo sobre el peñasco*, con su ojo único en la frente, encima de dos órbitas vacias, por Cornelio Van Cleves, Flamenco sin duda como Desjardins. — *Neptuno calmando las olas*, el *Quos ego* de Virgilio, por Lambert Sigisbert Adam (1700-1759). — *Prometeo devorado por el buitre*, por Nicolás Sebastian Adam (1705-1778), que expresa perfectamente las convulsiones del dolor agudo y de la rabia impotente (no es el indomable Prometeo de Esquilo). — Por último, un *Caronte*, sin nombre de autor, y sin embargo uno de los mejores entre estos trabajos académicos, notable por el carácter so-

brio y silencio propio del barquero de las sombras.

Llegado á la sala de Bouchardon (1698-1762), á las obras del siglo XVIII, nadamos en los Amores y las Psiquis, en pleno gusto Pompadour; y sin embargo nadie fué menos de su siglo que el mismo Bouchardon. Instruido, concienzudo, de comprension lenta al parecer y viviendo en la soledad, huía de los espectáculos públicos porque prendado de lo antiguo, la absurda extravagancia de los trajes sublevaba su saber y su gusto: solo le faltó dar calor á su estilo, correcto y noble, pero algo frío, con algunas chispas del fuego de Puget. Puede apreciarse su mérito en las estatuas del Cristo, de Maria y de ocho apóstoles que adornan la iglesia de San Sulpicio, y en las hermosas esculturas de la fuente de la calle de Grenelle; tambien se le hubiera podido apreciar en su estatua ecuestre de Luis XV, destruida en 1793, cuyo caballo pasaba por una obra maestra; pero para juzgar hasta que punto aquel eminente artista amaba y comprendia la verdadera belleza, en tiempo de las insulsas pastorales de Boucher y consortes, basta examinar en el Louvre la *Niña* que tiene amarrada una cabra. La blanda y graciosa actitud, las formas elegantes, la cabeza en que lo lindo frisa con lo bello, por último los primores del trabajo, hacen de esta encantadora estatua la mas antigua entre las modernas: en ella se presiente y casi se encuentra á Canova. Un elogio parecido, sino igual, debe dirigirse al *Amor vencedor*, hermoso adolescente que está tallando su arco, con la espada de Marte, en la clava de Hércules, como igualmente en el grupo de *Psiquis y el Amor*. Véase á la linda curiosa aproximar la lámpara fatal á su amante dormido, que huirá en cuanto le conozca, para indicar que la dicha no dura mas que la ilusion.

Bouchardon triunfa tambien en otra *Psiquis*, la de

Agustin Pajou (1730-1809) que la presenta inconsolable con la fuga del voluble mancebo y entregada á las venganzas de Venus. Para que no cupiese engaño tocante al nombre y al sentimiento de su estatua, escribió este pobre verso en los bordes del zócalo:

Psyché perdit l'Amour en voulant le connaître<sup>1</sup>.

Esta inscripcion sobre una figura de cortesana completamente desnuda, que no es la Friné de Praxiteles, la Venus de Guido, porque es maciza, pesada y tristonera, recuerda á aquel pintor de Ubeda de quien se burlaba Cervantes, que trabajaba á la ventura, á *salga lo que saliere*, y escribía debajo del fortuito producto de su pincel: « Esto es un gallo », para que no le tomasen por una zorra. Pajou tomó su revancha en un hermoso retrato de Buffon, vivo y hablando, como todos los retratos debidos á su cincel, sobre todo los de mujeres, á las cuales sabia hacer graciosas y hechiceras, á pesar de los informes atavios que les inspiraban los descarrios del amor. En cuanto á las otras dos figuras desnudas, de Cristian Allegrain (1705-1795), que se llaman *Venus y Diana en el baño*, son el rococo puro, el rococo triunfante, y no merecen que hablemos mas de ellas. Pertenecen al género que ilustra el pintor de las *Gracias impúdicas*.

