





Digitized by the Internet Archive  
in 2015

LAS  
BELLAS ARTES

---

HISTORIA

DE LA ARQUITECTURA, LA ESCULTURA Y LA PINTURA

—  
POR

D. JOSÉ DE MANJARRES

*Catedrático de Teoría Estética e Historia de las Bellas Artes y Director  
que fué de la Escuela de Barcelona*

---

SEGUIDA DE UNOS APUNTES SOBRE EL RENACIMIENTO DEL ARTE DE LA PINTURA EN ESPAÑA

—  
POR

D. MANUEL OSSORIO Y BERNARD

---

2.<sup>a</sup> edición

Aumentada con la Biografía y retrato del autor y un Album de Arte contemporáneo

ANOTADO POR JULIAN BASTINOS

---

ILUSTRADA CON 250 GRABADOS.

---

BARCELONA.

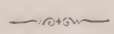
LIBRERÍA DE JUAN Y ANTONIO BASTINOS, EDITORES.

*Boquería 47, San Honorato 3, Ronda de San Antonio 95*

1881.

ESTADÍSTICA Y ECONOMÍA

CENTRO DE ESTUDIOS ECONÓMICOS Y SOCIALES



ES PROPIEDAD DE LOS EDITORES.



IMPRENTA DE JAIME JEPÚS,

Pasaje Fortuny (antigua Universidad)

À LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL  
DE BARCELONA.

---

A V. E., decidida protectora del Arte en todas sus manifestaciones; á V. E., que mantiene la Escuela de Bellas Artes y alienta con el Pensionado los primeros destellos del génio; tenemos el honor de dedicar la primera Historia ilustrada del Arte que se ha publicado en España.

Los editores

JUAN Y ANTONIO BASTINOS.

*Barcelona, Diciembre de 1875.*





# LAS BELLAS ARTES.

## ÍNDICE GENERAL.

	Págs.
Biografía de D. José de Manjarrés. . . . .	IX

### PARTE TEÓRICA.

ARTICULO I. El Arte. . . . .	XXV
» II. La Belleza. . . . .	XL
» III. Distintos géneros en que cada una de las artes plásticas puede ejercitarse. . . . .	LIII
» IV. Arqueología artística. . . . .	LVIII
» V. La Historia de las artes del dibujo. . . . .	LXVI

### PARTE DESCRIPTIVA.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA. (Véase su Índice al final). . . . .	1 á 298
HISTORIA DE LA ESCULTURA. (Véase su Índice al final). . . . .	1 á 80
HISTORIA DE LA PINTURA.—Renacimiento del Arte de la Pintura en España. (Véase su Índice al final). . . . .	1 á 148

A continuación de los índices de materias, hay los correspondientes á los grabados.

ALBUM DE ARTE CONTEMPORÁNEO. (Véase su Índice al final).

## CUATRO PALABRAS.

---

Al dar á luz la 2.<sup>a</sup> edicion de esta obra, hemos querido rendir un tributo á la buena memoria de su autor, comprendiendo en ella su retrato y su biografía, tributo á la vez de un dignísimo individuo de su familia; adiciéndola al mismo tiempo con un ALBUM DE ARTE CONTEMPORÁNEO, para completarla hasta nuestros dias y facilitar la comparacion de las modernas creaciones con las que en ordenado y sintético resúmen incluyó el Sr. Manjarrés en su obra, compendio metódico y expresivo de las manifestaciones de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, desde los primeros destellos que nos ha legado la Antigüedad.

LOS EDITORES.





## APUNTES BIOGRÁFICOS

DE

# D. JOSÉ DE MANJARRÉS.

---

**E**s muy cierto que el poner como prólogo de un libro la biografía de su autor no aumenta ni disminuye por lo comun el mérito de la obra. Sin embargo, dado el asunto especial que en esta se trata, importa al lector conocer al que la escribió, para poder de este modo apreciar las razones en que fundó su criterio y los acontecimientos que fortalecieron sus convicciones. Tanto aquel como estas, si no nacen de las mismas circunstancias en que nos encontramos durante nuestra existencia, se ven por lo ménos corroborados ó destruidos por las lecciones de la experiencia, la cual al fin y al cabo viene á ser la suma de los actos de nuestra vida pública y privada. El autor de este libro es una de las más puras glorias de Cataluña; y dadas estas razones, júzguese si este prólogo biográfico tiene ó no tiene razon de ser y si le importa al lector identificarse con el autor del libro.

Don José de Manjarrés y de Bofarull, nació en Barcelona en 15 de Mayo de 1816. Fueron sus padres D. José de Manjarrés y de Valdés, abogado y á la sazón administrador general en Cataluña del Excmo. Sr. Duque de Híjar, y D.<sup>a</sup> Francisca de Bofarull y de Mascaró, hija de una antigua é ilustre familia de Reus. Fué Don José el primer fruto de este matrimonio y como sus padres

tenían una posición, aunque modesta, desahogada para las necesidades sociales de aquellos tiempos, y figuraban en la buena sociedad de Barcelona por su cuna, por su trato distinguido y por su carácter franco y afable, recibió aquel desde muy pequeño una instrucción esmeradísima, á la que se prestó perfectamente su bondadoso carácter, su aplicación y su docilidad extremadas. En sus juegos lo mismo que en sus estudios presentaba ya Manjarrés rasgos de carácter que tuvo hasta la hora de su muerte. Nunca intentaba hacer la menor cosa sin el firme propósito de llevar á cabo aquel acto de la mejor manera posible. Cuidadoso hasta con sus mismos juguetes, que doce años despues morían á manos de su hermano menor, franco y cariñoso con toda la familia, era citado constantemente como ejemplo de bondad y de docilidad hasta por los antiguos criados de la casa.

El abad de S. Pablo, D. Juan de Safont, recordaba con gusto el tiempo que lo tuvo en su cátedra de filosofía y los profesores de dibujo y de música que sembraron los primeros rudimentos del arte en aquel hermoso corazón hubieran podido treinta años despues enorgullecerse de que aquellas semillas arraigaran tan profundamente y dieran tan abundantes frutos.

La distinguida sociedad así de artistas como de militares de alta graduación y personas de la buena sociedad que concurrían á la casa de sus padres, formaron al rededor del jóven Manjarrés una atmósfera en la cual aprendió aquel trato finísimo que tuvo siempre, aquella alegría de buen género ajena á la fatuidad y al empaque y amaneramiento que á menudo se notan en el trato de aquellos cuya educación ha carecido de una sólida base.

El trato con artistas, como el célebre barítono Badioli, el conocido tenor Verger y la amistad con excelentes aficionados á la música, especialmente su señor tío D. Gabriel de Manjarrés, persona citada en aquella época en Barcelona como modelo de distinción y de hombre culto, desarrollaron en él una decidida afición á la música; y con la constancia que le caracterizaba llegó á tocar el piano con una delicadeza poco comun en aquellos tiem-

pos. Sus ratos de ocio, los empleaba principalmente en la pintura á la aguada, en la cual adquirió mucha facilidad, teniendo gusto en representar las escenas más notables de las principales óperas que se daban entónces en el único teatro que tenia Barcelona.

Llegó el momento de emprender estudios más sérios y su padre lo dedicó á la carrera de leyes, á fin de que pudiera heredar su bufete y sus relaciones. Cursó con provecho parte de su carrera en Cervera y parte en Huesca. Vistió el manteo y el tricordio, haciendo la vida alegre y bulliciosa de los estudiantes de aquella época, tomando parte en todas las fiestas que tan fácilmente organizaban aquellas alegres y turbulentas masas de jóvenes que se encontraban temporalmente libres de las trabas del hogar paterno.

¡Cuántas veces le oimos recordar con alegría aquellos tiempos de su juventud, y los graciosos episodios de aquella vida semi-aventurera!

Hizo sus estudios con aplicacion y aprovechamiento, distinguiéndose por su aficion á la literatura y á la poesía y su diction castiza y esmerada.

Concluida su carrera de abogado en 1839 hizo la práctica en el bufete del conocido jurisconsulto D. Juan Batlle; empezando luego á trabajar al lado de su padre como abogado consultor de la casa del Excmo. Sr. Duque de Híjar, ingresando en el ilustre colegio de abogados de Barcelona.

Inauguró brillantemente su carrera, defendiendo y ganando algunas difíciles cuestiones; sin embargo, la literatura y las bellas artes le llamaban más la atencion que los pleitos. Su amistad con los célebres actores Latorre, Mate, Arjona y otros de aquella época le despertó el entusiasmo por las obras teatrales de nuestros grandes poetas y esto motivó el que se dedicara á sérios estudios literarios. De entónces data su aficion á la lectura en alta voz, que practicó con el actor Mate, la cual hacia de una manera agradabilísima, gracias á su buen acento y al arte sin afectacion que habia cultivado.

Contrajo entónces amistad con el pintor D. José Arrau y Barba, quien acababa de llegar de un viaje artístico por Italia.

Tambien este habia abandonado su carrera de escribano para dedicarse exclusivamente al arte; y habiendo tomado extraordinaria afición á Manjarrés, se propuso completar su educacion artística. Enseñóle el dibujo geométrico, que entónces estaba todavía en estado rudimentario; adiestróle en la pintura á la aguada con tinta china y dióle algunas lecciones de arquitectura y de pintura al óleo. Como dicho profesor acababa de fundar en la escuela de la Junta de comercio una enseñanza de dibujo de adorno, asistía Manjarrés por las noches á dicha clase, donde hizo notables adelantos en la copia del yeso, modelado en barro y composicion; obteniendo todos los años los primeros premios.

Con tan decidida vocacion nada extraño tenia que la profesion de abogado le pareciera desagradable. Preferia la tranquilidad de los estudios artísticos y literarios á las luchas del foro, llegando un momento en que ya no pudo disimular cuanto contrariaba sus naturales inclinaciones aquella profesion. En su deseo de vivir con el arte y la literatura se adiestraba en la litografía, al mismo tiempo que daba á luz sus primeros trabajos literarios.

Publicó un diccionario de bolsillo en colaboracion con D. José Dalmases: un folleto titulado «Regeneracion de la Sociedad moderna por la industria», y un libro de carácter festivo titulado «El libro verde de Barcelona», coleccion de cuadros de costumbres de esta capital: este último en colaboracion con el escritor D. Juan Cortada, al cual le unia una franca amistad.

Durante la guerra civil de los siete años Manjarrés formó parte de la Milicia nacional, sobre todo de la que reorganizó el Barón de Meer, con los elementos que él consideró más importantes y de mayor arraigo en el país. Hombre esclavo de sus deberes, cumplió los anejos á la fuerza armada, sin esquivar los peligros y fatigas cuando llegó el caso. De ideas tolerantes en politica, no se afilió decididamente á ninguno de los bandos que desgarraron la patria con sus luchas intestinas, aspirando á un



justo y regulado progreso, y lamentando por igual los excesos de los carlistas que la intemperancia de los demagogos. Amante del progreso en cuanto este se refería á la prosperidad material del país, contuvo sus ideas políticas dentro de ciertos límites. Apreciaba á los hombres de valer en cualquier bando que estos se encontraran y teniendo en más su amistad que sus opiniones políticas acabó por sentir una especie de aversion por toda manifestacion política, evitando todo acto en este terreno y hasta esquivando bruscamente la conversacion cuando se entablaba en este sentido.

A fines de 1844 contrajo matrimonio con la linda señorita doña Adelaida de Gironella y Doderó, hija de D. Antonio de Gironella, antiguo banquero en Barcelona y persona bien conocida en la culta sociedad de la capital.

Dada su manera de ser no podía ménos de elegir una compañera que al brillo de su cuna y á su educacion esmerada reuniera dotes naturales de belleza tal como él la sentia. Era entónces Manjarrés de estatura regular, de buen porte y facciones agraciadas. Existen dos retratos de cuando jóven, ambos en traje de estudiante y hechos por el pintor Arrau. Uno de ellos forma parte de un grupo de estudiantes; y otro, que posee la familia, es de pequeña dimension y está sentado en actitud de tocar la guitarra: en ambos está perfectamente caracterizado por su mirada de miope y su sonrisa habitual que revelaba la franqueza de su carácter.

A principios de 1854 Manjarrés perdió á su padre. Hacia tiempo que la fortuna se mostraba muy esquiva con aquella familia. La casa de Higar habia perdido toda su importancia en Cataluña y aquel anciano se vió en los últimos años de su vida reducido á una situacion poco alhagueña. Manjarrés se encontró jefe de una familia falta por de pronto de recursos para sostener el brillo de su cuna. Mas no por esto desmayó. Como habia previsto que le habia de faltar el apoyo para continuar en la carrera de abogado, disponía de recursos para sostener su posicion y sin abandonar

la educación de sus dos hijas y sin dejar de atender al porvenir de su hermano menor, para quien fué siempre padre cariñoso, entró de oficial primero en la secretaría de la Diputación provincial, donde contribuyó de una manera notable al planteamiento de la Casa de Maternidad y Expósitos de Barcelona y á la recogida de la antigua moneda de cobre catalana. No era por cierto esta la primera vez que Manjarrés prestaba sus eficaces servicios en asuntos de interés general, pues ántes habia contribuido al mayor desarrollo y buen régimen de la Caja de Ahorros de Barcelona, habiendo hecho tambien notables trabajos en la Sociedad Económica de amigos del país, á la cual pertenecia desde Marzo de 1846 y en el Instituto Agrícola Catalan de San Isidro en la época de su creación.

En Setiembre de 1847 obtuvo el título de regente en la asignatura de Historia general y particular de España y en Marzo de 1849 el de Bachiller en la facultad de Filosofía.

Sus conocimientos artísticos y arqueológicos le habian valido ya desde 1847 el título de sôcio honorario de la Asociación arqueológica de Tarragona, donde tuvo ocasion de hacer frecuentes excursiones y estudios; y desde Mayo de 1848 pertenecia á la Real Academia de Buenas letras de Barcelona, donde en varias ocasiones demostró sus sólidos conocimientos. Aunque su carácter, en la época á que nos referimos, habia perdido algo de aquella expansion propia de la juventud, era Manjarrés amigo de conversar con los jóvenes y así como no podia reprimir un movimiento de disgusto cuando oía una palabra inconveniente, tenia gusto especial en alternar con gente alegre y decidora. Nunca le faltaba una anecdota que referir, un ejemplo que citar, una observacion atinada que hacer.

En aquella época, despues de la muerte de su padre, hizo su primer viaje á Madrid con el objeto de saldar antiguas cuentas con la casa de Hija. Allí puede decirse que completó sus estudios artísticos y contrajo amistades con varias personas importantes, en especial con D. Federico de Madrazo, naciendo entre

él y el célebre artista un mútuo afecto que duró toda la vida.

A su regreso á Barcelona y despues de la expatriacion forzosa por causa de la epidemia del cólera morbo que affligió á Barcelona en 1854, puede decirse que se dedicó completamente á la vida artistica. Hizo especiales estudios sobre la educacion artistica y literaria de la mujer y las principales familias de Barcelona se disputaban el poco tiempo que tenía libre para que completara la educacion de sus hijas. Tuvo para esto singular tacto y habilidad; publicó un librito titulado: *Guia de Señoritas en el gran mundo*, del cual se han agotado tres ediciones. Enseñaba el dibujo por métodos fáciles y razonados y en cuanto á la instruccion científica de la mujer, la limitaba á unas bien entendidas nociones de geometría, despues de las cuales pasaba á la geografía y de aquí á la historia. Las lecciones de esta última materia, que daba manuscritas á sus alumnas, estaban trazadas con un plan tan sencillo y tan lógico que bien merecería que alguna de sus aventajadas discípulas las diera á la imprenta.

Desde Mayo de 1852 era Manjarrés individuo de la Academia provincial de Bellas Artes y en Diciembre de 1856 el Exmo. señor Marqués de Alfarrás, presidente de dicha Academia, nombróle profesor interino de la clase de Teoría é historia de las bellas artes, cuyo cargo habia renunciado D. Claudio Lorenzale. Asignatura que conocia no solamente por los estudios que de ella habia hecho, sino por haber asistido á las lecciones del primer profesor en la misma D. Pablo Milá y Fontanals, á cuyas indicaciones debió su nombramiento.

Más tarde, en Abril de 1857, el Gobierno confirmó dicho nombramiento interino.

Literato concienzudo y distinguido crítico en arte, eran siempre recibidos con aplauso los trabajos que presentaba ó leia en las sociedades á que pertenecia, en especial en el Ateneo Barcelonés, en cuyas veladas literarias tan pronto leia profundos artículos sobre bellas artes como bellísimas poesias sobre asuntos unas veces sérios y otras festivos.

Desde la inauguracion del teatro del Liceo de Barcelona tomó parte activa en la direccion artistica de sus representaciones, estudiando los trajes y el decorado para que se presentara con propiedad y dando los dibujos ó figurines, para cuyo trazado tenia suma facilidad; concluyendo por ser solicitado como director de escena, especialmente para las óperas de grande espectáculo; mision muy adecuada á sus conocimientos artisticos, históricos y arqueológicos. A él se debe una buena parte del éxito que alcanzaron algunas óperas puestas en escena con escrupulosa propiedad en Barcelona, cuando todavia no se conocia en otras capitales esta exigencia del Teatro moderno: entre ellas merecen citarse en primer lugar *Los Mártires*, de Donizzeti, para cuya representacion estudió minuciosamente los más pequeños detalles de los trajes y armas; y *L' Africana* de Meyerbeer, para cuyo vestuario hizo un viaje á Milan; renovando algunos años despues todos los trajes y detalles, que con una actividad asombrosa hizo confeccionar en pocos dias contando sólo con elementos del país; á él se debe igualmente el plan del decorado y dibujo de los trajes de la grandiosa ópera *Aida*, de Verdi, puesta en escena en el Liceo con una propiedad y magnificencia que honran ciertamente á quien la dirigió.

En Julio de 1857 obtuvo la cátedra de Teoría é historia de las Bellas artes en propiedad, en virtud de oposicion hecha en Madrid ante la Academia de nobles artes de S. Fernando, asegurando entónces la modesta posicion de Catedrático de la Escuela de Bellas Artes á que tanto tiempo hacia que aspiraba. Ni su edad ya madura, ni el descrédito que puede traer un percance en un acto de esta clase le detuvo ante la idea de llegar á su bello ideal. El éxito más lisonjero coronó su firme resolucion, pues no sólo tuvo unanimidad en el tribunal sino que particularmente los jueces del mismo le colmaron de elogios. En la cátedra demostró un celo extraordinario por la enseñanza, introduciendo todos los medios auxiliares que juzgaba conveniente, con aquel método suyo especial que hacia fácil lo más difícil é intrincado y con

aquella conviccion íntima que sabia imbuir á sus alumnos, no transigiendo nunca con lo que él consideraba contrario á la pureza del arte, si bien sin limitar ni poner trabas de ningun género al talento, una vez educado en los sanos principios de la Estética.

Nombrado secretario de la Escuela de Bellas Artes, cargo que desempeñó desde Julio de 1862 hasta Abril de 1874, contribuyó con el Director, que á la sazón lo era D. Claudio Lorenzale, al desarrollo de la enseñanza del dibujo artístico industrial en aquella Escuela. Entabló una activa correspondencia con su señor hermano, entónces director de la Escuela industrial de Sevilla, sobre la relacion y enlace que debe haber entre la enseñanza puramente industrial y la artística; y aquella correspondencia, que conserva íntegra la familia, contribuyó al plan de enseñanza que, propuesto al Gobierno por dicho Sr. Lorenzale, recibió la sancion superior, siendo puesto en práctica inmediatamente. Tambien la Academia le confió distintas comisiones que llevó á cabo con el celo é inteligencia con que lo hacia todo, organizando la biblioteca de dicha Escuela y tomando la iniciativa para la primera Exposicion retrospectiva que tuvo lugar en los extensos salones de la Casa Lonja.

Como catedrático, creyó que no cumplia su mision si no publicaba una obra de texto de su asignatura: así es que en 1859 escribió la «Teoría é historia de las bellas artes», en cuyo libro expone de una manera clara y magistral los principios que profesaba. No era Manjarrés hombre que se encariñase con sus obras; ántes al contrario decia á menudo que *las cosas para hacerse bien deben hacerse dos veces*; fiel á este principio y sin esperar á que se agotara la primera edicion de su obra, no teniendo en cuenta el perjuicio material que esto le traía, en 1874 publicó una refundicion de aquella bajo el título de «Teoría estética de las artes del dibujo», que dedicó á la Academia de San Fernando.

Invitado en 1868 por el señor director de la Escuela de bellas artes D. Claudio Lorenzale, dió en dicho establecimiento unas

lecciones dominicales sobre aplicacion del arte á la industria, á favor de las leyes de instruccion pública, á la sazón vigentes, que permitian cátedras libres.

Formalizó más adelante en 1872 tales lecciones, como asignatura, en atencion á que el Gobierno las admitió en el programa de aquella escuela; siendo protegida su enseñanza por la excelentísima Diputacion de la Provincia, despues de haberse encargado de ella á invitacion del mismo señor Director y cuerpo de profesores.