La sala que lleva el nombre de Houdon no pertenece únicamente á este estatuario, sino á todas las ilustraciones que pueden decirse contemporáneas, por que, salvo uno solo, los escultores cuyas obras refne han muerto desde principios del presente siglo. El que pertenece todo entero al siglo precedente es Juan Bautista Pigalle (1714-1785), y aun ese no

<sup>1</sup> « Psiquis perdió el Amor por querer conocerlo ».

tiene en el Louvre mas que un retrato busto de Mauricio de Sajonia, labrado en piedra franca. Por preciosa y viva que sea esta obra de un artista que preferia lo verdadero á lo bello y que un trabajo tenaz hizo á la larga no menos fecundo que hábil, harto poco es para representarle en el museo de Francia; preciso es buscarle mas bien en la biblioteca del Instituto, donde se ha colocado su singular estatua de Voltaire, que se obstinó en hacer enteramente desnudo, aunque viejo y descarnado; en una de las capillas de Nuestra Señora que contiene el mausoleo del mariscal de Harcourt, que compuso con arreglo á un sueño de su viuda; por último y sobre todo en la iglesia protestante de Santo Tomás en Strasburgo, donde se encuentra el célebre mausoleo del mariscal de Sajonia que Pigalle ejecutó en mármol sobre los diseños de Carlos Nicolás Cochin, su amigo: la muerte entreabre un ataúd á los piés del héroe de Fontenoy, á quien la Francia desconsolada pugna por retener.

Después de Pigalle colocaremos á los demás estatuarios de la misma sala, es decir, del mismo tiempo, en el orden que les asignan las fechas de su nacimiento.

De Juan Antonio Houdon (1741-1828), á quien se debe el *Desollado*, tan conocido en las escuelas de arte: una *Diana* en bronce, á quien nadie tomaria, sino fuera por sus atributos, el arco y la media luna, por la casta diosa de Efeso, porque se muestra sin el menor velo y en la mas agreste desnudez. Convento en que es un hermoso estudio, de un dibujo correcto aunque algo pesado para la ágil cazadora, pero que deslucen bastante su movimiento rígido y su actitud un tanto remilgada. El grupo en mármol del *Amor y Psiquis* con todo mariposas tiene mas desenvoltura,

gracia y encanto, así como la *Psiquis con la lámpara*, la *Psiquis castigada* por su curiosidad y llorando su dicha desvanecida. ¿Provendrá esta diferencia de estilo únicamente de la diferencia de la materia y será acaso el metal mucho mas rebelde que el mármol á los instrumentos de la idea? El mismo Houdon responde y en el acto, por que el busto en bronce de Juan Jacobo Rousseau llevando en la frente la ínfula del vencedor en el concurso de los juegos olímpicos, se encuentra aqui junto al busto en mármol del abate Aubert y no creo que por lo tocante á la perfeccion del trabajo y á la expresion de la vida, este retrato del autor del *Emilio* valga menos que el de La Fontaine de los niños.

Por lo demás Houdon es mucho mas grande en el Teatro Francés que en su propia sala del Louvre. El busto de Moliere, que está en la sala de descanso (*foyer*), y la estatua de Voltaire sentado, que está en el vestíbulo, son obras excelentes, superiores, que ninguna comparacion tienen que temer entre las contemporáneas. Houdon ha mostrado cómo á lo real puede unirse lo ideal y á la imágen del cuerpo la del espíritu que le anima: ha dotado sobre todo á sus modelos de la mirada, de una mirada tan profunda como la de los retratos del Ticiano ó de Rembrandt. Seguro estoy de que la estatua de Washington, que Houdon hizo para Filadelfia, no es menos digna del ilustre y virtuoso fundador de la independencia americana, del mas grande de los hombres que han figurado durante la edad moderna en la escena pública del mundo, de aquel cuyo elogio termina la *Oda á Napoleon* de Byron: « ¿Dónde descansará el ojo cansado de mirar á los grandes? Dónde encontrará una gloria que no sea criminal?... Sí, hay un hombre — el primero, el último..... el mejor de todos, á

quien la misma envidia no osó aborrecer. Nos legó el nombre de Washington para que se avergüenze la

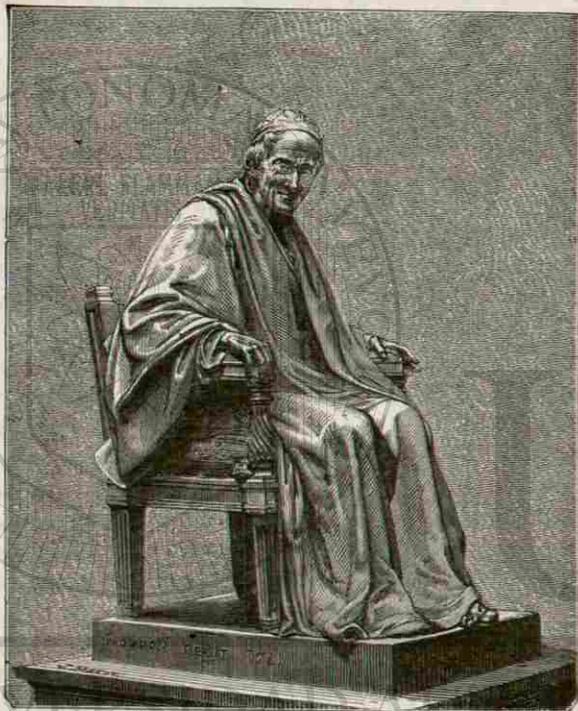


Fig. 60. — Voltaire, por Houdon. (Paris. Teatro Francés.)

humanidad de que semejante hombre esté solo en la historia ! »

<sup>1</sup> Los Americanos han inscrito en el nuevo monumento erigido á Washington, en Filadelfia :

EL PRIMERO EN LA GUERRA

EL PRIMERO EN LA PAZ

Y EL PRIMERO EN EL CORAZON DE SUS CONCIUDADANOS.

De P. S. Roland (1746-1819) : un *Hómero* en traje de rapsoda, acompañándose con la lira. De Antonio Dionisio Chaudet (1763-1810) : un *Amor* cogiendo una mariposa, símbolo del alma, y el grupo del *Pastor Forbas llevando en brazos al jóven Edipo*, que pasa por la mejor de sus obras, y que es seguramente una de las mejores del reinado de Luis David. De Adriano Gois (1765-1823) : una *Corina*, busto de alabastro. ¿ Es la antigua rival de Píndaro, ó la heroína de la novela de Madama de Stael? — De José Bosio (1769-1845) : un *Aristeo*, no como héroe, sino como dios de las abejas, y dos figuras de adolescentes, mancebo y doncella, que pueden hacer juego ; la una es *Jacinto*, el garzon amado de Apolo, á quien ha herido con un disco en la cabeza por la envidia de Céfitro ; la otra es la ninfa *Salmacis*, muriéndose de amor por el hijo de Hermes y de Afrodita, con quien no formará ya mas que un solo cuerpo (Hermafrodita).

Es una fatalidad que al lado de estas notables obras se haya colocado un busto de la Virgen María cuya expresion candorosa hasta la imbecilidad prueba que Bosio carecia del sentimiento del arte religioso asi en escultura como en pintura, en la cual tuvo la flaqueza, viejo ya, de caer, cayendo en la flaqueza todavía mayor de poner al público en la confianza de sus ensayos. — De Carlos Dupaty (1775-1825) : una *Biblis* convertida en fuente. — De P. L. Roman (1792-1835) : un grupo de *Niso y Eurialo* muriendo juntos, segun se refiere en el noveno libro de la *Eneida*. — De J. P. Cortot (1787-1843) : otro grupo menos trágico y mejor apropiado á las conveniencias del arte estatuario, *Dafnis y Cloé* ejercitándose en tocar la doble flauta, grupo sencillo y gracioso como la relacion de *Longus* en la traduccion de Amyot.