Procuró Manjarrés el fomento de las colecciones de objetos antiguos para el estudio de la arqueologia, y como individuo de la Comision provincial de Monumentos estuvo encargado del Museo de antigüedades que instaló en la Real capilla de Santa Agueda. Redobló allí su celo para colocar de una manera digna aquellos objetos; los ordenó y clasificó publicando el primer catálogo de aquellas venerandas reliquias; obra que no podía dejar de ser incópleta, pero que se proponia mejorar y completar más adelante.

Tanto trabajo desinteresado le atrajo el aprecio y consideracion de cuantos tuvieron ocasion de conocerle, pero nunca pensó en que sus afanes pudieran tener otra recompensa. Concluida, sin embargo, la guerra de África tuvo encargo de dirigir cierta obra artistica conmemorativa, por cuyo trabajo fué agraciado con la cruz de caballero de la Real y distinguida órden de Cárlos III; distincion que apreció por lo mismo que nunca pensó en pedir gracia alguna. Otra recompensa forma parte de su hoja de méritos, y es el premio que le adjudicó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por su memoria titulada «Teoría estética de la Arquitectura» que presentó en el certámen abierto en 1866 por dicha corporacion.

Era también académico de número de la Academia Florentina de las artes del dibujo y de la de Bellas artes de Milan, desde 1876.

Además de las obras indicadas tenia publicadas otras varias

dignas de estudio, tanto por el concepto de las mismas, como por el método expositivo y claro y su estilo elegante sin afectación.

El «Museo europeo de pintura y escultura» fué una obra notable que publicó en 1860, en 14 volúmenes, con 1016 láminas, acompañadas de descripciones, juicios críticos, biografías é índices. Cuidaba Manjarrés en sus escritos no sólo de hacer fácil de comprender cuanto decía sino que evitaba, hasta dentro del arte y de la ciencia, admitir palabras extranjeras, encontrando siempre palabras castizas castellanas para todo. Una de las cosas que habíamos oído elogiar al difunto profesor de filosofía de la universidad de Barcelona D. Francisco Javier Llorens es la idea del vocabulario auxiliar de la parte teórica que Manjarrés puso al final de la obra que servía de texto en su clase. «Si todos los autores de ciencias y de artes hicieran otro tanto, decía Llorens, no solamente se harían más inteligibles por todo el mundo, sino que se establecería mayor unidad en el lenguaje.»

«El Arte en el Teatro» es un libro curioso é interesante lleno de observaciones atinadas, sacadas de la práctica, y de lectura sumamente amena, que publicó en 1875.

Sus manuales sobre arqueología son dos obritas didácticas de gran estima y que contribuyeron no poco á cimentar más y más su sólida reputación; pues tanto el que trata de la arqueología en general, como el de *Arqueología cristiana* encierran los principios fundamentales que ha de conocer el que quiere profundizar despues estos conocimientos.

En sus excursiones á Zaragoza, Tarragona, Toledo, Córdoba, Sevilla y Granada estudió profundamente el carácter de nuestros antiguos monumentos, recogiendo apuntes y datos preciosos y aumentando el caudal de sus conocimientos; habiendo hecho un viaje á Paris para estudiar sus museos y sus colecciones.

Habia empezado Manjarrés su carrera cuando se iniciaba el movimiento literario catalanista, y en los albores de éste leía con gusto y aplaudía al *Gaiter del Llobregat* y á otros que con fresca

imaginación cantaban las glorias de Cataluña, describían sus costumbres ó pintaban sus poéticas montañas. No podía ménos de ser así, pues Manjarrés era un catalán de corazón. Complaciase en ver representadas en el Teatro nuestras costumbres, muestras creencias y los rasgos de proverbial honradez y de carácter del pueblo catalán. Sin embargo, no siguió el movimiento literario catalanista más que hasta el punto en que creyó que no podía perjudicar á la unidad de la patria y al cultivo de la lengua castellana cuyo descuido lamentaba. En estos últimos años tan sólo le habíamos oído hablar con entusiasmo de *L'Atlántida*, de Verdaguer, existiendo inédito un fragmento de la misma que trajo en verso castellano.

A principios de 1870 murió su cariñosa y anciana madre. Casadas posteriormente sus dos hijas, á quienes amaba entrañablemente, entró en un período de su vida en que limitados los cuidados de la familia podía consagrarse enteramente á legar á la posteridad el fruto de sus estudios.

Había construido en la casa en que habitaba, propiedad de la familia Gironella, un departamento destinado exclusivamente á estudio y escuela de dibujo. Allí pasaba la mayor parte del día dedicado á la enseñanza del dibujo y á ordenar los materiales acumulados durante tantos años.

Allí escribió en 1875 «Las Bellas artes: historia ilustrada de la arquitectura, de la escultura y de la pintura» en el cual se revela el sólido criterio artístico robustecido por tantos años de estudios perseverantes. Esta obra, que dedicó á la Exma. Diputación de Barcelona, puede decirse que es el resúmen de sus profundos conocimientos.

Publicó también un excelente manual de «Dibujo preparatorio para carreras especiales y un folleto titulado «Las artes suntuarias» que fué lo último que vió la luz pública.

Omitimos hablar de un sinnúmero de folletos sobre varios asuntos de arte y artículos críticos que publicó en varios periódicos y revistas así como de otros trabajos que revelan su gran



laboriosidad y una existencia dedicada exclusivamente al arte.

Sus estudios artísticos fomentaron su afición á la música, que apreciaba y juzgaba con criterio de verdadero artista. Tenia afición y gusto especial en indicar los efectos de claro oscuro en las piezas que oía en el piano y marcaba con precisión la manera de imprimir en ellas todo el efecto artístico.

No admitía el exclusivismo en música, no habiendo para él más que música buena y música mala; no encontrando motivado el entusiasmo por la audición de piezas en que el rigorismo matemático de la composición no vaya acompañado de las demás condiciones que se exige en toda manifestación del arte.

Continuó dando algunas lecciones privadas á algunas señoritas, pues era solicitado para esto con empeño, y conservó siempre un gusto especial por el trato con gente joven, complaciéndose en imbuirles sus ideas de buen gusto y buena sociedad. Con el mismo interés que inculcó los primeros rudimentos á sus hijos empezó á guiar la educación de sus nietos y de sus sobrinos.

Limitó algun tanto su esfera de actividad en sus últimos años retirándose de algunas sociedades á que pertenecía y rehuendo todo debate en que podía haber acaloramiento. Sus convicciones estaban demasiado arraigadas para que las corrientes impetuosas pudieran hacer en él otro efecto que estrellarse al chocar con la firmeza de sus convicciones y de su criterio. Esta firmeza exenta de amor propio era precisamente lo que constituía su carácter especial, contrastando con su proverbial amabilidad y su excelente corazón.

El estudio y el continuo hábito de escribir ó dibujar á que con ardor y entusiasmo creciente se entregaba, exigían una posición viciosa de cuerpo, más violenta á causa de ser sumamente miope; y á pesar de que toda su vida tuvo la precaución de no trabajar de noche, contrarestando en lo posible los efectos de aquel quietismo con los paseos higiénicos á que se entregaba, ello es que su cuerpo se encorvó, más por el efecto de aquella posición que tomaba para escribir, que por el peso de los años: su cuerpo fué

demacrándose, cambiando por completo los rasgos de su fisonomía, que con la costumbre de la reflexion adquirió un poco deceño y algo de dureza en sus facciones. A pesar de esto diríase que se sentía con fuerza para vivir muchos años pues hacia planes y propósitos para el porvenir como podría hacer un jóven de veinte y cinco años. La muerte le sorprendió en medio de mil proyectos que alimentaba y que se complacia en comunicar á aquellos con quienes contaba directa ó indirectamente para realizarlos: citaremos entre ellos la publicacion de un *Anuario artístico*, idea que venia acariciando en estos últimos años.

El que lea el prólogo que puso en su última obrita «Las artes suntuarias», no podrá ménos de sentirse conmovido al ver tanta fuerza de voluntad cuando se sienten ya decaer las fuerzas físicas.

Acababa de ser nombrado por Real órden de 11 de Junio y previa propuesta de la Academia de Bellas artes de Barcelona, Director de la misma, y en los primeros dias de Agosto de 1880 entregaba á su hermano D. Ramon, director de la Escuela de ingenieros industriales, un ejemplar de aquella obrita en cuya cariñosa dedicatoria manuscrita decia: «en testimonio de pláceme por la notable coincidencia de hallarnos ambos al frente de dos establecimientos que representan la produccion manufacturera del pais: la Escuela de Bellas artes y la industrial; la forma y el procedimiento; viniendo á verificarse en nosotros la teoría de fraternidad indisoluble entre el Arte y la Industria.»

En medio de sus proyectos ¿preveía Manjarrés su próximo fin?... Si no es así, por lo ménos sentía que sus fuerzas le abandonaban, pues dice en dicho prólogo: «Hé aquí el cartapacio de unas lecciones de las cuales tengo hechos preventivamente ensayos, al propio tiempo que los apuntes de una obra cuya publicacion no emprenderé jamás.» Concluyendo aquel prólogo con este párrafo que parece que cierra su existencia.

«Pero en los treinta y más años que acumulo materiales y combino teorías, cuanto tengo reunido no ha hecho más que

ofrecer á mis ojos todo lo vasto del campo que ha de entregarse al cultivo, y en el último tercio de mi vida no tengo esperanzas de llegar al cabo á pesar de la fuerza de voluntad de que me hallo poseido. Por esto no puedo hacer ahora más que presentar esta publicacion como una débil ofrenda de mis pobres facultades á la actividad artística industrial de mi patria y un pequeño tributo de gratitud á las personas que, así en la cátedra del Ateneo como en la libre de la Escuela de Bellas Artes, me escucharon con benevolencia.»

A mediados de Agosto debía debutar en uno de los teatros de verano la trágica doña Carolina Civili con el drama *El Gladiador de Rávena*. Buscaba Manjarrés durante la temporada de verano la sociedad que frecuentaba de noche estos teatros, y si bien hacia algunos dias que se sentia algo indispuerto no quiso aquella noche faltar á aquella funcion, habiéndolo prometido así á un apreciable actor que habia aquel dia ido á consultarle sobre el traje que debia sacar. Tuvo sin embargo que abandonar el teatro á la mitad de la funcion y meterse en cama para no levantarse ya más. Durante su vida no habia tenido enfermedad alguna. Esto y el deseo de vivir hacia que no conociera el peligro. Cuatro dias duró su enfermedad, sin que creyese en la gravedad de su estado hasta pocas horas ántes de morir, cuando los síntomas de una insidiosa pulmonía empezaban ya á ahogarle. Cuando hubo necesidad de indicarle el grave peligro en que se encontraba, confesó ingénuamente cuanto se habia equivocado en los planes y proyectos que habia alimentado; sin embargo, demostró una conformidad ejemplar y despues de recibir los sacramentos con una tranquilidad de espíritu extraordinaria, espiró en los brazos de sus hijos y rodeado de toda su familia á las 5 de la madrugada del dia 19 de Agosto de 1880.

Manjarrés no dejó una gran fortuna. Se contentaba con poderse dedicar al trabajo teniendo asegurada la subsistencia y la posicion desahogada de toda su familia, pero deja una riqueza en libros y colecciones, un recuerdo indeleble en todos los individuos de

la familia y la memoria ejemplar de buen patricio y honrado ciudadano que no se olvidará fácilmente. Lo lloró Barcelona, y la prensa unánime tributó un recuerdo á la memoria de aquel que no pasó inútilmente por este valle de lágrimas, sino que sembró á su paso la semilla del bien y la del progreso, sin alardes ni excesivas pretensiones que empañan el brillo de las buenas obras.

Las escuelas de la Junta de Damas perdieron un protector que con un celo que sólo igualaba á su desinterés instaló una clase de dibujo para las niñas que asisten á aquellas, habiendo obtenido en poco tiempo grandes resultados.

Hace poco que oimos al Sr. D. Luis Rigalt, que le ha reemplazado en la direccion de la Escuela de Bellas artes, admirarse de cuanto habia hecho Manjarrés y cuanto habia empezado á organizar en un mes que habia estado al frente de aquel establecimiento.

Con su maduro raciocinio era Manjarrés en muchas ocasiones el regulador en las cuestiones de arte, en las cuales es muy fácil que la juventud inexperta vacile sin atinar en la verdadera senda y sin conocer los linderos del campo que pisa por primera vez.

Sus escritos quedan atestiguando una vida activa, laboriosa, consecuente é intachable. Quede tambien esta ligera reseña como testimonio de lo que fué Manjarrés en su vida de sociedad y en el interior de la familia, y en la unidad y consecuencia que hubo en todos los actos de su vida; que bien puede citarse como modelo de hijo, de esposo, de padre y de hermano cariñoso, así como de hombre de carácter y de buen patricio. ¡Que Dios misericordioso haya acogido en su seno el alma de varon tan virtuoso y esclarecido!

# LAS BELLAS ARTES.

---

## ARTÍCULO PRIMERO.

### El Arte.

Tan solo por no apartarnos del comun y aun vulgar modo de nombrar las Artes plásticas hemos dado á esta obra el título que lleva: por lo demás se nos alcanza muy y muy bien que el dictado de *Bellas* no puede aplicarse ménos á las tónicas y á las literarias, porque es idéntico el objeto que todas ellas llevan; no diferenciándose más que en el modo de expresarle.

Este objeto es la *Belleza*. Mas, como quiera que esta sea una de las revelaciones de la Verdad absoluta, tras la cual va incessantemente el hombre, esa verdad que la Ciencia inquiere y la ofrece á la inteligencia, y el Arte exterioriza y la presenta á la imaginacion; necesita una forma sensible: pero el comun de las gentes, —y en él no dejan de contarse pocos de los que alguna de las artes cultivan—no sabiendo comprender otras formas que las que la vista impresionan y al tacto están sujetas, se han limitado á llamar *Bellas Artes* tan solo á las que dan forma á la materia, ya con toda propiedad plasmable, ya en simple apariencia gráfica; dejando á las artes tónicas sin denominacion en la

region de lo Bello, é inventando para las literarias una infinidad de denominaciones, que al cabo en la de *Bellas letras* pueden ir comprendidas.

No será difícil manifestar la unidad del Arte, así como de la restauracion de esta unidad se llega á su pluralizacion; y pasaremos despues á dar razon de su objeto final, que al paso que no es ni puede ser más que uno, constituye el lazo fraternal que une entre sí las distintas formas que en su desarrollo histórico ha podido revestir.

Quede desde luego sentada la proposicion de que el Arte es uno, y que solo son varias las formas que reviste.

El Arte se ha impuesto ciertos y determinados límites, de conformidad con su esencia y con los medios de expresion que el hombre tiene; y en su acepcion más general, no es más que la produccion hija de la actividad del hombre. Los modos de expresion que este tiene, esto es, los modos de manifestar sus pensamientos, de comunicarlos á sus semejantes, de transmitirlos á la posteridad, de darles mayor ó menor grado de fijeza, unos son plásticos, otros tónicos y otros literarios: los plásticos pueden ser tambien simplemente gráficos: los tónicos pueden ser articulados; los literarios no son más que la determinacion gráfica de los tónicos, habiendo nacido mucho más tarde, como medio para fijar ó perpetuar la palabra hablada.

Desde el momento en que sentamos como principio que el Arte tiene por único y exclusivo objeto la determinacion de la Belleza, debe suponerse negado, que el Arte tenga ni pueda tener la pretension de alcanzar la identidad con las existencias: no la tiene, porque tal pretension supondria admisible el principio de imitacion servil de la Naturaleza, y el Arte rechaza semejante principio, porque al tomar á esta por modelo, la transforma, siquiera para acomodarlo mejor y más propia y oportunamente al pensamiento preconcebido: no puede tenerla, por que no le es dada á la criatura hacer lo que solo está en el poder del Creador. Por otra parte, lo que el entendimiento separa.

lógico es que se separe en la representacion, á fin de poder determinar mejor y más claramente tanto el medio que para esta deberá emplear, como el pensamiento ó la imágen que se quisiere exteriorizar. En el Arte no puede ménos de suceder lo que en la Ciencia, cuya mision está repartida en distintos ramos, constituyendo especialidades: así la Geometría se ocupa de la forma de los cuerpos; la Física, de las propiedades de ellos; la Química, de sus cualidades; la Filosofía, de la investigacion de la Verdad absoluta y de sus relaciones con lo físico y lo moral; la Jurisprudencia, del derecho y del deber, etc., etc. De no existir semejante clasificacion se seguiria la dificultad de alcanzar el objeto, ó de acercarse á él, siquiera bajo un solo punto de vista; porque no es dado poseer una inteligencia universal, aun cuando puedan existir inteligencias múltiples.

Esto supuesto puede darse razon de las formas que el Arte reviste, y del modo como han llegado á obtenerse tales formas, ó lo que es lo mismo, puede reseñarse la historia de su aparicion en el mundo del Arte. Para ello es menester seguir la marcha del espíritu humano desde que el hombre apareció en la tierra, se formó la familia, se dividieron las familias en tribus, y por la reunion de muchas tribus se formaron los distintos pueblos que se distribuyen la parte habitable de nuestro globo.

El hombre no ha manifestado sus sentimientos constantemente de una misma manera, ni por los mismos medios: tiene, pues, semejante manifestacion una historia particular, la cual siguiendo el desarrollo del espíritu humano, se ha verificado por una série de actos encadenados entre sí, contribuyendo á la marcha de la civilizacion.

En la infancia de la sociedad, y en la cuna de esta civilizacion, el hombre, sin tener verdadera conciencia de sí mismo y de su doble naturaleza, parte material, parte espiritual, accesible á los sentidos una, incomprendible la otra, y hallándose dotado de una actividad productiva muy notoria, quiso hacerse á

si mismo, objeto de sus representaciones; pero en esta tarea hubo de encontrarse rodeado de mil confusiones y variedades. Entences fué cuando hubo de engendrarse el Arte, para permanecer en estado de gestacion hasta una época determinada por el desarrollo natural de los hechos y de las circunstancias, y nacer á tiempo á fin de completar sucesivamente el número de elementos necesarios para las manifestaciones de si mismo á que el hombre aspiraba.

El Arte al nacer encontróse con la Naturaleza física susceptible de doblegarse á todas las exigencias del Genio humano, sin que el Espiritu pudiese revelarse en la produccion, de una manera determinada, sino de un modo indirecto, figuradamente por decirlo así: fué la *Edad Arquitectónica* anunciándose por medio de las formas más simples que las leyes de la Naturaleza tienen establecidas, á fin de subvenir á las necesidades así físicas como morales que el hombre sintió. Existieron el Fondo y la Forma, mas no se armonizaron de una manera directa, esto es, con un sentido propio, sino por analogías y semejanzas tales cuales puede producirlas el Simbolo. El verdadero ejemplo de este grado de desarrollo del Arte puede hallarse en la civilizacion del antiguo Egipto: en las civilizaciones asiria é india y aun en las prehistóricas, en aquellas de las cuales ni tradicion ni monumentos quedan que nos las den á conocer del modo debido, pudieron existir los dos elementos esenciales del Arte, si bien se presentaron torpemente combinados, ofreciendo discordancias y contradicciones manifiestas, y elevándose muchas veces el pensamiento humano á grande altura para caer despues en lo más bajo y abyecto: pero la civilizacion egipcia pudo presentar el cuadro de un pueblo que cultivó el Arte sobre la base del Simbolismo. La disposicion de los edificios públicos que los egipcios erigieron, los números sagrados, las danzas, los gero-glíficos que en aquellos muros y obeliscos están escritos, en una palabra, todas las manifestaciones del Arte tal cual le ejercieron,



lo atestiguan: Osiris mismo es en sus creencias un mito físico, histórico, moral y religioso á la vez. Si los egipcios adoraron las plantas y los irracionales no fué por lo que en sí eran, sino por el principio de fuerza y de vida que revelaban: carácter simbólico tuvieron las máscaras de animales aplicadas á las momias, la mezcla de las formas humanas con la cabeza y el rostro de irracionales, y el esfinge, símbolo del simbolismo, enigma que propone enigmas. Y sin embargo los egipcios no supieron comprender la libertad del Espíritu cual es en sí; no habiendo sabido hallarla más que en la idea de perpetuar la existencia del cuerpo, de donde pudieron proceder en parte los embalsamamientos, y los juicios póstumos de ciertos hombres sobre la conducta que habian observado durante su vida.

Presentóse en seguida la propia manifestacion del Espíritu con la sola forma que podia hacerle accesible á los sentidos, que es la humana. Fué que cuando el hombre llegó á tener conciencia de sí mismo y de su doble naturaleza, pudo volver á sí, y tomarse por objeto de su pensamiento, de donde nació el verdadero Antropomorfismo, el Mito, la *Edad escultórica*, la belleza, de la forma, lo Bello=*Pulchrum*. En la necesidad que se sintió de una forma propia y conveniente para la manifestacion del Espíritu, que es, como queda dicho, la humana; la parte material perdió entonces su independendencia para no ser más que dicha manifestacion; y esta combinacion armónica de los dos elementos de que el Arte consta, esta tendencia á dar á la materia una parte del soplo de vida que el Creador dió al hombre, fué la base de las creencias griegas. En Grecia, la Religion, la Política y el Arte siguieron una marcha perfectamente paralela. Las creencias religiosas y políticas, como hijas de la imaginacion de los poetas, fueron alimentadas por la conciencia que de sí mismo y de su libre personalidad el hombre tuvo; y con tales elementos no pudo menos de producirse una pluralidad antropomórfica, personificacion de los mitos que de Oriente

fueron importados a Grecia, pluralidad que se desarrolló de una manera prodigiosa presentando tres tendencias, que fueron: la degradacion de las formas animales que tanto prestigio habian alcanzado en las creencias del pueblo egipcio, que habia precedido al griego en el monopolio de la civilizacion: la lucha del principio moral con el de las fuerzas físicas de la Naturaleza: y la armonizacion de ambos principios sin quitar á la forma el prestigio de lo bello=*pulchrum*. La manifestacion de cada una de estas tres tendencias de la civilizacion griega justifica estos asertos é ilustra y prepara el ánimo para entrar más naturalmente al grado de desarrollo del espíritu humano inmediato siguiente.

Hagamos una digresion; porque no deja de ser interesante lo que acerca de dichas tendencias puede decirse, aunque no sea más que limitándonos á hacer indicaciones que por otra parte abran el campo á consideraciones más extensas.

La primera de dichas tendencias fué un ataque al Simbolismo. Con efecto, desecháronse aquellos emblemas que en el sensualismo de los pueblos asiáticos cuyo ascendiente no se sentia ó habia pasado ya, constituian objetos de adoracion; y el reino animal tan venerado por los egipcios quedó rebajado de categoría. Un gran número de ceremonias del culto griego vienen á comprobarlo, tales como las cazas sagradas, los sacrificios de los animales, y muchas de las hazañas atribuidas á los héroes, entre los cuales merecen citarse los trabajos de Hércules. Las mismas fabulas por ejemplo, las de Esopo, en las cuales los irracionales hacen el principal papel dentro del carácter cómico, tienen un sentido análogo. Las metamorfosis expuestas tan hábil como artísticamente por Ovidio no son más que mitos desfigurados, ó anécdotas satíricas y burlescas, cuyo fondo encierra la misma idea.

De distinta manera consideraron pues los griegos la especie irracional que los indios y los egipcios: estos veneraron los irracionales, mientras que entre los griegos, revestir una forma de

animal irracional fué una degradacion ó un castigo: así Licaon fué convertido en lobo por su impiedad; las Piérides en picazas por el presuntuoso orgullo con que desafiaron á las Musas. A los dioses mismos en su permanencia terrena, puede reprochárseles la forma del irracional que tomaban para satisfacer pasiones indignas de tan elevada categoria, como por ejemplo, á Júpiter, que se convirtió en toro para robar á Europa, en cisne para abusar de Leda, en águila para satisfacer su nefando amor á Ganimedes. La representacion del principio generador de la Naturaleza que constituye el fondo de los primitivos mitos, está convertida en una série de historias en las cuales el Padre de los Dioses muy principalmente, hace un papel bien poco edificante por cierto, sino asaz ridículo. En una palabra, toda esta parte de las creencias que á la sensualidad se refiere está relegada en el mito griego á los últimos términos del cuadro; estando representada por divinidades subáternas con caracteres de bestialidad: tal es Pan con todo su alegre y sensual ciclo de Faunos, Sátiros y Paniscos, perseguidores de Ninfas, y amigos de las turbulentas Bacantes.

La segunda de las indicadas tendencias está determinada y comprobada por circunstancias muy especiales. Sin entrar en detalles circunstanciados de las tradiciones y de los mitos deben citarse los Oráculos, así como la guerra de los Titanes. En los Oráculos los fenómenos que la Naturaleza presenta ya no fueron objeto del culto, sino señales por las cuales los dioses daban á conocer su voluntad á los hombres, y estas señales fueron sucesivamente multiplicándose hasta llegar por último á ser órgano del Oráculo la misma voz humana: por otra parte las respuestas que el Oráculo daba por este medio tenían sentido ambigüo, lo cual obligaba al creyente á hacer funcionar su inteligencia y á aguzar su ingenio para la interpretacion, hasta tomando sobre sí mismo la responsabilidad del partido adoptado; con lo que quedaba confundida su propia voluntad y su albedrío con la voluntad de los Dioses y con la Fatalidad. La guerra de los Tita-

nes es una de aquellas grandes epopeyas del mito griego, que marca perfectamente la tendencia del espíritu humano á desprenderse del principio material, para alcanzar la independencia; y pronuncióse en el mito la diferencia entre las divinidades Nuevas y las Antiguas. En estas últimas solo existia la personificación de las fuerzas físicas de la Naturaleza; poderes salvajes y subterráneos como el Caos, Erebo, Urano, Gea, Eros titánico, Cronos, los Gigantes y Titanes, el Océano, y otros elementos puramente físicos; poderes sidéreos y telúricos, desprovistos de todo carácter moral, raza grosera y salvaje, gigante ó enana, pero siempre monstruosa, análoga, que no igual, á la que salió de las imaginaciones indias y egipcias. Al lado de esta falange primitiva nació otra de divinidades que se acercaban á los límites jurisdiccionales del orden moral, aunque no entraban dentro de ellos, pero que ya no presentaban personificadas las fuerzas de la Naturaleza con un carácter rudo y salvaje: tales fueron por ejemplo: Nemesis—la Justicia niveladora: Dice—la Justicia vengadora: las Euménides—diosas de la venganza. Pero tales divinidades si bien anunciaban ideas morales, sin embargo no presentaban la moralidad como base del orden social, sino con el carácter general, exclusivo y material de la Naturaleza y de la sangre. Por esto hubieron de sucederles otras divinidades de superior categoría, revelando un carácter más moral; con lo que quedó determinadamente pronunciada una distincion entre estas Nuevas divinidades y las razas anteriores. Tales divinidades Nuevas fueron: Júpiter—padre de los dioses y rey de los hombres, revestido del poder supremo; Juno—ideal del matrimonio; Neptuno—Dios de las aguas y de la Navegacion; Apolo—el Sol, Dios de la luz, de la Poesía, de la Música, en una palabra, de la Ilustracion; Mercurio—dios del Comercio y de toda especulacion, mensajero de los dioses; etc., etc., y muchos otros dioses en los cuales se echa de ver la diferencia en naturaleza y carácter; diferencia que llega á establecer rivalidad hasta el punto de producir la discordia que hizo estallar la lucha. Empeñóse con

efecto el combate en sentido moral como ley del mundo, el combate de la Naturaleza física con la espiritual; combate que terminó con la derrota de los Titanes, dando por resultado la perfección del hombre y de las leyes sociales. Los Titanes fueron precipitados desde lo alto de las peñas que habían hacinado para escalar el Cielo, siendo arrojados á las entrañas de la Tierra para sufrir atroces tormentos: así Prometeo fué atado debajo de las montañas de Sicilia y un buitre roía sus entrañas; Tántalo se abrasaba de sed en medio del río en que se le había sumergido; Sísifo tenía que volver á subir á lo alto de un monte el pedrejon que había de llevar aquel sitio, y que al llegar allí se le caía de nuevo rodando hasta el pié de aquella altura, etc., etc. Aun en estas categorías existe un sentido moral, cual es, lo insaciable de los deseos físicos, siempre en vigor, y nunca satisfechos.

La tercera tendencia, esto es, la armonización del principio moral con el de las fuerzas físicas de la Naturaleza, vino ya iniciada en las divinidades Nuevas desde el momento en que aparecieron como un eco de los poderes de esta Naturaleza, al propio tiempo que con el carácter moral; quedando el primero subordinado al segundo, como puede verse en el doble sentido de las divinidades citadas en el párrafo anterior. Pero donde queda complementada esta tendencia es en los Misterios: en los de Eleusis, por ejemplo, Ceres como divinidad primitiva trajo consigo tradiciones también primitivas; los dogmas que se enseñaron á los iniciados aparecieron bajo una forma figurada, única bajo la cual podían presentarse; los Poderes que se presentaron fueron simbólicos, y como tales, no tuvieron sentido directo sino indirecto, no conociéndose más que por analogías y semejanzas. Por lo demás verificóse la conciliación de las divinidades antiguas con las nuevas por la reaparición de los elementos de la Naturaleza, degradados y rebajados de categoría; quedando en su virtud las formas de la especie irracional reducidas al papel de atributos ó de simples signos aclaratorios: así se vió el águila

al lado de Júpiter, el pavo real al lado de Juno, la paloma al de Venus, etc., etc.

He aquí de qué manera se desarrolló el Espíritu humano bajo la influencia de la civilización griega; dejando establecido un principio, que no tiene rival ni sustitución cuando se trata de materializarlo todo; principio que el mundo del Arte acogió un día con excesivo entusiasmo para conferirle un dominio sobrado absoluto en la producción artística, pero que la razón al recobrar sus derechos, le señaló el sitio que le corresponde en las teorías artísticas, dándole el nombre de *Clasicismo*.

Los elementos que constituyeron la Edad que acaba de ocuparnos llevaron un germen de destrucción en sí mismos. La pluralidad así como la diversidad de mitos constituyeron existencias accidentales y crearon colisiones de distintos géneros: las divinidades entraron y se mezclaron en los intereses de la vida humana, y al entrar en semejantes pequeñeces que constituyeron una multiplicidad de movimientos mezquinos, aun en los grandes conflictos y necesidades humanas, las formas hubieron de adulterarse, desarrollándose en lo patético, en lo gracioso y en lo de efecto. Por otra parte, semejante multiplicidad no satisfacía a la Razon ni a la Conciencia; y esta circunstancia hubo de obligar al espíritu a replegarse dentro de sí mismo para buscar algo más puro, algo más perfecto. Sócrates anunció la idea en Occidente; Lautseu y Kungfutseu en Oriente. Desde entonces puede tomarse la Conciencia por reguladora de los actos de la vida; pero no se supo hacer más que protestar contra los vicios de la sociedad por medio de la Sátira, habiendo alcanzado semejante protesta un vigoroso desarrollo en los últimos tiempos de la República romana. La relajación de costumbres de que entonces la sociedad adolecía, dolencia que se prolongó hasta la caída del Imperio, no pudo menos de exigirlo.

No es fácil señalar el rumbo que desde luego hubiera tomado el espíritu humano; pero puede presumirse por el que tomó en

la China, donde con la doctrina de Kungfutseu se introdujo una moralidad utilitaria, si bien propia para conservar la nacionalidad, pero bien poco á propósito para fomentar, estimular y promover grandes adelantos, creando una imitacion de imitacion de la cual no pudo el Arte esperar gran cosa. Que los chinos hayan precedido á los europeos en algunos inventos, no es un argumento que destruya este aserto; porque no es posible negar que las producciones hijas de la actividad industriosa de aquellos naturales, desde hace bastantes siglos, guardan entre sí extraordinaria semejanza, no advirtiéndose en ellos el menor adelanto: no siendo tampoco aventurado deducir de aquí el instinto de imitacion de aquellos súbditos de un imperio que blasona de una procedencia celeste.

La transicion, pues, no podia efectuarse en los dominios de la Imagen sino en los de la Conciencia. Efectuóse por medio de la creencia cristiana que se extendió á la sazón por occidente; creencia favorable al Arte en todas las formas que puede revestir, solicitándole y protegiéndole. Semejante creencia fundada en la lucha moral, en el combate de las pasiones, en el dolor, en la tristeza más profunda que puede inspirar la meditacion sobre la nada de la vida terrestre, hubiera podido hacer que el espíritu humano se hubiese visto precisado á renunciar á la vida terrena para elevarse al ideal místico; sin embargo, semejante tendencia está prevenida por la misma moral cristiana, que si bien prescribe que se enfrenen los impulsos del cuerpo, no permite nada que á este cuerpo pueda aniquilarle. Parliendo pues del tipo de Jesucristo, el movimiento anterior pudo revelarse en lo exterior por medio de toda clase de señales: fué que ni el hombre, ni los hechos que constituyen el desarrollo especial de la Historia, pudieron quedarse, como lo exigia la Edad anterior, en simple carácter; las pasiones habian de ponerse en movimiento, que hubo de ser tanto más activo cuanto mayores fueron las contradicciones que se les opusieron: hubo de desarrollarse en su virtud la índole del individuo y de los hechos

por todos los medios de expresion que el hombre tiene, ya plásticos, ya tónicos, ya literarios: y la Civilizacion y el Arte hubieron de adquirir todos los elementos necesarios para alcanzar adelantos: la belleza de la idea vino á supeditar la belleza de la forma, sin desprenderse de la bella forma; y lo bello — *pulchrum*, pasó á ser lo bello — *bonum*. Fué la *Edad dramática* del Arte que reemplazó á la Escultórica, como esta habia reemplazado á la Arquitectónica: fué la *Accion*, que sustituyó á la *Epopeya*, como esta habia sucedido al *Símbolo* y á la Alegoría: y la *Accion* reclamó del Arte el desarrollo de la *Pintura*, de la *Música* y del *Drama*, como la Epopeya griega habia reclamado la aparicion de la Tragedia, y como las creencias egipcias la del monumento arquitectónico. Si los egipcios hallaron la belleza *simbólica*, los griegos hallaron la materialista ó *Clásica*, y la sociedad moderna ha hallado la espiritualista, cimentada sobre un principio al cual se ha dado el nombre de *Romanticismo*.

Semejante desarrollo del espíritu humano no supone en el Arte diferencias que puedan alterar su esencia, antes al contrario, ha favorecido la elevacion del cuerpo de doctrinas estéticas á sistema científico, en el cual coexiste el principio materialista con el espiritualista, en el sentido que hemos tomado estas denominaciones, como coexiste el espíritu y la materia, el cuerpo y el alma, lo temporal y lo eterno, Dios y el mundo.

En este sistema descuellan los cinco centros sobre que el Arte gira; y todas las demás formas que puede revestir y que aumentan su pluralizacion, ó no son más que accesorias ó se refieren cual más cual ménos á algunas de ellas. Cada uno de estos cinco centros representa una forma fundamental de manifestacion de lo bello por un medio especial y con materiales especiales: traspasar cualquiera de ellos los limites que tiene marcados, seria faltar á su objeto; y el empleo de medios extraños alteraría la pureza de las obras. El que cada una de las cinco



artes fundamentales deba girar dentro de una jurisdiccion determinada por la naturaleza y circunstancias particulares de su respectivo centro de actividad, no es una imperfeccion, no es sino la indicacion de los límites que voluntaria ó necesariamente ha de imponerse el Arte para no perjudicar á la claridad, al progreso y á la independenciamisma de las distintas formas que el Arte reviste.

Pero todas estas formas aunque establecen una pluralizacion del Arte, constituyendo varias artes, no pierden por esto las relaciones que las unen; son hermanas, tienen un mismo origen, se prestan mútuo auxilio para expresar ya propia ya figuradamente los conceptos y dirigirse á un solo objeto, la Belleza.

La Arquitectura expresa por el medio plásticoy es arte figurativa ó lineal; su produccion es durable porque aparece en el espacio; no tiene personalidad alguna; dispone de las masas de la materia inerte, segun las leyes de la Geometría y de la Mecánica; y aunque afecta á fines en cierta manera extraños al Arte, tiene una utilidad más ó ménos positiva, ofreciendo ya una morada al hombre, ya un templo á la divinidad, ya edificios para subvenir respectivamente á todas las necesidades de la vida social, entregándose á una variedad de formas, que si no exteriorizan de una manera clara el espíritu, le revelan simbólicamente. Esta forma arquitectónica auxiliada por sus hermanas dentro del medio plástico, la Escultura y la Pintura, constituye un todo completo; pudiendo alcanzar el mayor grado de espiritualidad imaginable.

En la Arquitectura es indispensable reconocer dos categorías: la Arquitectura *mayor ó superior* que se ocupa del monumento inmueble, del edificio monumental: y la arquitectura *menor ó inferior* que se ocupa del mueble y del traje con todo lo á ellos inherente; respondiendo á necesidades de naturaleza análoga á las que el edificio responde y en grados más ó ménos pronunciados de utilidad ya moral ya material; prestándose todos entre sí mútuo auxilio. Esta arquitectura inferior es la que por la di-

ferencia en la naturaleza de los materiales que elabora no ménos que en la de los procedimientos, y en el objeto de la elaboracion, está pluralizada, constituyendo las *artes suntuarias* por referirse al fausto y pompa y bien parecer, que la suntuosidad requerida por la civilizacion exige, subdividiéndose en los grupos de ARTES Suntuarias de CONSTRUCCION que comprende las *carpinteras* ó sea *Dedálica*, las metalistas ó sea la *Toréntica*, las *alfareras* ó sea la *Ceránica*, y las *indumentarias*, que al vestido del hombre atienden: de ARTES Suntuarias de EXORNACION que comprende la *Anaglyptica* y la *chromática*: y por último, de ARTES Suntuarias de REPRODUCCION que comprende el *vaciado* y el *estampado*; siendo estos dos últimos grupos, auxiliares no solo de la arquitectura superior, sino tambien de las artes suntuarias de construccion ya indicadas.

La Escultura es el grado inmediato de desarrollo del Arte. Su expresion se realiza por el medio plástico propio: es arte figurativo; y su produccion es durable por la misma razon que lo es la produccion arquitectónica. El fondo de sus representaciones le constituye la individualidad espiritual: toma por elemento físico la materia ó masa ponderable; pero no la dispone ya según las leyes de la Geometría, sino que por medio de la forma humana determinada por su organismo revela la vida, presentando la existencia con toda la tranquilidad posible por medio de señales tan simples y marcados que dejan adivinar, por decirlo así, la fisonomía del alma del individuo, su índole, en una palabra, su *Carácter*.

La Pintura representa el desarrollo del espíritu en otro grado. El medio de representacion ya no es plástico propio sino plástografico. Como las dos artes anteriores es arte figurativo, sus producciones tambien son durables. Ya no revela el espíritu en su concentracion, sino con el carácter desarrollado, con sus sensaciones, sus voluntades, sus relaciones con los demás séres, sus penas y sufrimientos, en una palabra, todas sus pasiones y afectos. Pero si bien es verdad que su elemento es la materia, pues-

to que se halla todavía dentro de los límites de lo visible; sin embargo, no la emplea con todas sus dimensiones, sino reducida solamente á la superficie. A la forma añade las distintas señales visibles de los movimientos interiores, las ilusiones perspectivas de la forma y de la luz. Por tales medios es capaz de expresar no solo los movimientos del alma humana, sino los cuadros más variados del Espectáculo de la Naturaleza, llegando hasta hacer interesantes los menores detalles de ella. La *Expresion* propiamente tal, es el elemento de su esencia y sin ella todas las obras son frias, porque no revelan los movimientos del alma humana excitada por cuanto la rodea.

La Música presenta lo más profundo del alma humana, el *Sentimiento* mismo en su mayor intensidad, el corazón humano con todas sus alteraciones. Su representación se verifica por el medio tónico, por consiguiente no se dirige á la vista sino al oído; aparece en el tiempo no en el espacio, y por lo mismo es arte pasagero: es la verdadera expansión del alma, porque nada como la voz para dar razón de lo que en lo más oscuro del Sentimiento pasa.

La Poesía tiene por base principal de sus concepciones la *Accion*. Ninguna de las artes puede dar mejor razón de los hechos que constituyen la Historia y la Fabula como la Poesía. Esta prerogativa la debe al medio de representación que emplea que es la palabra, único capaz de dar á conocer el enlace de todas las ideas y de todos los sentimientos, de todas las pasiones, de las más elevadas concepciones de la inteligencia y de las impresiones más fugitivas del alma, pudiendo llegar hasta la sublimidad. El medio de representación que emplea es la palabra; ya no la hablada sino la escrita, por esto la forma es literaria; y por lo que esta forma tiene de gráfico, la Poesía es arte cuyas producciones son durables.

En las combinaciones que de la poesía, de la Música y de la Mímica pueden hacerse, cada forma conserva su independencia, sin hacer más que ceder el puesto á lo que constituye el objeto

final de la obra. Auxiliadas por la Pintura constituyen el arte teatral: y el teatro, como obra arquitectónica caracterizada y auxiliada por la Escultura y la Pintura, así como local propio para ejecutar las producciones de la Poesía y de la Música, es el verdadero templo del Arte, debiendo merecer por esta circunstancia las mayores atenciones por parte de los pueblos y de sus gobiernos.

## ARTÍCULO SEGUNDO.

### La Belleza.

Hé aquí el objeto único y exclusivo del Arte en su generalidad y de cada una de las formas que reviste en particular: objeto que ha producido cuestiones interminables, algunas de ellas por falta de datos capaces de sostener las proposiciones que se han sentado; las más por razón del materialismo á que el hombre en su vida práctica suele encarcelarse creyendo levantar de punto su individualidad; todas porque siendo el Sentimiento la region más oscura del alma, y el lazo que une á esta con el cuerpo, cuyo secreto no es fácil llegue á alcanzarse jamás acaban con la negacion de lo que no se comprende; medio por cierto muy expedito para resolver toda cuestion y sobre todo muy cómodo para quien todo lo reduce á la Razon, esa facultad que el hombre encuentra dentro de si mismo, y que con parecer grande, está limitada á un círculo más ó ménos reducido por la elasticidad á que la educacion, las costumbres, las creencias y el escepticismo la tienen sujeta. Así es que ha llegado á decirse que la Belleza era como la salud, que se sentía más no se explicaba.