Hémos ya fuera del Louvre y en el din del pa-

lacio llamado del Luxemburgo. En este museo, lo mismo por lo tocante á la escultura que á la pintura, no encontramos ya mas que á nuestros contemporáneos; y, por las razones que hemos dado con ocasion de los pintores, nos abstendremos de todo juicio sobre los escultores: no haremos mas que citar los nombres de los que han merecido atravesar este museo de los vivos, para tomar puesto, despues de su muerte, entre nuestras glorias nacionales. Dispongamoslos para mayor imparcialidad por orden alfabético:

M. Antonio Luis Barye (1795 —): un *Jaguar devorando á una liebre*, grupo en bronce. Hállanse tambien entre las otras colecciones del Estado, algunas otras obras de M. Barye, tales como las cuatro figuras de la *Paz*, de la *Guerra*, de la *Fuerza* y del *Orden*, que adornan los pabellones del nuevo Louvre, y el *Leon devorando á una serpiente boa*, colocado en el jardin de las Tullerías. Nadie ignora la justa celebridad que se ha adquirido M. Barye en la reproduccion de los animales. — M. Juan Maria Bonassieux (1810): un *Amor cortándose las alas*. — M. Pedro Julio Cavelier (1814): *La Verdad*. A M. Cavelier se deben la estatua de *Blas Pascal*, colocada en el pico bajo de la torre de Santiago (*Saint-Jacques*) y la hermosa *Penélope dormida*, para la cual el duque de Luynes ha hecho construir expresamente un pabellon en su palacio de Dampierre. — M. Antonio Lorenzo Dantan (1798): un *Jóven cazador jugando con su perro*. — M. Antonio Desbœufs (1793): *Psiquis abandonada por el Amor*. — M. Luis Desprez (1799): *la Ingenuidad*. — M. Agustin Alejandro Dumont (1801): *el Amor atormentando á un alma figurada por una mariposa*. — M. Dumont es el autor del hermoso *Genio de la Libertad*, que se alza encima de la columna de la *Libertad*. — Francisco José Duret (1804): un

*Jóven pescador bailando la tarantela*, al cual M. Duret ha dado despues por compañero el *Jóven bailarín Napolitano* y el *Improvisador en la vendimia*. — M. Manuel Frémiet (1824): un *Perro herido*, simple muestra de los numerosos animales que el autor ha modelado imitando á M. Barye. — M. Nicolas Maria Gatteaux (1788): *Minerva despues del juicio de París*. M. Gatteaux ha sido mas fecundo y es más célebre como grabador en medallas. — M. Carlos Teodoro Gruyère (1814): *Mucio Scévola*. — M. Juan Aristides Husson (1803): el *Angel de la guarda* convirtiendo á un pecador arrepentido. — M. Jorge Jacquot (1794): una *Náyade*. — M. Leon Luis Nicolas Jaley (1802): *la Oracion* y el *Pudor*. — M. Francisco Jouffroy (1806): *la Ingenuidad*, niña confiando su primer secreto á Venus. — M. Felipe Enrique Lemaire (1797): *Niña asustada por una serpiente*. — M. Amado Millet (1816): *Ariadna*, á la cual se podrá dar por compañera la *Bacante* de la Exposicion universal de 1855. — M. Messidor Lebon Petitot (1794): *Jóven cazador herido por una serpiente*.

— Conserva todavia el Luxemburgo algunas obras de escultores que ya han muerto. Hállanse en él, por ejemplo, una *Vestal*, de Houdon; una *Pomona*, de Dupaty (1771-1825); un bajo relieve de la *Francia* llamando á sus hijos á defenderla, por Moitte (1746-1810); una *Nióbide*, una *Psiquis*, una *Atalanta*, por el Genovés Jaime Pradier (1794-1852), que ha hecho tambien la *Fuente de Moliere* en la calle de Richelieu; por último el *Jóven pescador jugando con una tortuga*, un *Mercurio*, una *Juana de Arco*, por Francisco Rude (1784-1855), á quien ha ilustrado otra multitud de obras, tales como el enérgico bajo relieve del arco triunfal de la Estrella, llamado la *Partida* ó la *Marsellesa*. Es de lamentar que no se