No nos empeñaremos en explicar la Belleza porque seria como pretender haber hallado la Verdad absoluta; pero si daremos razon de su esencia, tal como pueda conocerla el que ha de cul-

tivar cualquiera de las formas que el Arte reviste, y toda vez que por lo que queda dicho en el principio del artículo anterior, constituye el lazo que fraternalmente las une.

Al querer dar razon de la Belleza, salen al encuentro tres palabras que con frecuencia se repiten en el mundo artístico, y que suelen presentarse con un antagonismo muy determinado; antagonismo cuya inexistencia no es ménos fácil de manifestar. Tales palabras, son: *lo útil, lo agradable y lo bello*.

Trataremos la cuestion en detalle. Déjase desde luego comprender que en la lucha estamos de parte de lo Bello, y por consiguiente que le apadrinamos: midamos, pues, primero las fuerzas con lo Util, y dejemos para despues de haber vencido, medirlas con lo Agradable, sobre lo cual no podemos ménos de tener igual ventaja.

Lo Util no es enemigo de lo Bello, sino que es un resultado de la Belleza. Decir que el hombre despues de haber hallado lo *útil* busca lo *bello*, es suponer una diferencia entre la *Utilidad* y la Belleza, y desconocer la doble naturaleza de la primera. La Utilidad no debe reducirse á tan refinado materialismo, ni á tan estrechos límites, que no pueda decirse que hay una utilidad moral como la hay material ó física. Negar esta proposicion seria negar su objeto á varios ramos del saber humano, por ejemplo, á las ciencias morales. Lo que sucede es, que cuanta mayor es la utilidad moral de una produccion artística, tanto menor es la material ó física; por lo que un mueble, un arma, una herramienta, por lo mismo que se refieren más á las necesidades físicas pertenecientes á la vida práctica, tienen menor utilidad moral que una Iglesia ó un Consistorio, una estatua ó un cuadro. Utilidad moral tienen aquellas obras en las cuales puede encontrarse desarrollado algun pensamiento en que la Filosofía, no la necesidad material haya tenido parte.

Pasemos ahora á desvirtuar el supuesto antagonismo entre lo *agradable* y lo *bello*.

No todo lo que agrada es bello, aunque todo lo bello no puede dejar de ser agradable. Hacer la Belleza cuestion del Gusto es desconocer la naturaleza y la esencia del Arte de esta produccion de la facultad imaginativa del hombre. El Gusto es desigual, contingente é indeterminado en el hombre, como lo es toda sensacion, dependiendo de mil circunstancias y de mil combinaciones, y admitiendo como causas los más encontrados elementos. La sensibilidad, que es la causa del Gusto, es la region más oscura de nuestro espíritu; y de aquí el refran: *de gustos nada hay escrito*. Respecto del Gusto todos los sentidos son iguales: lo que agrada á unos desagrade á otros; pero la Belleza mueve á todos los que están dotados de sensibilidad, aunque esta sea desigual y de distinto género.

El Gusto en materias artisticas es el sentimiento de lo bello expresado por cualquiera de los medios que el hombre tiene al efecto: no constituye la Belleza, sino que es un efecto de las producciones bellas; es una dote natural, una predisposicion del espíritu para sentir la Belleza en cualquiera produccion artistica agena ó propia; predisposicion que se deja educar y refinar, estando sujeta á mil contingencias y eventualidades, y dependiendo de nuestra organizacion, entrando en ella por mucho el capricho, desvirtuandola y matándola la costumbre, y hasta proscribiéndola y modificándola la moda. No: la Belleza no puede estar sujeta á tales eventualidades: es Belleza siempre y donde quiera por su esencia y por su naturaleza.

Decir cual sea esta, merece mayor detenimiento.

Entre la Ciencia y el Arte hay la diferencia de que la primera busca la Verdad en abstracto, y el Arte la busca en concreto: si á la Ciencia le basta la esencia de las cosas, el Arte necesita un elemento accesible á los sentidos, que las dé á conocer; de otro modo el Arte no existe y por consiguiente no se produce la Belleza. El elemento abstracto, la idea no pasa á ser obra de Arte hasta que se ha presentado en lo exterior tomando una forma concreta: la idea constituye entónces el fondo, y la idea encierra

la esencia de las cosas, de conformidad con los principios de la Verdad absoluta, tras la cual va y debe ir incesantemente el hombre.

Esta Verdad debe buscarla el hombre por medio de las facultades de que su alma está dotada, á saber: el Pensamiento, la Voluntad y el Sentimiento; facultades que se diferencian en el modo de funcionar. El Pensamiento busca la Verdad discurrendo; la Voluntad la quiere bajo el título de Bondad; pero ni el Pensamiento ni la Voluntad necesitan otro elemento para pensar y querer la Verdad. No así el Sentimiento el cual le necesita; necesita que esta idea de la Verdad absoluta tome una forma accesible á los sentidos: y cuando las funciones del Pensamiento y de la Voluntad refundidas en el Sentimiento se presenta de esta manera en concreto, esto es, de un modo accesible á los sentidos, entónces la idea será no sólo verdadera y buena, sino tambien bella. Por esto se ha dicho que lo Bello es el esplendor de lo Verdadero, pudiendo por lo mismo definirse la Belleza en estos términos: la Idea de la Verdad y de la Bondad bajo forma sensible.

No se crea, sin embargo, que la sola existencia de los dos elementos, el fondo y la forma, constituya la Belleza, sino que es indispensable que entre ambos existan relaciones especiales, es indispensable que haya entre ellos un acuerdo tal, que no parezca sino que el uno ha nacido para el otro, en una palabra, es indispensable que exista entre ellos una perfecta armonía.

¡Armonía! Palabra mágica, cuyo efecto es inexplicable, pero que es sensible cuanto más refinado sea el gusto: es un efecto que no se obtiene en todas las artes con igual precision, aunque en todas se sienta de la misma manera; precision que puede medirse mejor aritmética que geoméricamente, sintiéndose mejor con la simultaneidad del acorde que con la continuidad de la narracion, y por esto es más determinada en la Música que en la Escultura y en la Pintura, más en estas que en la Poesía. La armonía, pues, tiene caracteres tanto más marcados, cuanto

ménos materiales son los elementos que la producen: establecerla es el secreto del Génio, secreto cuyo velo que le oculta no podrá descorrerse, como no puede descorrerse el que armoniza el alma con el cuerpo. Que la idea halle la manera de existir en el elemento sensible más conveniente á su naturaleza, y que la forma alcance la manera más accesible á los sentidos para que la idea excite el sentimiento, y la excelencia de la obra de Arte dependerá del mayor grado de penetracion que exista entre los dos elementos del Arte, el *Fondo* y la *Forma*.

La Belleza para el hombre sólo existe en el Arte, porque es la realizacion de la idea Verdad hasta el punto en que puede concebirla é imaginarla. Esta idea constituye el mundo del Arte, así como la idea de Dios constituye el mundo real, toda la Creacion. El mundo del Arte es por tanto infinitamente inferior al mundo real, por consiguiente, la obra de Arte es, como no puede ménos de ser, muy inferior á la de la Naturaleza. Pero en cuanto la obra de Arte es la expresion de la idea humana, es para el hombre el modo de ser de la Belleza, porque es la exteriorizacion de la idea de la Verdad que la Ciencia inquiere más al alcance de las facultades humanas. En la Tierra no cabe conocer la Verdad absoluta, como no cabe conocer más que la Belleza relativa.

A la Belleza, de este modo considerada, se le ha dado el nombre de *Idealidad*; por consiguiente, la palabra *ideal* viene á ser sinónimo de *bello*. Así es que *Belleza é Idealidad* son dos palabras que significan una cosa misma; y *Belleza ideal* podria valer tanto como *Idealidad bella*, si una y otra expresion no fuesen una redundancia; porque valiendo lo mismo *Belleza* que *Idealidad*, no deben unirse reciprocamente como calificativo; de otro modo podria darse á entender una diferencia que no existe. Efectivamente, con decir que hay *Belleza ideal*, se da á entender que hay otra clase de Belleza; como con decir *Idealidad bella*, se supone una idealidad cuando ménos *fea*; y no puede darse Ideal de lo feo, como no puede darse Verdad de lo falso;



que si lo ideal es lo Bello, y la Belleza es la Armonía entre el Fondo y la Forma, lo Feo no puede ménos de ser la discordancia entre estos dos elementos constitutivos del Arte.

Pero se ha confundido lo *Ideal* con lo *Fantástico* y con lo *Sobrenatural*; y hé aquí lo que ha producido la separacion de lo *ideal* y de lo *bello*. Lo *Quimérico* se ha confundido á su vez con lo *Fantástico*, siendo así que lo primero no solo no existe, sino que no puede existir, es una negacion del único modelo que el artista tiene y puede tomar que es la Naturaleza: y no existiendo en esta, mucho ménos podrá existir en el Arte. De este es precisamente obra lo *Fantástico*, producto de la Fantasía, como facultad de producir imágenes, Imaginacion activa; así como la de recibirlas es la Imaginacion pasiva. Lo *fantástico* no rechaza lo *Sobrenatural*, antes al contrario, repetidas veces lo solicita: y en la esfera de lo Sobrenatural ha producido la Fantasía grandes obras, tales como, la *Divina Comedia* de Dante, la *Escuela de Atenas* de Rafael, y ciertas composiciones de muchos artistas, ya poetas, ya escultores, ya pintores de la época del Renacimiento y aun de la nuestra.

Esta confusion de conceptos ha presentado lo *ideal* como opuesto á lo *real*: concepto equivocado que ha producido en el mundo artístico cuestiones interminables cuanto estériles. Para no engolfarse en ellas es menester conocer que el artista en la imitacion de la Naturaleza, transforma este modelo, ya más, ya ménos. Esta operacion está comprendida en la palabra *idealizar*, la cual encierra el acto de *purificar*, no el de *anexionar* como algunos han supuesto bien equivocadamente. Lo ideal, pues, no es lo opuesto á lo real, sino su purificacion.

Decir que se idealiza, esto es, se embellece, haciendo eleccion de partes para anexionar despues las unas á las otras, es desconocer la esencia de la *Inspiracion*, la cual da por resultado la obra de Arte; es desconocer el trabajo del artista delante de la Naturaleza. El principio de anexion que algunos han señalado como base de la produccion de lo bello, no puede producir más

que obras frías y sin vida, porque el trabajo de la Imaginacion seria sobrado fatigoso, á más de que, de muchas cosas bellas, puede hacerse una cosa fea. Ni los mismos artistas que han profesado este principio de anexion han hecho aplicacion de él; y aun inconscientemente han obrado por el de purificacion. Nada puede dario á conocer mejor que el exámen del trabajo del artista delante de su modelo, la Naturaleza. El artista no busca, ni podria hallar por medio del Arte, la identidad con las existencias; busca si, y muy bien puede hallar un modo de producir la Belleza; y para ello no puede valerse de todo lo que la Naturaleza le ofrece: en primer lugar, porque no responde de un modo perfecto á la idea que ha tenido; y en segundo lugar, porque la Naturaleza tiene otro órden, responde á otra idea más elevada á cuya altura no puede el hombre alcanzar. En este sentido, aunque la obra de la Naturaleza sea superior á la obra del Arte, esta última está más al alcance del hombre, superando, bajo cierto punto de vista, á la de la Naturaleza para los fines que el artista se ha propuesto. Hé aquí por qué el mundo del Arte no puede ser el de la Naturaleza, siendo así que sola esta puede ser el modelo del Arte. No pudiendo, pues, el hombre sentir en toda su elevacion la Belleza que la Naturaleza encierra, no puede hacer más que tomar de ella lo que pudiere servirle para producir una obra que haga sentir, ya que no la Belleza absoluta, brillantes destellos de ella; y esto lo alcanza por medio de la *Idealizacion*. Por esto se ha dicho que lo *ideal* no era opuesto á lo *real* sino su purificacion; y que el artista en la imitacion del único modelo que debe tener, que es la Naturaleza, transforma este modelo.

En vista de lo que acaba de decirse, si se preguntase, hasta qué punto debe el artista hacer uso de esta libertad de transformar el modelo Naturaleza, al imitarle, ó como debe entenderse la fidelidad en esta imitacion, esa fidelidad á que suele darse, aunque impropriamente, el nombre de *Verdad*, y que tanto se encarece para obtener la excelencia en la produccion

artística; desde luego podría contestarse, que esa Verdad no consiste en la conformidad de la produccion con la Naturaleza, sino en la de las distintas partes de la composicion entre sí, segun el modelo Naturaleza. No hay más que asistir al teatro á ver y á oír una ópera, produccion artística en la que están reunidos todos los medios de expresion artística, á saber: lo plástico en la Mimica, lo tónico en el conjunto de voces y de instrumentos, lo literario en la accion: pues bien, allí no se hallará nada que en la Naturaleza exactamente exista, y sin embargo, de la Naturaleza estará todo tomado, y natural parecerá todo.

Demos por admitido que la fidelidad en la imitacion, así como el criterio en la idealizacion, se llame Verdad; y hagamos esta concesion con el solo objeto de poder dilucidar más despejadamente la cuestion. Esto supuesto, pasemos adelante.

Que la Verdad de la Naturaleza, en este sentido, no es ni puede ser la Verdad del Arte, es evidente. Para expresar nuestros pensamientos y perpetuarlos, nos valemos del Arte; y este no puede sacar los elementos de expresion, así respecto del Fondo como de la Forma, sino de la Naturaleza; y sin embargo, no todo lo que la Naturaleza ofrece, puede dar la Verdad que del Arte debemos prometernos. Es que la Verdad de la Naturaleza, no es la naturalidad que en el Arte cabe; pues si bien todo lo artístico ha de ser natural, no todo lo natural es artístico. A ser la verdad del Arte la verdad de la Naturaleza, ó no tendria el Arte razon alguna de ser, ó deberia considerarse al hombre omnipotente, ó no podrian explicarse una infinidad de casos en que el hombre admite de buen grado y hasta con complacencia representaciones de la Naturaleza, mientras rechaza modelos naturales que han sido objeto de ellas. Si el Arte pudiese producir lo que la Naturaleza ¿á qué conduciría la reproduccion por un medio trabajoso de lo que se produce espontáneamente por las fuerzas de la naturaleza misma? Si el hombre pudiese proporcionarse por el trabajo lo que la naturaleza produce ¿quién podria negar que el hombre deberia estar dotado de igual poder

que Aquel que lo creó? Si el Arte por otra parte diese la identidad con las existencias ¿cómo el hombre morigerado podría sufrir el espectáculo de escenas repugnantes, que en la Naturaleza tienen razon propia y conveniente y aun necesaria de ser? ¿Cómo no se arrojaría sobre el excelente actor encargado del papel de asesino en un espectáculo teatral? ¿ó cómo el hombre culto y aseado sufriría en su comedor la representacion de objetos pringosos de una cocina? La Verdad de la Naturaleza solo puede conocerla la Ciencia por medio de continuas investigaciones, constituyendo la mision de la Inteligencia, no la del Sentimiento: la Verdad del Arte se hace sentir aun sin comprenderla: aquella Verdad es obra de Dios, expresa el pensamiento de Dios, al cual no puede el hombre llegar; esta Verdad expresa sentimientos humanos, es producto de la Fantasía; de la Imaginacion activa del hombre. La verdad del Arte no consiste, como queda dicho, en la perfecta conformidad de la obra de Arte con la de la Naturaleza, sino en la conformidad de las distintas partes de la obra entre sí, segun el modelo que la Naturaleza hubiere ofrecido, verdad especial perteneciente al pequeño mundo del Arte; mundo producido por el hombre segun ese modelo en virtud de las facultades de que el Creador le dotó; mundo en el cual todo se verifica y debe ser juzgado segun leyes especiales, y en el que todo se siente segun los caracteres propios que le distinguen y están al alcance del hombre. Es cierto que alguna vez podrá verificarse que una obra de Arte parezca obra de la Naturaleza, pero probablemente el efecto de la representacion quedará reducido al observador insensato y torpe que mirare la obra de Arte como cualquiera objeto del mundo real, ó juzgare de ella como de un objeto de mero entretenimiento. El hombre culto considera solamente la verdad en la unidad de la idea, en el talento con que estuviere representada, y en la tendencia á hacer sobresalir todo lo que á determinada idea conviniere, sintiendo la necesidad de elevarse hasta el mismo pensamiento del artista para gozar de su obra, de descartarse de las preocupa-

ciones de la vida práctica para habitar con la obra de Arte, contemplarla, y vivir á favor de ella más elevada vida: porque una obra excelente de Arte, armonizándose con la parte más noble de nuestra naturaleza, es una correccion de nuestra vida material; y otorgando en la representacion á los objetos de la Naturaleza una importancia que en la Naturaleza misma no les damos, se eleva sobre la realidad y parece más verdad que la verdad misma. Por otra parte, es menester no tomar la verdad de la Naturaleza por la mayor habilidad en engañar nuestra percepcion, no debiendo confundirse este engaño con la ilusion que el Arte ha de producir; ilusion que tampoco ha de confundirse con la estupidez y torpeza del espectador, que por realidad la tomare. Si vemos que un gorrion va á picotear un racimo de uvas pintadas, si observamos que un mono devora los insectos de un libro de Historia natural, si en ciertos Teatros se ha llegado á apedrear al actor que representaba un papel de traidor ó cualquiera otro contrario á la moral, no habrá sido por la verdad y naturalidad que tuvieren aquel racimo y aquellos insectos y aquella representacion dramática, sino por la estupidez del gorrion, del mono y del zafio espectador. Pretender que el Arte baje hasta tamaña estupidez é ignorancia, perdiendo en ello la dignidad y el decoro de la noble mision que en la Sociedad está llamado á desempeñar, fuera una exigencia que la conciencia más ó ménos ancha del artista podrá explotar con mayor ó menor ventaja, pero jamás el Arte podrá considerar como digno de sí la estupidez ó la ignorancia del que solo viere en una obra verdaderamente artistica lo que pudo ver el gorrion, el mono ó el zafio espectador, esto es, un objeto que excitaba bajo distintos aspectos sus instintos ó sus pasiones.

De semejantes consideraciones procede la célebre cuestion entre *naturalistas é idealistas*; cuestion que no hubiera tenido razon de ser desde el momento en que se hubiese considerado que Idealidad y Belleza eran una cosa misma; que la Belleza era el único objeto del Arte; que uno de los medios que este tenia para

alcanzar la Belleza era la imitacion de la Naturaleza. que el artista en la imitacion transforma, y por último, que la ejecucion no es un modo de imitacion sino un modo de expresion.

Pero a semejante cuestion se le ha dado en nuestra época una importancia que no podia tener. Está reducida á la de los *clásicos* y de los *románticos* que ha conmovido el mundo del Arte durante la primera mitad del siglo XIX en que vivimos, y que se ha presentado despues á favor de las ideas filosóficas que han cundido entre los que se han llamado *materialistas* unos y *espiritualistas* otros. Es cuestion que á nada ha conducido, pues los partidarios de cada uno de los bandos han llevado respectivamente hasta la exageracion los principios que han afectado profesar sus adversarios: los idealistas han supuesto que los naturalistas fundaban la belleza en la imitacion servil de la realidad con sus más minuciosos detalles: los naturalistas han dicho que los idealistas solo se fundaban en la vaguedad, en generalidades abstractas sin individualidad y sin vida. De la propia manera los románticos han echado en cara á los clásicos el servilismo; y los clásicos á los románticos el frenesí; á aquellos se ha atribuido todo lo insulso, á éstos todo lo horripilante. Afortunadamente todo ha venido á quedar en su verdadero puesto, á favor de la calma sucesora siempre de toda gran conmocion: y el título de *clásico* no ha quedado en las Artes más que con el sentido de *materialista*, y el de *romántico* con el de *espiritualista*.

Menester es consignar qué es lo que debe entenderse en el Arte por *materialismo*, y qué por *espiritualismo*. Estos dos principios no tienen en el Arte los mismos caracteres que en Filosofia; ni uno ni otro pueden fundarse en la Conciencia, sino en la Imaginacion y en el Sentimiento. El Materialismo en el Arte no puede ser una opinion que dé á la materia toda la importancia y todo el efecto, porque entonces seria admitir en el Arte lo irrazonado y lo caprichoso. Tampoco el Espiritualismo puede ser una negacion de la importancia que la forma en el Arte tiene; porque entonces seria negar al Arte el elemento de

su sér, ya que no hay Arte sin forma sensible. El Materialismo en el Arte no es por consiguiente más que la importancia dada á las leyes de la Naturaleza y de la Ciencia y á las necesidades de la Civilizacion como manantiales de toda forma, presentándolo todo del modo más claro y accesible á los sentidos; así como el Espiritualismo es la importancia dada á la idea por medio de las formas poéticamente sentidas y apasionadamente expresadas, armonizando la expresion con el modo de manifestacion ó exteriorizacion de ella.