Luxemburgo una sola obra que recuerde los nombres de los dos Ramey, padre é hijo, de Foyatier, autor del célebre *Espartaco* de las Tullerías, de Carlos Simart, de Dantan jóven, etc.; pero una ausencia todavía mas



Fig. 61. — La Marsellesa, por F. Rude.  
(Paris. Arco de la Estrella.)

inexplicable es la de Pedro Juan David, conocido por David de Angers (1789-1856). El artista que hizo el fronton del Panteon, *A los grandes hombres la patria agradecida*, las estatuas de *Filopemen*, en las Tullerías, de *Condé*, en Versalles, de *Corneille*, en Ruan, de *La Fayette*, en Washington, de *Armando Carrel* en Saint-Denis, donde fué muerto el ilustre publi-

cista, y por fin los bustos ó los medallones de todas las celebridades contemporáneas, debía ocupar un lugar considerable en el Museo de la Francia, sobre todo cuando se considera que, semejante á nuestro Puget y á nuestro Pusino, ha unido constantemente al talento la independencia del carácter y la nobleza de corazón. Su vida, como las de sus ilustres antecesores

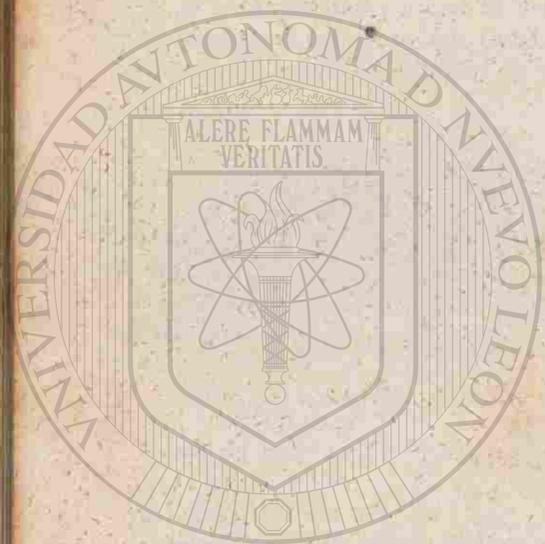


Fig. 62. — Fronton del Panteon, por David (de Angers.)

ofrece un modelo que seguir desde la cuna. al sepulcro.

Por último, para traer nuestro asunto hasta los tiempos actuales, réstanos hacer constar que al recibir las mas altas recompensas en la Exposicion universal del año 1867, los señores Guillaume, Perraud, Carpeaux, Crank, Falguière, Gumery, Amado Millet, Thomas, Pablo Dubois, etc., han sostenido la escultura francesa al nivel de la pintura, es decir, en el primer puesto entre todas las naciones.

FIN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

## INDICE DE LOS GRABADOS

1. Edad de piedra.....	3
2. Edad de piedra.....	<i>ibid.</i>
3. Ra-em-Ké.....	8
4. Schafra.....	<i>ibid.</i>
5. Coloso de Khorsabad (Paris, Museo del Louvre).....	44
6. Estatua pequeña de Apolo niño con un pato. (Museo de Antigüedades. Paris).....	54
7. Venus de Milo (Paris, Museo del Louvre).....	81
8. Aquiles (Paris, Museo del Louvre).....	85
9. Palas de Velletri (Paris, Museo del Louvre).....	90
10. Baco. (Paris, Museo del Louvre).....	92
11. Mercurio (Paris, Museo del Louvre).....	93
12. El Tiber (Paris, Museo del Louvre).....	96
13. El Nilo (Paris, Museo del Louvre).....	97
14. El Fauno del niño (Paris, Museo del Louvre).....	100
15. El supuesto Germánico (Paris, Museo del Louvre).....	101
16. El Discóbolo (Paris, Museo del Louvre).....	102
17. El Fauno de Praxiteles (Roma).....	103
18. Niobe (Florencia).....	110
19. La Venus de Médicis (Florencia).....	112
20. Apollino (Florencia).....	114
21. El Fauno (Florencia).....	115
22. Los Luchadores (Florencia).....	116
23. El Arrotino (Florencia).....	117
24. Venus saliendo del baño (Roma).....	120
25. El Galo moribundo (Roma).....	121
26. La Amazona del Capitolio.....	123
27. Apolo del Belvedere (Roma, Vaticano).....	125
28. El Laoconte (Roma, Vaticano).....	129
29. El Torso del Belvedere, en el Vaticano.....	131