Una anomalía se deja notar en nuestra época respecto de la apreciacion de las obras de Arte regidas por dichos dos principios; y es que mientras el materialismo filosófico ha ido ganando terreno, ménos ha sido apreciado el materialismo artístico. En efecto, los más acérrimos partidarios de aquel materialismo, por antipatía á lo tradicional é histórico, ó no saben ó no quieren admitir el arte griego, la Belleza de la forma, lo Bello *pulchrum*: pues entonces no podrán ménos de admitir la Belleza de la idea, lo Bello *bonum*; porque en la naturaleza de lo Bello no hay otra alternativa; y la Belleza, como ño puede ménos de reconocerse no es más que la idea de la Verdad y de la Bondad bajo formas sensibles, la Verdad que la Lógica busca, la Bondad que la Ética quiere. Caen, pues, por la base todos los sofismas que emplean aquellos que teniendo más presente su personalidad que el Arte que cultivan, suponen que la Belleza es cosa convencional, que existen diferentes teorías estéticas, y por último que las cuestiones sociales y políticas han de trascender á la constitucion del Arte.

Si la Belleza fuese convencional no hubieran ido sucesivamente agrupándose los principios que constituyen las teorías estéticas, ni la Estética hubiera llegado á constituir una Ciencia, habiendo quedado todos sus principios en estado de cuestiones por resolver. Si los hombres como las naciones y las épocas difieren y han diferido en la apreciacion de lo Bello, no es, ni ha sido, porque la Belleza no exista en absoluto, sino porque no es ni ha

sido, ni será posible llegar á ella; viniendo á quedar reducido á la cuestion de Gusto; y el gusto, como queda dicho es desigual y contingente. Es indudable que el Sentimiento puede ser maleado por los sentidos, en cuyo caso puede calificar de Bello lo que no tenga circunstancia alguna de la Belleza. Si un chino diliere de un europeo respecto de ella será porque tenga maleado el Gusto artístico, que es el sentimiento de lo Bello, como el gusto del paladar puede estar maleado por el frecuente uso de ciertos condimentos.

No es ménos evidente que no pueden darse distintos principios estéticos como no puede darse más que una *Lógica* y una *Ética*, porque no hay más que una Verdad por inquirir, una Bondad por querer, y una Belleza por sentir. Suponer que á cada período de la Historia corresponden distintos principios estéticos, es confundir el estado más ó ménos adelantado, más ó ménos vigoroso, más ó ménos decrepito del espíritu humano, con las verdades de la Ciencia; lo cual, ni es lógico, ni moral, ni estético: no es lógico porque ninguna época de la Historia ha tenido ni podido tener la pretension de alcanzar de carrera la cima de la civilizacion: no es moral, porque sería sancionar las preocupaciones y las supersticiones y hasta las mismas aberraciones á que tantas veces se ha entregado la humanidad: y no es estético porque al Sentimiento no puede movérsele con lo que es repugnante, antisocial, injusto y orgullosamente irreligioso.

Por último, involúcrense las cuestiones político-sociales con el Arte, y se destruirá en la jurisdiccion de éste el dominio de la Belleza como idea de la Verdad absoluta hecha sensible, so pretexto de ver derrocada una aristocracia más; y será preciso convenir en que el Arte con ser libre, tendrá derecho á ser escéptico en religion y en política, á ser indecoroso, indecente, y libertino, en una palabra, antisocial, dejando de ser uno de los elementos capaces de contribuir al perfeccionamiento de la sociedad y del individuo y un medio de empujar la Civilizacion por el camino de los adelantos.



## ARTÍCULO TERCERO.

Distintos géneros en que cada una de las artes plásticas puede ejercitarse.

Dejemos ya el Arte en su generalidad; considerémosle pluralizado tal como queda dicho, tanto por razon de los principios por los cuales puede regirse como por los distintos modos de representacion, moviendo nuestros sentidos contemplativos como son la vista y el oido, y excitando por este medio nuestra imaginacion sensible: y especializemos nuestras consideraciones á las Artes plásticas y plastográficas que tienen por base de su expresion el Dibujo, que aunque separadas por los entendidos principios como por los distintos modos de representacion, no dejan de estar ligadas por lazos íntimos, constituyendo juntas un todo, del cual cada una de ellas no es parte ménos esencial é importante.

Circunscrita de este modo nuestra tarea y especializando nuestras consideraciones á estas tres artes, á saber, la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, debemos indicar los Géneros en que cada una de ellas puede ejercitarse, á fin de que al encontrarlos individualmente en el respectivo desarrollo histórico y entre los grados que le constituyen, formando por decirlo así, época notable en la historia del Arte, pueda darse uno razon de su procedencia y origen, y de la direccion más ó ménos elevada, más ó ménos material, progresiva ó decadente de su cultivo.

Para dar razon de los Géneros en que la Arquitectura se ejercita es menester recordar lo que se ha dicho en el Artículo anterior respecto de los elementos de que el Arte consta, y de la armonía que debe haber entre ellos para alcanzar la Belleza;

porque de otro modo no sería fácil comprender lo que sobre el particular hay que manifestar.

En el arte Arquitectónico la intimidad de los dos términos que constituyen la expresión figurada es el punto de partida de la diversidad de géneros en que este arte se ejercita: así en la intimidad perfecta encuéntrase el género *simbólico propio*; en el predominio de la expresión material, en virtud de la cual aparece directa y propiamente la Belleza sacada de la construcción misma, encuéntrase el *género clásico*; el género *romántico* no puede menos de aparecer en la mayor ó menor intimidad de analogías y semejanzas de los dos términos que constituyen la expresión figurada, predominando sobre ella el simbolismo. Ejemplos del género de Arquitectura simbólico propio, se encuentran en los antiguos templos de la India, y hasta en las construcciones fúnebres de Egipto: del género clásico son ejemplos las construcciones arquitrabadas de la antigua Grecia; así como del género romántico lo son las construcciones en arco de la Edad Media, producto de las Escuelas germánicas de las márgenes del Rin, última palabra, por decirlo así, de la construcción en arco, inventados por los etruscos y desarrollada por los antiguos romanos, y los bizantinos.

En bien distintos géneros se han ejercitado la Escultura y la Pintura. Artes plásticas imitativas que son, ya que tienen en la Naturaleza y en todos los seres que la pueblan un modelo propio, esto es, que pueden presentarle en este sentido y no en el figurado y geométrico como la Arquitectura lo hace, no pueden menos de ejercitarse en tantos géneros cuantas son las especialidades de seres y objetos que puede ese modelo ofrecer. Esto merece detenidas consideraciones.

El hombre vive acá bajo en relaciones con la Divinidad por medio de la Conciencia; con sus semejantes, por razón de las necesidades físicas, sociales, civiles y políticas de que se ve rodeado; con la Naturaleza y con todos los seres y objetos que esta puede ofrecer, por razón de los recuerdos que una y otros evocan

en su alma, de los deseos que en su corazon despiertan, y de las pasiones que en él excitan. Las relaciones del hombre con la Divinidad y con los séres que le rodean constituyen un género que tiene por base la Historia: las relaciones con la Naturaleza y con todos los objetos que empleamos en los actos de nuestra vida práctica, constituye otro género cuya base es la Simpatía; esa afinidad que puede existir entre lo que nos rodea, nuestra índole y la situacion en que uno se encuentre. Los géneros en que pueden ejercitarse las artes plásticas imitativas son por consiguiente: el *Histórico* y el de *Simpatía*. Pero las cualidades del Sentimiento sobre el cual la expresion plástica se funda, así como las distintas emociones que la Naturaleza y cada uno de sus detalles pueden excitar, constituyen ciertas diferencias en cada uno de estos dos géneros, aumentándose de este modo el número de tales géneros.

El sentimiento sobre el cual la expresion plástica se funda y que constituye las diferencias en el Género histórico es el amor. Cuanto ménos aparece en este sentimiento el yo, más puro es; su elevacion está por consiguiente en el desinterés. A esta clase pertenecen el amor divino, amor sin interés alguno mundano. Este sentimiento tal cual la creencia cristiana la comprende, es por lo mismo el punto culminante del fondo de las artes plásticas imitativas: fondo lleno de grandeza y de majestad. Hé aquí el *género histórico religioso*, en el que tanto se han distinguido así la Escultura como la Pintura en todas épocas. Por medio de este género se han desarrollado estas dos artes y llegado á grande altura, presentando el amor que tiene por objeto á Dios Padre, y á Dios hecho hombre para redencion del linage humano, sentido por la Virgen-Madre, por los Discípulos, y por todas las gerarquías celestiales que gozan ó han aspirado á gozar de la vista de Dios en la Eternidad. Puede este Género ofrecer variantes infinitas, siendo como es un caudal inagotable de abnegacion, de generosidad y de todos los sentimientos y de todas las virtudes de que es capaz el sér humano. Con razon ha dicho

el pintor francés Ingres, que el más alto grado de Belleza solo puede contemplarse de rodillas.

A medida que el amor se separa del punto de partida de lo divino, adquieren las obras de Escultura y de Pintura un carácter más conforme con la realidad y por lo mismo, constituyen un género ménos elevado, más no por esto ménos digno de figurar entre las primeras gerarquías del Arte, toda vez que presenta los movimientos del alma con todo su desarrollo y con todas las peripecias que pueden constituirle. Este Género, que podrá llamarse *Histórico profano*, presentando asuntos de edad pasada ó contemporáneos, ofrece el triunfo de la parte más noble de nuestra naturaleza sobre la ménos noble, el triunfo de la Razon sobre las Pasiones como destello de lo divino que guia la voluntad y hace a esta llevar á cabo grandes empresas y grandes acciones. Los héroes que han dado á conocer su poder, ya físico, ya moral, ofreciendo ejemplos de grandeza de alma, ó sacrificando sus intereses, sus pasiones y su amor propio, entran en esta jurisdiccion. Pudo haber un tiempo en que lo heroico tuvo por punto de partida la fuerza atlética del Agonasta; pero aunque las fuerzas físicas puedan ser un símbolo de las morales, nunca la fuerza corporal podrá ser considerada como único fondo de lo heroico. Si los héroes de otros tiempos tuvieron que vencer á hombres armados, ó á los mónstruos de las selvas, los de nuestros tiempos cifran toda su gloria en vencerse á sí mismos, en vencer por el Talento, por el Génio ó por la Virtud. Hé aquí el género Épico; he aquí la Epopeya.

Al Género histórico-profano pertenece el estilo descriptivo, en el cual ocupa un lugar el hombre con cuya personalidad necesitamos ó queremos familiarizarnos, y otro la vida práctica que vivimos. La familiaridad que necesitamos ó queremos tener con los hombres, puede exigir en primer lugar la representacion de su personalidad, el *Retrato*; y el apego á los actos de la vida práctica da origen al *Cuadro de costumbres*. Si la necesidad de dar á conocer los defectos y los errores morales del fuerte y del

poderoso pudo un dia dar á luz la *Caricatura*, esto es, la Sátira plástica; fué más bien por un modo particular de determinacion del estilo descriptivo sobre el fenómeno estético lo *Ridículo*, que un género especial. Como quiera que se considere; la Caricatura (y quizá se tenga por paradoja) ha muerto en el dia á manos de la libertad civil, no siendo más que un abuso y punible adulteracion del Arte.

En el género de Simpatía ocupa el primer lugar el Espectáculo de la Naturaleza. Su importancia artística está en los elementos que el artista reúne, capaces de excitar determinadas situaciones de la Naturaleza, reuniendo detalles que aparecen diseminados ó perdidos en la rudeza de la realidad, y eliminando cuanto puede perjudicar al efecto propuesto; en una palabra, dando realce á cuantos elementos son capaces de producir dicho efecto en el ánimo del espectador. La representacion de las distintas situaciones de la Naturaleza, constituye el *paisaje*, en el cual van comprendidas las *marinas*. Como dependiente de este género, y auxiliándose de la Ciencia, prodúcese la representacion de *Interiores*, espectáculo del pequeño mundo ideado por el hombre, bajo el punto de vista arquitectónico. La representacion de los detalles de la Naturaleza constituyen esa variedad de géneros desde el *florero* y el *frutero*, el *bodegon*, *caza*, *pesca* y utensilios y muebles de toda especie.

Estos géneros de Simpatía pertenecen exclusivamente á la Pintura; solo este arte puede ejercitarse en ellos; pues desde el momento en que la Escultura quiere tomar el espectáculo de la Naturaleza por objeto de sus representaciones, carece de medios; y al descender á los detalles de ese espectáculo, pierde su independencia y se somete por completo á la Arquitectura, bajo la consideracion de *Escultura de Talla*.

Todos estos géneros se han cultivado ya simultánea ya especialmente; y aunque la predileccion por un género pueda suponer un estado más ó ménos aventajado del que le cultiva, no influye en el estado general del Arte. Distintas inclinaciones,

distintas afecciones del Genio individual, el deseo de singularizarse ó de halagar determinadas ideas y determinadas circunstancias, pueden presentar el Arte plástico bajo distintos aspectos; mas por que en el dia por ejemplo, se cultive el género de Costumbres ó del Paisaje con preferencia al histórico, no quiere decir que la Escultura y la Pintura estén en decadencia ó en apogeo: lo que quiere decir es que hay más afición á aquellos géneros que á otros, ménos creencias religiosas y políticas, ménos erudicion. Sin embargo, no puede ménos de confesarse que segun la importancia y trascendencia que el género tenga, cuanto más ó ménos elevadas sean las manifestaciones de dichas artes, á tanta mayor ó menor altura estará la consideracion que ellas merecerán; como no puede negarse que cuanto más elevada fuere la categoría del Género más necesario será el Buen sentido y más indispensable la educacion esmerada.

#### ARTÍCULO CUARTO.

##### *Arqueología artística.*

El destino del hombre es dirigirse hácia lo infinito; por esto intenta de continuo hacer cesar la oposicion que encuentra en sí mismo entre los elementos de su sér. La vida física es una lucha de fuerzas encontradas, y en esta lucha intenta destruir toda oposicion, llamando para ello en auxilio suyo á la Industria; pero en sus necesidades todo es relativo, limitado, finito: es verdad que la Ciencia proporciona alimento á su curiosidad revelándole algunos secretos de la Naturaleza; pero la materia con toda su inercia se opone á sus planes: en la sociedad busca la perfeccion de las leyes, la rectitud de la Justicia, la ley de la sociabilidad, el equilibrio de sus derechos con sus deberes, pero tropieza con la oposicion en que los intereses abiertamente exis-

ten, y no halla la felicidad completa. Encerrado por todos lados en lo finito, busca la realizacion de sus pensamientos y solo le halla en la esfera de la Verdad absoluta: allí es donde ve desaparecer toda contradiccion, y donde contempla la Verdad en la intimidad de la Razon, de la Conciencia y del Sentimiento. Tal es el objeto de la Religion, de la Filosofia y del Arte: si bien lo que hace la primera dirigiéndose á la Conciencia al centro del alma hace la segunda dirigiéndose al Entendimiento; lo que una y otra hacen en abstracto, lo hace el Arte dirigiéndose á los sentidos, esto es, presentándolo bajo formas sensibles. Con este título el Arte se coloca al lado de la Religion y de la Filosofia, pareciéndose las tres en su objeto, pero distinguiéndose en su manera de darse á conocer.

En vista de lo que acaba de decirse, no podrá negarse que la sociedad necesita el Arte, y de él se valen las Creencias, así religiosas como políticas, no ménos que la Industria, aquellas para dirigir las conciencias, las segundas para solidar un régimen administrativo, la tercera para dar prestigio á las producciones de la actividad humana. La misma naturaleza del hombre reclama el auxilio del Arte.

Con efecto, el Arte es hijo de los sentimientos de que está dotado el corazón humano, y está alimentado por la moralidad más acrisolada. El Amor, la Amistad, la Veneracion, la Alegría, la Gratitud y mil otros sentimientos morales, bajo los cuales se ha movido constantemente el corazón humano, han engendrado y dado importancia al Arte. Es que todos los sentimientos del corazón necesitan comunicarse y transmitirse así de hombre á hombre, como de edad en edad, porque de otra manera no quedan satisfechos. En el Sentimiento no cabe egoismo: el hombre necesita comunicar á los demás lo que siente, porque no parece sino que la alegría es mayor cuanto más se explaya, como la pena es menor cuanto más se desahoga, y como dice el poeta Zorrilla:

«Yo al mando canto mis cuitas,  
Que cuando otros las saben,

El placer de que las sepan,  
Dichas de mis penas hacen.»

Por otra parte, de la propia manera que hay sentimientos que al alma afectan, hay necesidades que la vida práctica requiere: material satisfaccion hay que dar á estas, como satisfaccion se da á aquellos. Entre las distintas formas que el Arte reviste ningunas como las plásticas satisfacen mejor aquellos sentimientos y estas necesidades: y mientras la Escultura y la Pintura sirven á aquellos sentimientos, la Arquitectura con todas sus manifestaciones ya atiende á ellos, ya cumple con las necesidades. Si una estátua ó un cuadro proporcionan goces morales, morales y materiales á la vez los proporcionan las artes arquitectónicas; pues si un edificio monumental subviene á aquellas necesidades de las creencias religiosas, y de las políticas; al cabo una Iglesia, un Consistorio, un Teatro, una Universidad proporcionan abrigo y defensa á nuestras personas no ménos que á nuestros intereses: y si por las artes suntuarias, á las necesidades materiales que la civilizacion de continuo crea se subviene, al propio tiempo que á lo material se satisface, á lo moral no poca trascendencia tiene.

Ahora bien, para alcanzar que las artes plásticas produzcan los resultados que de ellas la civilizacion debe prometerse, es menester que el hombre se valga de todos cuantos datos la misma civilizacion puede y aun debe proporcionarle. Tales datos son los monumentos producidos por las Edades que nos han precedido, monumentos que la civilizacion ha de conservar á toda costa, sin lo cual sigue una ruta reaccionaria: y como quiera que el hombre debe aprovecharse de tales datos, no solo con el objeto de adquirir un caudal de ideas y de principios para la produccion, así como para ir reformando estas mismas ideas y estos mismos principios, segun el espíritu de las épocas; de aquí la necesidad del conocimiento de la Arqueología, el cual implica la de la conservacion de los monumentos de que ella se ocupa.

La Arqueología, sin embargo, tiene límites más extensos: es-



tudia la Antigüedad, no solo en las producciones plásticas del Arte, sino tambien en las literarias que van dejando las Edades; de donde puede deducirse cuan vasta es su jurisdiccion; tanto, que no puede un hombre solo poseerlos sino con gran dificultad. Por esto, dividiendo los filólogos sus fuerzas, unos se dedican á tal género de producciones literarias, otros á tal otro de producciones plásticas, formándose con la reunion de todos estos conocimientos el almacen de ideas y de principios necesarios para ilustrar la Historia en general y cada uno de los distintos ramos de la produccion, hija de la actividad humana, en particular.

La parte de la Arqueología que debe ocuparnos es una de las más trascendentales, porque tiene por objeto aquellos monumentos que más afectan á la imaginacion por medio de la vista y que mayor longevidad alcanzan; y lo que por los ojos pasa, impresion más duradera en el ánimo causa que lo que por los oidos entra: lo que mayor vida tiene, más retrotrae la imaginacion y mejor nos traslada á otra edad que lo que simplemente nos lo relata. Existen todavía las pirámides en Egipto; lo que de aquel país se ha escrito, en monumentos arquitectónicos está consignado; mientras que apenas tenemos códices, no digamos de la Edad antigua, pero ni siquiera de los primeros años de la Edad media, de la cual nuestra sociedad es hija.

Al poner de manifiesto la utilidad de los conocimientos arqueológicos no podemos ménos de encarecer la necesidad de que los monumentos plásticos se estudien no precisamente por sus formas, sino por su espíritu y por las ideas que encierran. Si fueren fragmentos arquitectónicos, ó esculturas ó pinturas, deberá investigarse su procedencia, el autor, ó la Escuela cuando ménos á que el estilo que ofrezca pudiese pertenecer, no fiando mucho en lo que se oiga decir, porque no á todos los que de Artes hablan y quieren y aun debieran entender, se les alcanza gran cosa en achaque de ellas.

De cuanto acaba de decirse bien puede sacarse por consecuencia la importancia que para la Historia tienen los monumentos

producidos por las artes plásticas; y la Historia es para la Humanidad lo que la Memoria para el individuo, á saber, uno de los términos necesarios para fermar juicio. Quítesele á la Inteligencia el auxilio de la Memoria; y de la propia manera que quitando á la Memoria el auxilio de la Inteligencia serán imposibles los juicios que debemos formar para dirigir nuestra voluntad respecto del modo de producir como del de conducirnos en el transecurso de la vida.

Si los documentos escritos pueden prestar grande auxilio á la narracion de los hechos; los monumentos plásticos, esto es, las producciones arquitectónicas, las escultóricas y las pictóricas son datos tan fehacientes y tan fieles, que no son susceptibles de adulteracion; no son versiones á un lenguaje, sino que son el lenguaje mismo; no son el espíritu de un hombre sino el de toda una generacion: concebidos á la vista de todos, todos los respetaron por ser la idea de todos. Escritos los documentos en la soledad del gabinete, en la oscuridad de los archivos quedaron escondidos, y allí fueron guardados, siendo su valor de bien distinta naturaleza. Estos documentos son lo que los hombres pensaron aquellos monumentos son lo que los hombres con su actividad produjeron; y cualquiera de ellos que faltare para la justificacion de un hecho, quedará este hecho injustificado; y (no quede por decir) cualquiera de ellos que se destruyere, será un atentado contra la veracidad de la Historia; y la mano que los destruyere, cualquiera que fuese el pretexto que para sincerarse adugere, por la mano del verdugo merecerá ser cercenada. Sin embargo, se ha oido en nuestros tiempos la especie de que los mejores monumentos tendrán que sucumbir si su existencia se opusiere á la marcha progresiva de la civilizacion. Y ¿quién es el hombre de tan aventajado talento, y de tan perspicua prevision que pueda señalar la senda del progreso, la que conduce á la Verdad suprema? Por otra parte ¿Cómo puede concebirse que un dato fehaciente del espíritu de otros tiempos pueda oponerse á semejante marcha?

«On ne juge bien qu' autant que l' on compare» como dice muy bien un eticógrafo francés de principios de nuestro siglo: y para formar este juicio, lo repetimos, es menester que existan los términos de la comparacion, esos términos auxiliares de la Memoria, é ilustracion de la Inteligencia.

He aquí por qué debe procurarse por cuantos medios sean imaginables la conservacion de los monumentos plásticos, no ménos que la de los documentos literarios. Mas, como quiera que en esta conservacion vaya comprendida la reparacion y hasta la restauracion; y como quiera que en tales operaciones el celo de los reparadores no ménos que el de los restauradores puede ser excesivo, en perjuicio de la pureza del monumento reparado ó restaurado, conviene tener presentes ciertos principios, que impidan extraviarse en tan difícil como minuciosa tarea.

Los principios sobre conservacion de monumentos están íntimamente relacionados con los de restauracion y de reparacion, de modo que si en muchos monumentos los principios de restauracion son consecuencia de los de conservacion, en otros se sirven recíprocamente, concurriendo juntos para regir en los trabajos complementarios de algun monumento por concluir.

Es menester antes de todo advertir que en Arquitectura hay mucho más que hacer respecto de la conservacion de monumentos, que respecto de las demás artes plásticas: es que por su naturaleza radical desafian con no poco derecho las preocupaciones, las pasiones, y las circunstancias.

El deseo de novedades, las necesidades nuevas y aun el amor propio de los constructores, son concausas de la destruccion de muchos monumentos arquitectónicos. La falta de Criterio artístico hace hallar novedades en las extravagancias; y á puro ceder al capricho irrazonado, ó cuando ménos al Gusto maleado, coloca al Arte en el borde de un precipicio. Las necesidades nuevas no son más que un pretexto para ceder á la pasion por las novedades de cualquier género; porque del Genio es obra saber

armonizar lo que fué con lo que es menester. En cuanto el amor propio de los constructores bien puede asegurarse que de cada diez monumentos arquitectónicos que ceden á la piqueta demolidora, por circunstancias especiales, los nueve deben su demolición á la torpeza y aun poca prevision de los constructores de los edificios vecinos, por más que monumentales sean: es que cuando se levanta un edificio monumental, ó cuando se trata de la reforma ó ensanche de las vías públicas en poco se tiene la situación de los monumentos de otras edades que allí hubiere; en ninguno de ellos se iza la banderola que ha de servir de punto de partida: y circunstancias especiales, entre las cuales no puede ménos de existir la mala fé de los trastornadores de la paz pública y la codicia de los particulares del rededor, atizan el empeño de los demolidores y excitan la actividad de los brazos que mueven las piquetas.

Dos poderosos motivos existen que deben contribuir á aumentar los esfuerzos que han de contener las demoliciones de los monumentos artísticos, á saber: la sana Razon, y el interés de la Gloria nacional. Tales motivos debieran ser la mejor garantía de la conservacion de los monumentos; y sin embargo, las esperanzas han salido casi siempre fallidas; habiéndose sacrificado el bien general al particular, la gloria y la ilustracion del país al positivismo especulador.

En nuestros tiempos se ha creído subvenir á la necesidad de la conservacion de los monumentos arquitectónicos con la peregrina idea de deshacer el monumento en vez de derruirlo, y reedificarlo despues en otro sitio. Cuando no fuera tan grande el prestigio de la situación, la traslacion rompería de suyo la cadena de los tiempos y de los recuerdos, y la reedificacion se hace imposible porque las mismas causas que relegan de su sitio al monumento, le condenan á ser reformado. Por otra parte, conservar un monumento no quiere decir conservar su forma, sino sostener la memoria de su espíritu, y para ello bastará tomar las precauciones necesarias para impedir su ruina; y no

deja de ser uno de ellos, destinarle á algun objeto análogo, caso que no pudiere hallársele igual al que tuvo. Es verdad que la sentencia fatal, todo debe perecer, á todo alcanza; pero tarea especial de todo buen ciudadano es redoblar los esfuerzos para retardar la época del cumplimiento en lugar de precipitarla.

En la restauracion otras consideraciones hay que tener. Solo en determinados casos debe emprenderse, no sólo la de los monumentos arquitectónicos, sino tambien la de los escultóricos y pictóricos, no sólo la de los de importancia puramente moral, sino la de los de interés material, esto es, que pueden tener una aplicacion. En cualquiera de tales monumentos la reparacion debe preceder siempre á la restauracion, valiendo siempre más conservar que tener que reparar, y mucho, muchísimo más, reparar que restaurar, dejando la restauracion como último recurso.

¿Pero cuándo deberá emprenderse una restauracion? Prudencia será no emprenderla jamás respecto de los monumentos de puro interés é importancia moral; así como por lo que hace á los que interés material tuvieren no deberá emprenderse sino con la prevencion de que siempre se hará de más lo que de ménos se hiciere.

No se crea que con esto solo se alcance una buena restauracion; no bastará que se haga lo ménos posible, sino que será preciso que lo que se hiciere sea irreprochable. Para ello será indispensable hacer un estudio profundo del monumento que se hubiere de restaurar, así como de su historia, á fin de conocerle no sólo por sus formas y por sus materiales, sino tambien por su modo de construccion, y por la idea que entrañare. Restablecer su pureza cuanto posible fuere, sin alterar jamás bajo pretesto alguno, es la máxima que deberá seguirse en el trabajo de la restauracion. No bastarán los conocimientos generales del arte ni los relativos al género á que el monumento perteneciére, sino que será preciso particularizarse todavía más. La comparacion del estilo que tenga el monumento que se restaure con el de otros monumentos contemporáneos de distintos países podria hacer caer en bar-

barismos y solecismos que, alterando las particularidades características, introduciría otras que ni la Historia del monumento, ni la conveniencia de la localidad, tal vez podrían justificar ni explicar.

Al ojo más perspicaz debe escaparse cuanto en un monumento restaurado se hubiere hecho de nuevo; que al cabo la misión del restaurador necesita más erudición que genio, más paciencia que fecundidad, y más conciencia que entusiasmo.

Por punto general, antes de emprender una restauración debe considerarse el estado del monumento; siendo la restauración muy aventurada, si el deterioro fuese grande, porque los peligros de una gran restauración son mayores que los inconvenientes de conservarle en el estado en que se encuentre: lo único que entonces puede hacerse es aconsejar simplemente su conservación. Así debe procederse muy especialmente con las pinturas y con las esculturas. No tratar de mejorar bajo pretexto alguno, porque, como queda dicho, en materia de restauración más vale conservar que tener que reparar, preferible es reparar á restaurar, y debemos añadir ahora, que restaurar no es modificar, y en ningún caso adicionar ni suprimir. Cuando se trata de restaurar no se trata de juzgar: las cosas son lo que son, y no hay otro camino que seguir que el de conformarse con lo existente.

## ARTÍCULO QUINTO.

### *La historia de las artes del dibujo.*

Con esta noción general de la naturaleza y objeto de las artes del dibujo, podremos entrar á dar una idea del plan que nos hemos propuesto al trazar la historia de los monumentos arquitectónicos, de los escultóricos y de los pictóricos.

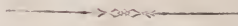
En este trabajo histórico no vamos á seguir el órden cronológico de los pueblos que nos han precedido en civilizacion, sino que más bien seguiremos el de los distintos caracteres que esta ha ofrecido desde la infancia de la Sociedad, esto es, el órden cronológico de los grados de desarrollo de la civilizacion desde los tiempos más remotos hasta nuestros dias. Buscaremos, pues estos grados donde quiera y cuando quiera se hubieren marcado: no nos especializaremos fijándonos en un pueblo, sino que entenderemos nuestra tarea á todos los pueblos: no nos limitaremos á una época, sino que abrazaremos todas las épocas: por consiguiente, no presentaremos los monumentos que han de servirnos de muestra por su antigüedad en el tiempo, sino en el grado de civilizacion en que fué erigido, esculpido ó pintado. Poco nos importará, pues, que este ó aquel monumento lleve una fecha anterior á la de tal ó cual otro, si ese tal ó cual fué erigido, esculpido ó pintado en un estado más primitivo de la civilizacion.

Si fuese posible tener á la vista los monumentos arquitectónicos, las estatuas y las pinturas que ha producido cada una de las naciones que fueron, desde la más remota antigüedad, indudablemente tendríamos la historia de las artes del dibujo de cada civilizacion: y la reunion de estos datos nos daria la Arqueología artística, tan completa como fuera posible; pero de los pueblos más antiguos nada queda: de otros, cuya civilizacion apenas conocemos, no podemos penetrar el espíritu con que sus monumentos fueron erigidos. En semejante situacion, no podemos hacer más que llamar la atencion sobre los monumentos que han de servirnos de muestra donde quiera que los hayamos encontrado; presentándolos y coordinándolos segun los grados de desarrollo por los cuales la civilizacion hubiere pasado; y en manera alguna por el órden de los tiempos: á ménos que aquellos grados y este órden corran en paralela direccion.

Principiaremos, pues, por los monumentos pertenecientes á aquellos pueblos cuyo estado primitivo nos sea conocido, inter-

calando en determinadas épocas, pueblos que en la Historia no han sido contemporáneos, ni geográficamente han sido limitrofes, ó quizá ni vecinos, ni en civilizacion han estado ligados por relaciones íntimas: lo cual como se deja comprender, tiene más aplicacion á los monumentos arquitectónicos que á los escultóricos y pictóricos, por efecto de la mayor antigüedad con que la cuna de la Arquitectura cuenta.

Los grados de civilizacion han de ser pues en la tarea que vamos á emprender, nuestra guía y nuestra cronología.





HISTORIA

DE LA

ARQUITECTURA.





# MONUMENTOS PREHISTÓRICOS.

---

## CELTAS.

Los monumentos arquitectónicos que han llegado hasta nosotros, expresion genuina de una civilizacion prehistórica, constituyendo tipos notables de los grados preparatorios, no solo del nacimiento del arte arquitectónico, sino tambien del arte plástico, generalmente considerado, se atribuyen á los Celtas.

En Francia, en España, en Alemania, en la Gran-Bretaña, en Dinamarca, en el Asia menor y hasta en África existen monumentos formados por enormes pedruscos y fragmentos de peñascos, sin ningun género de pulimento. Son notables por su mucha simplicidad.

Los arqueólogos se han perdido en conjeturas sobre el origen y objeto de estos monumentos, habiendo llegado hasta el extremo de atribuirles un origen natural, efecto de trastornos geológicos, no considerándolos como obra de hombres para un objeto referente á la vida pública de pueblos primitivos. Pero no cabe duda en que son la expresion de una civilizacion en su infancia, habiéndose convenido en atribuirlos á los celtas ó galos.

La raza celta fué una de las más notables del mediodía de Europa en los tiempos primitivos de esta region. Extendióse por la península española, unióse con la íbera, y hubieron de compartir ambas entre sí, sus creencias y sus costumbres. Están contestes los autores en que hubo bastante analogía entre dichas dos razas. Poco se sabe del grado de civilizacion que alcanzaron;

sábase, tan solo, que el Druidismo existió en estos dos pueblos, que los druidas fueron sus sacerdotes; que la autoridad de estos fué grande, quizá la suprema, y que las asambleas de hombres notables fué uno de sus principios políticos.

No nos detendremos en dar razon de la doctrina del Druidismo, porque no es cuestion de este momento: baste saber que la Luna fué divinidad á que rindieron culto; que los bosques fueron los templos donde este culto se ejerció; y que los sacrificios humanos fueron una parte muy principal del mismo.

Los monumentos á que nos referimos atribuidos á la civilizacion celta son los siguientes: el *Peulvan* ó *Menhir*—las *Ringleras*, el *Cromlech*—el *Dolmen* y el *hemidolmen*, el *Licharen* ó *Trilito*, los *caminos cubiertos*, las *pedras bamboneables*, los *túmulos*.



Fig. 1. Peulvan.

PEULVAN ó MENHIR. Es el monumento más sencillo. La etimología de la palabra dá razon de la forma, pues ambas palabras célticas valen en español, *poste de piedra* ó *piedra larga*. Los hay de distintas alturas, variando desde uno á diez y siete metros; así como tambien los hay de varias formas; conoideos unos, ó presentando mayor volúmen en la parte superior, otros. En algunos de estos últimos se ha querido ver desbastado un rostro humano, en otros se leen inscripciones de distinta naturaleza,

é indicando diferentes destinos; pero tanto lo uno como lo otro quizá date de épocas posteriores.—Mucho se ha divagado acerca del significado de estos monumentos así como acerca de su objeto; pero el criterio de los arqueólogos ha convenido en atribuirles un carácter religioso, militar y civil á la vez, ya porque debajo de alguno de ellos se han encontrado restos de sepulturas, habiendo por consiguiente servido de estelas ó piedras

fúnebres; ya porque fué costumbre de los primitivos pueblos de Europa colocar *erectos lápides*, como dice Oloa Magno, en los sitios en donde se había obtenido una victoria.

RINGLERAS. Consiste este monumento en filas ó líneas de



Fig. 2. Ringleras.

varios peulvan-  
nes, paralelas  
entre sí. Algun-  
nas veces están  
rodeadas de fos-  
sos ó por calza-  
das de tierra;  
ocupando más ó  
ménos exten-  
sion de terreno,  
sin duda, segun  
la importancia  
que el monu-  
mento hubo de  
tener. — Exis-  
ten, los más

considerables, en Carnac, al Norte de Francia, quedando en pié algunos centenares de piedras. — Los arqueólogos se han perdido en conjeturas acerca del objeto de esta clase de monumentos; aunque comunmente se cree que sirvieron á la vez de tribunales y de sitios para asambleas; habiéndose supuesto que tuvieron en uno de sus extremos un *Cromlech*, como sucede en Carnac. En Suecia existe alguno que otro monumento de análoga disposicion con la consideracion de antiguos campos de batalla.

CROMLECH. Palabra céltica que puede valer en español *pie-  
dras en círculo*. El monumento consiste en varios peulvan-  
es colocados á cierta distancia unos de otros ya formando círculo, ya  
semicírculo, ya elipse. Hay algunos que constan de varios  
círculos de peulvan-  
es, concéntricos: otras veces el monumento

está rodeado de un foso. El número de piedras que han formado los cromleques, nunca, que se sepa, ha bajado de doce. En el centro de estos recintos suele haber un altar (*Hirminsul* ó piedra del



Fig. 3. Cromlech.

Sol), ó una esfera druídica (*Feyra*) que representa la divinidad suprema.—Estos monumentos tienen gran relacion con los peribolos sagrados que existieron en algunos países de oriente; créese que como ellos, sirvieron á la vez de templos, de tribunales, sitios para asambleas, exaltacion de jefes, ó inhumacion de cadáveres de personajes notables.



Fig. 4. Dolmen.

**DOLMEN.** Se dá á este monumento el nombre de *Dolmen*, dedos palabras célticas que valen *mesa de piedra*. Consiste en una piedra más ó menos larga y más ó menos regular

colocada horizontalmente sobre otras fijadas verticalmente en el suelo en número de 3 á 15.—La piedra horizontal está colocada de manera que forma un plano inclinado; tiene varios huecos que se comunican entre sí por medio de regueros; algunas veces está taladrada de manera que puesto un hombre debajo del dolmen pudiera ser rociado por las libaciones que se verificasen en la parte superior: y por último, hay algunas de estas piedras someras que están decoradas con figuras groseras en hueco ó de relieve. Se ha observado que si las piedras verticales dejan una abertura, esta se halla hácia oriente.—La altura de estos monumentos es varia, aun que puede regularse de 2 á 3 metros. Algunas veces los dolmenes están solos, otras veces se presentan algunos reunidos, y otras van acompañados de peulvanes.

Han convenido los arqueólogos en dar el nombre de HEMIDOLMEN al dolmen cuya piedra somera descansa por uno de sus extremos en el suelo.—La opinion más comunmente admitida acerca del objeto de estos monu-

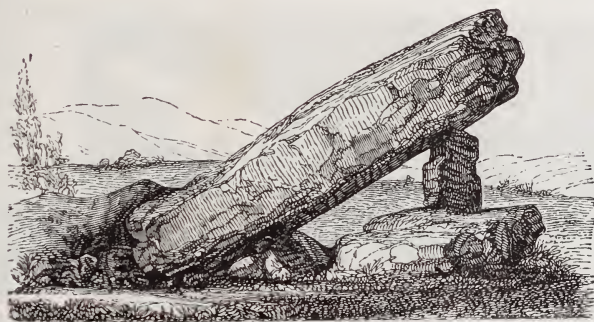


Fig. 5. Hemidolmen.

mentos, es que sirvieron de altar para sacrificios: créese tambien que sobre ellos se proclamaban los jefes que se habian elegido. Viene á confirmar la primera opinion el haberse encontrado en los huecos regueros y sumidero como tuvieron los dolmenes; y hace suponer lo segundo la elevacion que solian tener este género de monumentos.—Es de advertir que junto á algunos dolmenes se han encontrado huesos humanos.

LICHAVEN ó TRILITO. *Lech*, es palabra celta que significa *sitio, mesa*; *Van*, equivale á *piedra*. *Trilito*, vale *tres piedras*: con efecto, de este número de piedras está formado el monumento que

lleva este nombre, á saber: dos como pilares, y una colocada encima de estos dos puntos de apoyo.—Si dificultad hay para



Fig. 6. Trilito.

conocer el objeto de los monumentos hasta aquí enumerados, la hay mayor para conocer el que nos ocupa. Con efecto, considerados los *licharenes* como altares de oblacion, no ofrecen comodidad para hacer la ofrenda, por razon de la altura que tienen: quizá fueron más bien tribunas para arengas ó para proclamaciones.

CAMINOS CUBIERTOS. Bien pudieron serlo, pues tienen alguna extension; si bien estuvieron



Fig 7. Camino cubierto.

cerrados por uno de sus extremos, de manera que tienen el carácter de una habitacion; tanto más, cuanto que algunas de estas construcciones están divididas interiormente en varios compartimientos por medio de algunas piedras. Su altura suele ser de poco más de dos metros: se dirigen de occidente á oriente.



—No nos atrevemos á aventurar ninguna idea respecto del verdadero objeto de tales monumentos. -



Fig. 8. Piedra bomboneable.

PIEDRAS BOMBONEABLES. Consiste este monumento en un gran pedrusco colocado en equilibrio encima de otro ú otros, de manera que al menor impulso se bambonea muy marcadamente ó parece girar sobre un eje. —Se les dá á estos monumentos la consideracion de piedras probatorias, ó de medios de expresion de oráculos.—Se han encontrado monumentos de este género en Fenicia y Grecia,

no ménos que en Francia, España é Inglaterra, y aun en la América del norte. Parece que existe uno en Santa María de la Barca (Galicia).



Fig. 9. Túmulos.

TÚMULOS. (BAROWS, GALGALS). Son montículos artificiales levantados sobre los despojos mortales de algun personaje, ó con el objeto de conmemorar algun suceso. Los hay formados de tierra y guijarros, y otros formados de piedras, pero todos afectan la forma cónica, y suelen estar rodeados de un foso ó de un recinto de pedruscos, que suele ser un parapeto preservativo de derrumbamientos. Se encuentran erigidos en las llanuras, en las márgenes de los ríos, en los yermos y en las lomas ó parte superior de las cuestas. Se han encontrado algunos que miden

hasta 60 metros de altura. Parece que la elevacion del túmulo señala la categoría del personaje ó la mayor importancia del suceso conmemorado.

Estos monumentos ofrecen en su interior variada disposicion: unas veces se han encontrado los cadáveres encima de un pavimento de piedras: otras han sido un monton de piedras hechas encima del cadáver lo que ha formado el núcleo del monumento: no ha sido extraño encontrar cámaras sepulcrales encerrando esqueletos ó urnas cinerarias dentro de los montículos. Los esqueletos se han presentado ya tendidos, ya sentados, ya de pié, colocado el cráneo entre dos piedras.—Se han descubierto túmulos elípticos, y la experiencia ha demostrado que los que afectan esta forma, encierran más de un cadáver, habiéndose dado por seguro que los de este género tienen el eje mayor de oriente á poniente.—Algunos túmulos han ofrecido recuerdos de las costumbres de épocas remotas, en las alhajas, vasos, armas y otros objetos encontrados junto á los esqueletos.

Tambien se han erigido túmulos con el solo objeto de indicar los linderos de un territorio.