30. El Fauno bailarino (Nápoles).....	133
31. El Toro Farnesio (Nápoles).....	136
32. Dioses (Friso del Partenon).....	148
33. Joven disponiéndose (Friso del Partenon).....	<i>ibid.</i>
34. Caballero (Friso del Partenon).....	149
35. Caballero, fin de la Cabalgada (Friso del Partenon).....	<i>ibid.</i>
36. Metopa del Partenon.....	151
37. Fronton del Partenon — Cabezas de caballos que forman los ángulos. (Londres).....	155
38. Teseo. — Primer fronton del Partenon (Londres) ...	156
39. Las Parcas (Fronton del Partenon).....	158
40. Torsos (Segundo fronton del Partenon).....	160
41. Agripina de Germánico (Capitolio).....	167
42. Antinoo (Capitolio).....	168
43. Estatua ecuestre de Bartolomeo Colleoni (Venecia) ...	186
44. Baco ébrio (Florencia).....	190
45. Estatua de Moisés. Sepulcro de Julio II (Roma).....	195
46. El Perséo de Canova (Roma).....	205
47. El Mausoleo de Maria Cristina, por Canova (Viena)...	207
48. Teseo vencedor del Minotauro, por Canova (Viena)...	209
49. Ariadna sobre la pantera, por Danneker (Frankfort sobre el Mein).....	224
50. Monumento de bronce erigido a la memoria de Federico el Grande, por Christian Rauch (Berlin).....	227
51. La Amazona, por Augusto Kiss (Berlin).....	230
52. Grupo de Goethe y Schiller, por Rietschel (Weimar)...	231
53. Fragmento de los bajo relieves de la entrada de Alejandro en Babilonia, por Torwaldsen (Dinamarca)...	232
54. Sepulcro de los duques de Borgoña, en Dijon.....	237
55. Mercurio volando, por Juan de Boloña (Florencia)...	260
56. La fuente de los Inocentes, por Juan Goujon (Paris)...	264
57. Sepultura de Pedro de Bréze, en Ruan (Juan Cousin)...	266
58. Escudero de Marly, por Guillermo Coustou (Paris. Campos Eliseos).....	278
59. Escudero de Marly, por Guillermo de Coustou (Paris. Campos Eliseos).....	279
60. Voltaire, por Houdon (Paris, Teatro Francés).....	286
61. La Marsellesa, por E. Rude (Paris, Arco de la Estrella)...	290
62. Fronton del Panteon, por David de Angers.....	291

## INDICE DE LAS MATERIAS

## LIBRO I

## LA ESCULTURA ANTIGUA

CAPITULO I. — La Escultura Egipcia.....	5
— II. — La Escultura Asiria.....	36
— III. — La Escultura Etrusca.....	53
— IV. — La Escultura Griega.....	60
— V. — La Escultura Romana.....	164

## LIBRO II

## LA ESCULTURA MODERNA

CAPITULO I. — La Escultura Italiana.....	181
— II. — La Escultura Española.....	212
— III. — La Escultura Alemana.....	220
— IV. — La Escultura Flamenca.....	234
— V. — La Escultura Inglesa.....	241
— VI. — La Escultura Francesa.....	251



DAD AUTÓN  
CIÓN GENERA

NUEV  
LIOTE