La ereccion de túmulos para sepulturas no ha sido una costumbre peculiar de los celtas, sino la de todos los pueblos de la Antigüedad en su infancia, y perpetuada después con todos los atractivos del Arte.

En la Troada (Asia menor) existen en forma de túmulos, los sepulcros de Ajax y de Patroclo y de Aquiles, que guardan entera conformidad con la narracion que de ellos hace Homero.

#### PELÁSGOS.

La mayor parte de los arqueólogos están de acuerdo en atribuir á las tribus pelásgicas esas construcciones mejor que monumentos, existentes en Grecia y en Italia y en algunos puntos de España, y que manifiestan los esfuerzos de un pueblo pode-

roso, que alcanzó resultados extraordinarios en el arte de construir. No sin razón se ha dado el calificativo de *ciclópicas* á tales construcciones, como para expresar la idea de que merecen ser consideradas como obra de gigantes.

Tales construcciones han sido empleadas en muros de ciudades y en recintos sagrados. Son de varias clases según el modo como se hizo uso de los pedrejonos de que están formadas.—Unas constan de piedras enormes de distintas dimensiones, empleadas con toda su rudeza, y colocadas no ménos rudamente; habiéndose llenado los intersticios, de otras piedras de menor tamaño y de desiguales dimensiones, y todo sin haber empleado argamasa alguna que uniera tales materiales.—Constan otras de piedras también de gran tamaño, pero cortadas en polígonos irregulares y ajustadas perfectamente unas con otras: no habiendo hecho tampoco uso alguno de ninguna clase de argamasa para la unión de materiales.—Constan otras de piedras poligonales combinadas con otras cuadradas.—Otras por último, constan de piedras cuadrangulares dispuestas por hiladas horizontales aunque con las uniones verticales en distintas direcciones.—A la primera clase pertenecen los muros de Tirinto, el Hieron de Signia, y los muros de Tarragona: á la segunda, los muros de Mantinea, el Hieron de Circe, y el Acrópolis de Alatri: á la tercera, los muros de Sámico y algunos que existen en Beocia: y á la cuarta los muros de Micenas.

Quiere suponerse que los Pelasgos no conocieron el uso de la escuadra; pero semejante asercion no puede hacerse de una manera absoluta tal, que pueda achacarse á impericia en el labrado de las piedras, porque también podría ser por falta de instrumentos capaces de resistir la dureza de los materiales.

Las puertas abiertas en dichas construcciones afectan también varias formas:—por lo regular tuvieron las jambas en sentido convergente hácia el dintel como en Alatri, Micenas, Puerta de Norba; ó con ángulos cortados, como en Signia y Circe; ó en

arco apuntado no dovelado, como en Tirinto y Arpino: ó triangular, interrumpido por un dintel, como en el Tesoro de Atreo en Micenas.

Los verdaderos monumentos artísticos levantados por los pelásgos, no han llegado hasta nuestra edad; solo la Grecia y el Asia menor ofrecen restos de substrucciones llamadas *Tesoros*; así como Italia ofrece un túmulo de piedras labradas.

Los *Tesoros* formaron parte de las viviendas de los príncipes de aquella edad heroica. El interior de la de Atreo en Micenas, cuya puerta queda descrita, ofrece el aspecto de una bóveda parabólica no dovelada. El destino de los Tesoros fué servir para depósito de muebles y de armas: sin embargo, se ha cuestionado mucho sobre este particular, pues hasta se ha supuesto que fueron cárceles, tumbas, etc., etc. La opinion más recibida es la que considera estos sitios como depósito de todas las riquezas de los príncipes, esto es, como Tesoros y como tumbas á la vez: al cabo es sabido que los antiguos griegos nada reconocieron por tan gran tesoro como una tumba, puesto que consideraron semejante sitio como inviolable. Pausanias cita el Tesoro de Minyas en Orchomenes, no ménos célebre que el de Menelao, no lejos de Farsalia. El templo de Delfos tuvo tambien Tesoro. El de Casandro se diferenció por su forma cónica. Parece que estos Tesoros estuvieron decorados en lo interior con planchas de cobre.

Las *Tumbas* pertenecientes á la época pelásgica, indican como los demás monumentos de aquella edad, un estado de civilizacion adelantado: son ya construcciones en las que la inteligencia ha trabajado en auxilio de la imaginacion. Tienen la forma cónica, y son verdaderos túmulos de piedra labrada. Hubo algunos túmulos de esta clase, que tuvieron un muro que formó su basamento. Grecia se halla sembrada de esta clase de monumentos: así se ven las sepulturas llamadas de las amazonas, las llamadas de los frigios, etc., etc., la mayor parte de ellas descritas por Pausanias.

Los griegos de aquellas remotas edades tuvieron tambien la

costumbre de inhumar los cadáveres en cámaras sepulcrales excavadas en las rocas. Los laberintos de Nauplia son ejemplos de esta clase de sepulturas, si bien no son más que canteras convertidas en Necrópolis. Etruria y Asia menor ofrecen tambien ejemplos de esta clase de sepulturas.

De los templos de la época pelásgica nada queda más que descripciones más ó ménos detalladas. Considérase de esta remota época el recinto formado por muros ciclópicos, en el centro del cual hay una gran piedra que debió de servir de altar, situado en Dodona. Algunos han descrito construcciones de piedra y aun de madera con el carácter de templos, tales como los santuarios erigidos por los argonautas, y los levantados para los héroes de Troya.

Otro tanto puede decirse de los palacios. Segun Homero, estuvieron encerrados dentro de un recinto, y tuvieron el aspecto de una fortaleza. Dice que constaron de varios edificios, de jardines y de huerta: que á uno y otro lado de la puerta principal hubo dos figuras de perro, y bancos de piedra donde los príncipes se sentaban para administrar justicia: tal como pudieron hacerlo los patriarcas ó ancianos del pueblo hebreo: así lo relata Homero. Añade éste que dentro de aquellos recintos hubo cuerdas para caballos, para carros y otros utensilios del servicio de los príncipes, con almacenes para provisiones, y sótanos para guardar los tesoros. Supone que la verdadera habitacion estuvo precedida de un vestíbulo, donde se albergaban los forasteros; que hubo la sala hipostila con asientos alrededor, sirviendo de punto de reunion de la familia; y que las dependencias de esta sala fueron las habitaciones de los hombres (andronitis), salas de baños, y salas de labor para las mujeres: y que las habitaciones de estas (gineceo) estuvieron en la parte alta del edificio.

La Odisea de Homero, es, pues, la única obra de la Antigüedad que dá noticia de tales palacios: pero su poema no puede admitirle el criterio de verdad, como prueba de la decoracion arquitectónica de tan remotas edades, porque las descripciones son

demasiado poéticas. A lo más, solo pueden admitirse para tener idea de la distribución del edificio, ó como ideal de las costumbres contemporáneas del poeta. No quiere decirse con esto que sea desestimado en absoluto el texto de Homero; sino que debe prevenirse el concepto para no dejarse arrastrar por las bellezas de las descripciones, en las que pueden suponerse riquezas artísticas que quizá no existieron; pues con efecto, el cobre y el bronce, el oro y la plata y el marfil, son materiales prodigados por el poeta con una profusión que apenas puede concebirla la imaginación más entusiasta. Homero debe ser leído y creído en estas descripciones, como poeta, no como arqueólogo que dá cuenta fiel de las costumbres de una época. Homero vivió en el siglo XI ant. J. C. cuando la Edad heroica había tocado ya á su término, y principiaba la edad verdaderamente histórica, cuyos hechos pueden verificarse por los monumentos de Arte que dejó.

## MONUMENTOS INCUNABLES.

La mayor parte de monumentos de este género tienen un carácter rudo y grosero que indica un estado de civilización mezclada con la barbarie.

Atribúyense al pueblo fenicio ciertas construcciones que existen desde la más remota antigüedad en las islas del Archipiélago griego, y cuya disposición y detalles dejan suponer con bastante fundamento que fueron *templos*. Por lo regular son de pequeñas dimensiones: amenudo son dobles, esto es, adheridos el uno al otro; circunstancia que según algunos, simboliza el dualismo religioso que caracterizó las creencias de aquel pueblo. Algunas medallas pueden dar idea del estilo y planta de tales templos; pero á decir la verdad, no es este un dato bastante para poder conocer perfectamente el carácter del estilo arquitectóni-

co de los fenicios. Existen en la isla antiguamente llamada

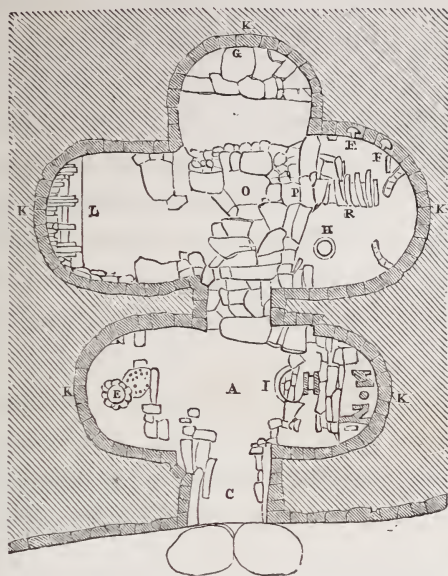


Fig. 10. Torre de los gigantes.

Gandos, hoy Gozzo al norte de la de Malta y poco distante de ella, los restos de un templo que se atribuye á la civilizacion fenicia: y lleva el nombre de *Giganteia*, torre de los Gigantes. No tiene sin embargo, grandes dimensiones, pues su longitud no excede de 26 metros, ni su mayor anchura de 23 metros, constando de dos construcciones con cinco hemiciclos cada una, paralelas entre sí y de irregulares formas. En este templo hay aras, mesas para las comidas sagradas, pilas para agua, columbarios, hornos y otras construcciones de menor importancia, destinadas indudablemente á las ceremonias del culto. Con todos los visos de probabilidad, este edificio no tuvo cubierta; y solo hay allí indicios de que hubieron de colocarse mástiles para un toldo. Las paredes están construidas con piedras de grandes dimensiones en algunos puntos, de menores en otros: y aunque el conjunto del monumento presenta un carácter grosero que recuerda la rudeza de las construcciones drúidicas, sin embargo, observado en detalle se deja ver un estado bastante adelantado en el arte de construir.

Como de origen fenicio suelen considerarse ciertos monumentos fúnebres que existen en España, por ejemplo, los que se ven no léjos del sitio donde existió la antigua Olérdola (en Cataluña) y que merecen la atencion de los arqueólogos. En la ladera de

de la de Malta y poco distante de ella, los restos de un templo que se atribuye á la civilizacion fenicia: y lleva el nombre de *Giganteia*, torre de los Gigantes. No tiene sin embargo, grandes dimensiones, pues su longitud no excede de 26 metros, ni su mayor anchura de 23 metros, constando de dos construcciones con cinco hemiciclos cada una, paralelas entre sí y de irregulares formas. En este templo hay aras, mesas para las comidas sagradas, pilas para agua, columbarios, hornos y otras construcciones de menor importancia, destinadas indudablemente á las ceremonias del culto. Con todos los visos de probabilidad, este edificio no tuvo cubierta; y solo hay allí indicios de que hubieron de colocarse mástiles para un toldo. Las paredes están construidas con piedras de grandes dimensiones en algunos puntos, de menores en otros: y aunque el conjunto del monumento presenta un carácter grosero que recuerda la rudeza de las construcciones drúidicas, sin embargo, observado en detalle se deja ver un estado bastante adelantado en el arte de construir.

una roca se ven ciertos rehundimientos que por su forma, simetría y dimensiones no dejan la menor duda acerca de su destino



Fig. 11. Sepulcros de Olérdola.

fúnebre. Ofrecen á la vista las formas de la figura humana amortajada. ¿Por qué estos monumentos no pueden atribuirse á los fenicios ya que no se quiera á los íberos? Ello es que las tradiciones del país les atribuyen un origen cartaginés, y estos no fueron más que colonos fenicios. Solo las cajas de las momias de Egipto pueden presentar alguna paridad con las sepulturas de Olérdola; pero no seremos nosotros los que atribuyamos estas construcciones á los egipcios.

De origen fenicio son considerados tambien los célebres TOROS DE GUISANDO (España); si bien no se atribuye la ejecucion á los fenicios sino á los indígenas que tomaron la mitología de estos despues del siglo xv ant. J. C. Esta es la opinion más comun que acerca de estos monumentos existe en el día.

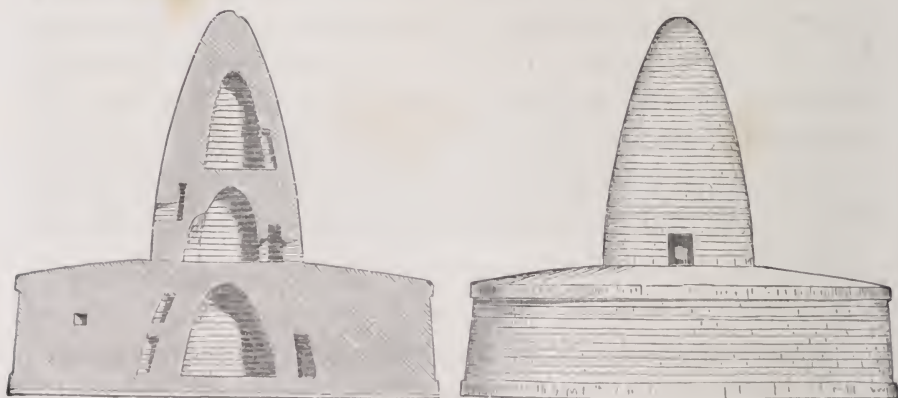


Fig. 12. Nurhagas.

Otro género de monumentos existe que son considerados como



fenicios, y que al pueblo fenicio más bien que á ningun otro pueblo de la antigüedad pueden atribuirse; tales son los NURHAGAS. Encuéntranse en las islas de Cerdeña y de Córcega, y en las Baleares: en este último país se les da á los monumentos el nombre de *Talayots*, cuya etimología puede hacer suponer un origen y un objeto que no pudieron tener. Con efecto, se ha querido hallar la radical de la palabra *Nurhaga* en la palabra fenicia *Phur*, que vale fuego; y semejante etimología podría tener alguna relacion con la atalaya, toda vez que en los primitivos tiempos las señales para semejante medio de comunicacion hubieron de consistir en hogueras; sin embargo, no existiendo ningun otro dato que justifique la procedencia, no puede admitirse como cierto el que tales monumentos fuesen erigidos para servir de atalaya, pues pudieron tambien referirse á las creencias religiosas.

Los Nurhagas de la isla de Cerdeña son unos edificios en forma de cono truncado sobre planta circular ó elíptica. Ninguno de ellos tiene remate; y á pesar del estado ruinoso en que se encuentran, los hay que miden la altura de 20 metros. El remate, segun unos, fué una plataforma, segun otros, fué una especie de cúpula. Los materiales empleados en la construccion de los Nurhagas son sillares á medio labrar colocados en seco por hileras horizontales, disminuyendo en dimensiones hácia la parte superior. Todos estos monumentos tienen la puerta ó ingreso tan pequeño, que un hombre apenas puede pasar por él á gatas. En el interior hay cámaras con nichos en el espesor del muro, y con techo ya plano, ya abovedado, estando circuidas por una rampa ó escalera en espiral.

Los Nurhagás son clasificados por los arqueólogos del modo siguiente: *simples*, *agregados*, *reunidos* y *flanqueados* ó *circuidos*. Los *simples* parecen torres aisladas, y es grande su número. Los *agregados* forman un solo edificio de varios altos ó pisos. Los *reunidos* están colocados de manera que forman parte de un gran recinto de igual construccion, coronando la cima de un

terromontero ó montículo artificial. Los *flanqueados* ó circuidos son los rodeados de construcciones exteriores á manera de torres de observacion, levantadas en la periferie de una fortaleza defendida por otras torres.

Muy discordes andan los autores acerca del objeto de los Nurhagas: no son atalayas para el servicio marítimo, porque no todos están á la vista de la mar: no pueden serlo para el servicio interior, porque ni su número ni su situacion correlativa lo justifican: no pueden ser monumentos conmemorativos de hechos ó personajes, porque su número es demasiado considerable: no pueden ser obra de los cartagineses, porque no se ha hallado construccion alguna parecida en el territorio de Cartago ni en la Cirenayca: ménos pueden ser obra de romanos, porque no existe en ellos ninguna inscripcion que lo atestigüe como el pueblo romano acostumbraba á atestiguarlo. La mayor probabilidad está en favor de la idea de que estas construcciones son debidas á colonos de origen fenicio. Sin embargo, algunos quieren atribuir las á los etruscos; á cuya opinion puede haber dado motivo el nombre de *Tirreis*, esto es, *torre*, de la cual hubo de derivarse la denominacion de *Tirrenos* que al pueblo etrusco se le dió; y el haber este tenido bastante dominio en el mar baleárico. Apesar de tan fundadas razones, el encontrarse monumentos análogos en las islas de Shetland cerca de Escocia, á donde se supone llegaron los fenicios y no los etruscos, y el ser considerados en aquel país tales monumentos como templos consagrados al *Fuego* por los pictos; hace que los nurhagas se atribuyan más bien al primero de dichos pueblos que al segundo. A parte de esto, puede decirse que estos monumentos fueron edificios religiosos dedicados á los astros, y fúnebres á la vez para honrar la memoria de los muertos. De todos modos, cualquiera que fuere la antigüedad que se atribuya á los Nurhagas, su modo de construccion supone un grado de civilizacion más adelantado que el que pueden suponer los monumentos celtas.

Los *Talayots* de las Baleares no difieren de los Nurhagas de

Cerdeña sino en que no tienen más que un piso, y que los pequeños que los rodean no están relacionados entre sí.

Los estudios del Sr. de la Mármora, en su viaje á la isla de Cerdeña, pueden servir de mucho al arqueólogo artista que desee extender sus consideraciones sobre unos monumentos cuyo origen y objeto son tan dudosos.

## MONUMENTOS ASIRIOS Y PERSAS.

Al ir á ocuparnos del estilo arquitectónico de los pueblos que constituyeron el primitivo imperio asirio, y de los que heredaron más inmediatamente su civilización antes de Alejandro Magno (sig. iv, ant. J. C.) deben tenerse en cuenta varias circunstancias.—1.<sup>a</sup> Que hay cierta analogía entre los monumentos de Nínive y los de Egipto de la época de Sesostris.—2.<sup>a</sup> Que este Faraon de vuelta de sus expediciones al Asia trajo consigo á Egipto artistas asirios (sig. xvii, ant. J. C.)—3.<sup>a</sup> Que el persa Cambises se llevó de Egipto artistas para levantar monumentos en Persia (sig. vi, ant. J. C.)—4.<sup>a</sup> Que el genio egipcio en esta época pudo estar influido por el griego; pues segun Plinio, Telephanes, escultor griego, trabajó para Dario y para Xerxes—últimamente : que cualquiera que sea la edad de todos los monumentos que se encuentran en el territorio del antiguo imperio asirio, su teoría originaria indica la época primitiva del arte de construir, aunque en via de adelanto.

Los restos de los monumentos de los asirios así babilónicos como ninivitas, como persas, ofrecen caracteres comunes, á lo cual podrá llamarse *color local*; habiéndose perpetuado en tales países tradicionalmente durante la época indicada. Así es que en los monumentos persas no se ve más que un desarrollo especial de los babilonios: las plantas de los edificios afectan formas rec-

tangulares, especialmente el cuadrado; el alzado presenta ya no una combinacion de distintos pisos, sino una superposicion de terraplenes en disminucion gradual, tendiendo á la forma piramidal como garantía de la solidez. La exornacion hubo de ser geroglífica, ó á lo más ideográfica, representando mónstruos alados, fieras de toda clase; extendiéndose á la alegoría histórica en su estado más primitivo, siempre caracterizando la categoría del personaje, por la mayor estatura. Todos estos objetos fueron esculpidos en relieve bajo, ó pintados. Encuéntranse sin embargo, empleadas en algunos puntos, inscripciones con caracteres fonéticos cuneiformes; perteneciendo indudablemente todos ellos al último período de la época indicada.

**BABILONIA.** Es la ciudad más antigua de la Caldea. Fué fundada por Nemrod nieto de Cam, el diestro cazador, como le llama la Biblia.

De esta ciudad no quedan más que escombros que dejan bien poco que adivinar. En el siglo II ant. J. C. no quedaban ya más que las murallas, sirviendo el territorio que acotaban, de parque de caza á los reyes partos, desde la muerte de Alejandro Magno.

Si el estilo arquitectónico procede del modo de construccion, del modo de construir empleado en Babilonia puede sacarse gran luz para conocer los caracteres generales de los monumentos que adornaron esta ciudad, pudiendo venir á confirmar las tradiciones que existen. Estas tradiciones dicen que las plantas de los monumentos debieron afectar las formas rectilíneas y regulares que quedan indicadas, particularmente el cuadrado; así como en los alzados hubieron de dominar las formas piramidales. La exornacion hubo de ser enteramente simbólica, debiendo de consistir muy especialmente en relieves de barro cocido, representando mónstruos alados, tigres, leones y figuras pintadas. Comprobarán tambien tales tradiciones el conocimiento de la naturaleza geológica del país, así como de sus producciones.

Ni en toda la region donde tuvo su asiento la antigua Babilonia, ni en toda la comarca á muchas leguas alrededor existe cantera alguna, ni señales de que fácilmente pueda obtenerse piedra para labrar. Indudablemente los babilonios se vieron precisados á ir á buscar á Armenia la que hubieron de emplear en sus construcciones: debe por tanto presumirse que hubieron de emplear en estas más comunmente los ladrillos ó secados al sol ó cocidos. Viene en comprobacion de ello el texto del lib. XI del Génesis, vers. 3.<sup>o</sup>, donde se refiere que los hombres de las tribus primitivas dijeron: «Venid, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego: y se sirvieron de ladrillos en lugar de piedras, y de betun en vez de argamasa,» y el Génesis, es la tradicion escrita más antigua que se conoce. Parece que colocaban los ladrillos por hiladas, y de trecho en trecho extendian un lecho de cañas, y el todo lo revocaban con una argamasa compuesta de asfalto y yeso. Tambien se supone que los babilonios hubieron de conocer la construccion en bóveda dovelada, pero no se ha verificado jamás una prueba de ello, ni se ha encontrado dato alguno que pueda conducir á una suposicion siquiera.

Los monumentos exigidos por la civilizacion que alcanzó el primitivo pueblo babilónico, fueron: las *murallas*, los *malecones*, el *templo de Belo*, los *palacios*, y los *jardines colgantes*.

*Murallas.* Su recinto formaba un cuadrado perfecto ocupando un espacio de unas doce leguas cuadradas. Circuian, más bien que una ciudad, una comarca, en la que solo habia poco más de dos leguas pobladas: el resto servia para proporcionar víveres á la poblacion. Su altura fué grande, si bien no están de acuerdo los autores acerca del particular. Estuvieron flanqueadas por 250 torres: eran de ladrillos hechos del barro que se habia sacado de los fosos, y estuvieron revocados con una capa de asfalto. Tuvieron cien puertas cuyos postigos fueron de bronce.

*Malecones y puente.* Los malecones tuvieron por objeto contener las aguas del rio Éufrates en un cauce: fueron contruidos de ladrillos. El puente tuvo los estribos contruidos con piedra

traída de otros países, estando unidos los sillares con abrazaderas de metal (probablemente cobre) y llenos los intersticios, de plomo derretido. El piso fué de madera de ciprés y de palmera.

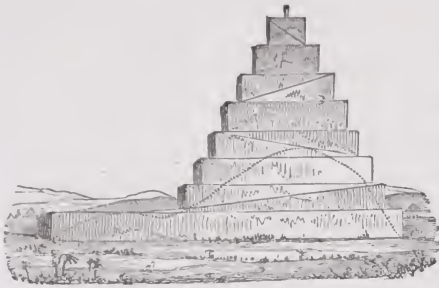


Fig. 13. Templo de Belo.

*Templo de Belo.* Supónese que fué edificado sobre las ruinas y con la misma planta que la torre de Babel. Esta planta fué un cuadrado, su alzado afecta la forma piramidal, su altura total fué de unos ciento cuarenta y cinco metros. Consta de ocho altos ó cuer-

pos, y estuvo encerrado en un recinto de media legua por lado, no teniendo más que dos puertas. Comunicáronse los altos entre sí por medio de rampas colocadas en la parte exterior: y terminó el monumento en una plataforma, donde hubo una capilla ó santuario, dentro del cual veíase un lecho magníficamente decorado y una mesa de oro. En aquel sitio hubo el observatorio astronómico. En otra capilla inferior estuvo el ídolo Belo, que era de oro. En uno de los departamentos de este templo estuvieron custodiados los archivos de la nación, así como todo lo más importante de las observaciones astronómicas hechas por aquellos sacerdotes. Berose dice, que la exornacion interior de este monumento fué una amalgama de símbolos monstruosos, todo ejecutado con barro y en bajo relieve, y colorido al natural. Al pié del edificio, pero dentro del recinto que le circuyó, hubo las habitaciones de los sacerdotes y guardas del templo.

En el reinado de Xerxes, (sig. V, ant. J. C.) decayó sobremanera el esplendor de este templo; siendo dicho monarca quien, de vuelta de su campaña á Grecia, le despojó de los tesoros que allí se encerraban; si bien es verdad que habia decaído ya un tanto su prestigio cuando la religion de los caldeos fué suplantada por la de los persas.

*Palacios.* Parece que en Babilonia hubo dos palacios, uno en la márgen oriental, y otro en la occidental del río Éufrates, siendo el segundo de mayor capacidad que el primero. Este segundo palacio compúsose de varios recintos de murallas construidas de ladrillo, de los cuales el primero fué más alto que los restantes, y tuvo cerca de tres leguas de circuito: el segundo, á más de un espesor y de una elevacion considerables, ofrecia en los paramentos la imágen de toda clase de animales, coloridos al natural: el tercero fué menor, y tuvo en los paramentos representaciones de caza, viéndose á Semiramis arrojando la javalina y á Nino hiriendo á un leon con la lanza etc., etc. Estos recintos tuvieron tres puertas. El palacio de Oriente estuvo adornado con estátuas de bronce de los referidos monarcas y de algunos sátrapas, y de otros funcionarios. Supónese que estos dos palacios se comunicaron entre sí por una substruccion que atravesó por debajo del alveo del río.

Entre los escombros amontonados en los sitios en donde se supone que existieron estos dos monumentos, se encuentran fragmentos de mármol, de alabastro, de vasijería y de barro barnizados.

*Jardines, colgantes.* Créese que datan del siglo VII ant. de J. C. y que fueron obra de Nabucodonosor II, quien mandó construirlos á fin de complacer á su esposa, que deseó ver en Babilonia la vegetacion de su país natal, que fué, segun se asegura, Armenia.

Consistieron estos jardines en varios terraplenes en disminucion gradual, sobrepuestos unos á otros, midiendo el inferior unos 120 metros por lado. Estos terraplenes parece que tuvieron el primer suelo formado por grandes lajas de piedra; sobre ellas se extendieron gruesos lechos de cañas cimentadas con asfalto; encima de estos lechos asentaron dos hiladas de ladrillos unidos con yeso, las cuales iban cubiertas con láminas de plomo; extendiéndose últimamente la gran masa de tierra vegetal. Cada uno de estos terraplenes, estuvo sostenido por pilares hue-

cos llenos de esta misma tierra, á fin de recibir las raíces de los enormes árboles que allí se plantaron. Para subir desde el uno al otro terraplen construyéronse escaleras en la parte exterior de los muros de sostenimiento; así como para el riego estableciéronse aparatos que subían el agua del río. En tiempo de Alejandro Magno existían todavía estos jardines. Los viajeros modernos quieren que las ruinas de Kars sean los restos de este monumento.

NÍNIVE. Se señala como fundador de esta gran ciudad á Asur descendiente de Sem.

Hubo una época en que se creyó que Nínive había sido tan completamente destruida, ya por el incendio de la época de Sardanápalo (795 ant. J. C.) ya por la destrucción verificada por los babilonios y medas (625 ant. J. C.), que no habían quedado de ella más que enormes ruinas de un muro de 40 metros de altura y de 360 de largo, á las cuales daban los del país el nombre de *Tumba de Nino*. Pero en 1843 descubriéronse en Korsabat y en Koyunjik (Persia moderna) ruinas que han querido suponerse restos de la antigua Nínive; sin embargo, hay razones bastante sólidas para desvanecer esta suposición.

El monumento de Korsabat consiste en un muro formando un recinto cuadrado; viéndose en el lado oriental y en el occidental, restos de un foso. Al norte hay varios departamentos cuadrados ó cuadrilongos, de mayor ó menor extensión, comunicándose entre sí por medio de puertas. Este monumento está construido sobre un suelo de ladrillos cocidos, de forma cuadrada, los cuales llevan inscripciones cuneiformes. Debajo de este solado hay un lecho de arena fina de unos diez centímetros de espesor; cuyo lecho está extendido encima de otro solado de ladrillos fuertemente cimentados con betun. Las paredes están revestidas de grandes láminas de espejuelo marmoriforme, parecido al que se encuentra en aquellas inmediaciones; cuyas láminas, al parecer, estuvieron unidas por medio de abra-



zaderas y clavos de cobre; y de unas y de otras se han recogido varios fragmentos. Restos de un revoque de un hermoso azul que allí se encuentran, dan á entender que las paredes tuvieron exornacion de un género especial.

La cubierta de estos departamentos hubo de ser de madera, ó cuando ménos, de este material hubo de ser la armadura que le sostuvo, toda vez que se ha encontrado en el suelo una cantidad notable de madera carbonizada.

La exornacion de aquellos muros consistió en bajos relieves esculpidos en dichas planchas de espejuelo. Todas estas representaciones tienen un sentido completamente simbólico; siempre ofreciendo el dibujo un carácter grandioso, presentando las figuras las proporciones de una raza más bien robusta que gentil: y con ser composiciones escultóricas, todas fueron coloridas y exornadas policromamente.

PERSIA. Los monumentos de este pueblo, último heredero de la civilizacion asiria, solo hace dos siglos que son conocidos: y aunque incompletos y sobrado mutilados, bastan para dar idea del gusto de los antiguos pueblos de Elam ó Elimais. Estos monumentos existen en Schuster, cerca de cuya ciudad están las ruinas de la antigua Susa de que habla la Biblia; en la llanura de Istakar ó de Mardask donde estuvo situada la antigua Persépolis; y en la llanura de Murgab donde se supone estuvo Pasagarda. Consisten en restos de antiguos palacios y en grutas sepulcrales abiertas en las laderas de los montes peñascosos, ó formados de enormes masas de piedra.

Pero no todos los monumentos que se han encontrado en aquel país pertenecen al período histórico que al principio queda indicado, esto es, al inmediatamente anterior á Alejandro Magno: así es, que solo haremos mencion de los comprendidos en dicho período.

Cuestionase acerca de si la arquitectura persa antigua fué influida por el gusto egipcio del tiempo de Cambises, ó si fué

obra de artistas griegos: los más de los arqueólogos convienen en que domina en ella el gusto jónico; y sin embargo, tanto en la disposición natural como en la decoración, se ve un estilo peculiar del país, como si dijéramos, un color local muy pronunciado. Con efecto, ciñéndonos á la disposición general de los monumentos, cuyos restos pueden reconocerse en la actualidad, el sistema de superposición de terraplenes es el general y casi exclusivamente observado. Respecto de la decoración puede sentarse como principio, que dominó el género arquitrabado ó en platabanda.

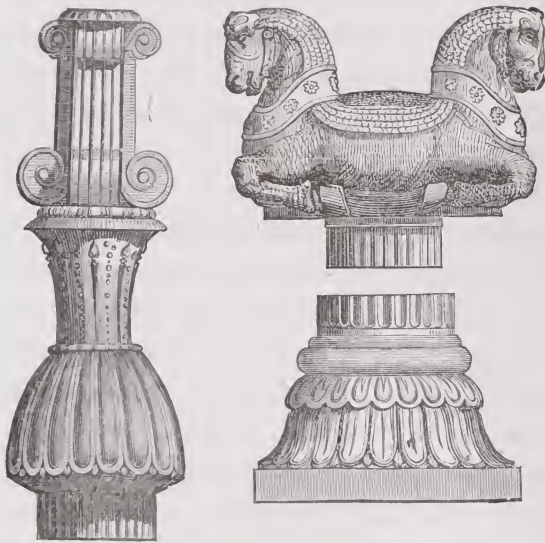


Fig. 14. Capiteles de Tschilminar.

más generalmente adoptada; así como para los capiteles, las formas generales son, los cráteres más ó menos adornados y el ábaco con volutas, y la zodaria de licornias, que son los asnos silvestres de que habla Ctesias; y sobre los lomos de estas descansan los arquitrabes.

No es posible dar razón circunstanciada de la forma de los cornisamentos, pues lo único que puede decirse sobre el particular es, que todas las conjeturas conducen á un estilo egipcio, lo

El miembro principal es la columna, con exclusivo oficio de sostener el cornisamento. Consta de fuste, base y capitel. El fuste disminuye desde el imóscapo al sumóscapo; y suele estar proporcionada por su diámetro inferior, presentándose ya estriada ya lisa. Para las bases, la flor del loto en sentido inverso es la forma

cual no excluye las influencias griegas, ya que en la época en que hubieron de erigirse los monumentos que nos ocupan, la influencia de la civilización griega no pudo ménos de sentirse en oriente.

Constituyen la exornación, bajos relieves esculpidos en frisos paralelos, separados por listeles tachonados de rosas, flores cuya frecuente reproducción en la exornación persa indica que entonces, como en la actualidad, aquellos pueblos tuvieron por ellas especial predilección. Representaron también adornos tomados del reino vegetal, combinados con animales fabulosos, habiendo sobresalido en la policromía. De Persia hubieron de sacar mucho más adelante los árabes la rica exornación que usaron; y de Persia son indudablemente oriundos los ladrillos esmaltados y los barnizados que con tanta prodigalidad como oportunidad, usaron así en oriente como en España. Texier supone que todos los bajos relieves persas fueron pintados ó coloridos, y que en este trabajo fueron los persas sumamente delicados y primorosos.

No es posible, hablando de la exornación persa, dejar de citar las monstruosidades que representaron, abortos de las creencias religiosas de aquel antiguo pueblo. Aunque el magismo, que fué la religión que profesaron, no fué muy favorable al arte figurativo, puesto que no admitía ídolos, ni quizá templos; sin embargo, hállese que los Feruhéres, los Esfinges, y los personajes alados, constituyen una parte muy importante del sistema de exornación que en aquellos monumentos puede contemplarse. El Zend-Avesta, libro canónico de los persas antiguos, llama *feruhéres* á los buenos genios creados por Ormuzd, los cuales se unen al cuerpo de cada hombre antes de su nacimiento para no dejarle hasta su muerte, combatiendo constantemente contra los malos genios creados por Ariman. Los esfinges son toros con alas ó sin ellas; alguna vez tienen cabeza humana cubierta con la tiara persa; pudiendo suponerse, con bastante fundamento, atendidas las distintas maneras de ser interpretada esta repre-

sentacion, que no son más que símbolos de la Fuerza y de la Gloria. Los personajes alados son figuras humanas que representan simbólicamente determinadas individualidades de elevada categoría: suelen tener cuatro alas, dos en las espaldillas, y dos en las caderas, y llevan en la cabeza las astas, símbolo de la Fuerza, y algunas veces la flor del loto.

Conocidos ya los caracteres generales de la arquitectura persa, veamos los monumentos exigidos por su civilizacion, que nos quedan.

No ha llegado á noticia de los arqueólogos la disposicion de ningun templo perteneciente á las creencias religiosas de los antiguos persas, el magismo. Sin embargo, no hay duda de que en la época del segundo Zoroastro (sig. v, ant. J. C.) edificaron templos. Solo han llegado hasta nuestros dias monumentos que han sido considerados como palacios, siendo probable que á esas vastas contruccionen se hallasen anexionados los templos.

TSCHILMINAR. Monumento notable por su originalidad, cuyas ruinas están situadas en la comarca donde se levantó la ciudad de Persépolis. Dice Potter que es el palacio que Alejandro Magno mandó incendiar en el desórden de una orgía por insinuacion de la cortesana Thais, si bien el crédito que esta anécdota merece, está muy desvirtuado por las ideas civilizadoras y la ilustracion del monarca macedónico. La opinion más recibida es la de que estas ruinas son restos de la ciudadela ó alcázar de Persépolis, las cuales tienen en el país varios nombres, tales como: el trono de Djemschit, ó de Kai-kosrú, la casa de Dario, Tschilminar, 40 columnas, número genérico que usan los árabes para indicar multitud. El monumento consiste en un gran terraplen adosado á un monte por la parte del Este, adelantándose hácia el Oeste: tiene la forma casi rectangular: de Norte á Sur mide unos 300 metros, y de Este á Oeste unos 180 metros con 5 metros de altura. En esta plataforma se elevan otras varias, y en ellas hubieron de levantarse edificios para

distintos usos. Cada terraplen está rodeado por un muro formado de enormes pedazos de mármol gris oscuro, tan perfectamente unidos, que apenas se conocen las juntas. Parece que cada muro estuvo coronado de un parapeto almenado, ó de un antepecho. El primer terraplen solo tiene acceso por el lado occidental hácia el ángulo Norte por medio de dos tramos de escalera

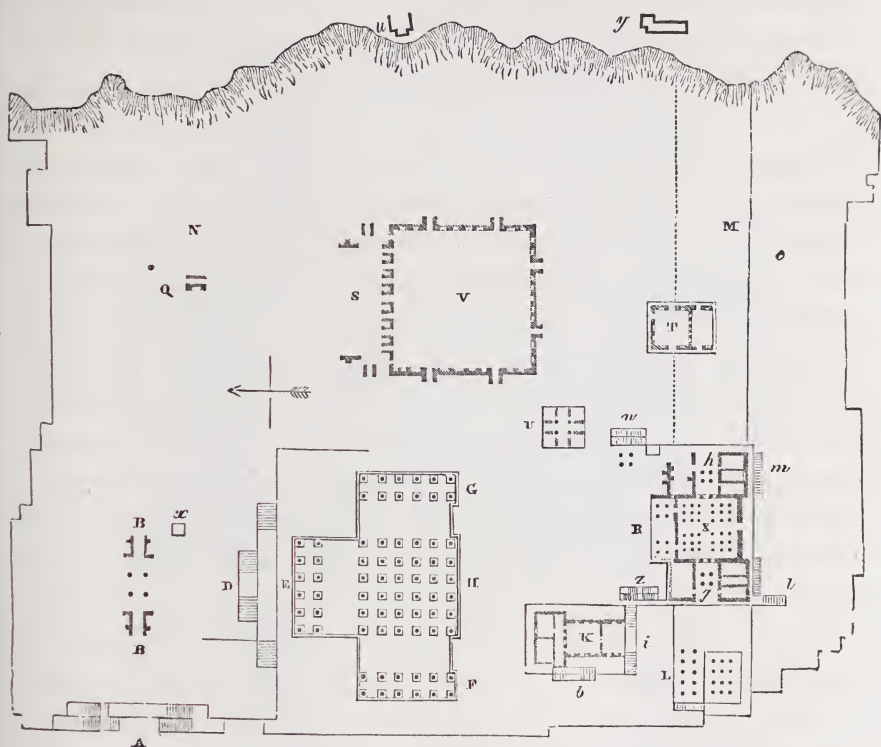


Fig. 15. Tschilminar.

cuyos peldaños apenas miden 0'08 metros de altura, teniendo mucho más de extensión. La anchura de la escalera permitiría el paso á diez caballos de frente. Perpendiculares á la primera escalera están situados sobre el terraplen los *propileos* ó por mejor decir, la puerta de los esfinges. Más al fondo hay una cisterna y la boca de cañerías subterráneas procedentes de la montaña. A unos 50 metros de distancia hácia el mediodía hay otra

escalera dispuesta de un modo análogo á la primera, aunque no tan alta como ella. Los paramentos de sus muros están exornados con bajos relieves, ordenados del modo que era costumbre entre los persas, esto es, representando guardias del rey y asuntos tomados de la historia del país. Las inscripciones de esta escalera están grabadas con caracteres cuneiformes; é interpretadas segun el sistema del Sr. Lassen dan á entender que el monumento fué obra del siglo v. ant. J. C., ejecutada por órden de Xerxes. En el terraplen á que esta segunda escalera da acceso, es donde existe el verdadero Tschilminar ó multitud de columnas, si bien de ellas no hay más que un corto número en pié: todas son estriadas; y hubieron de pertenecer á un edificio digno de la mayor consideracion por su disposicion general. Con efecto, á 5 metros de la escalera hubo de elevarse una sala hipóstila conteniendo 72 columnas de 2 metros de diámetro, y de 8 diámetros de altura, siendo un tanto menores las del grupo central por hallarse situadas en un plano más elevado, sin duda para servir de estrado al trono. El techo hubo de ser de madera plancheada de metal; y los intercolumnios de los costados hubieron de tener tapices colgados para resguardo del interior del estrado. Varios otros departamentos ó pabellones hay en este monumento más ó menos separados del que se acaba de describir; pero lo irregular de su disposicion y distribucion, que no constituye un sistema, y el no haberse descubierto por completo la planta general, son circunstancias que relevan de toda descripción. Por otra parte, los detalles no han de darnos mejor idea de la disposicion arquitectónica del monumento.

Debajo del gran terraplen que constituye su base, hay abiertas en distintas direcciones varias galerías, cuya extension y destino es desconocido: apenas cabe en ellas un hombre puesto de pié. Pedro de la Valle habla de ellas y de la cámara cuadrada á que llegó, y que ninguna circunstancia notable ofrece para el Arte. Los del país dicen que tales galerías se extienden á 6 leguas hácia el centro de la montaña, llamada de las sepulturas,

por razón de las que hay esculpidas en sus laderas peñascosas, algunas de ellas á grande altura, y todas parecidas á la que va á ocuparnos.

NAKSCHI-RUSTAM. En la ladera oriental de la montaña á que

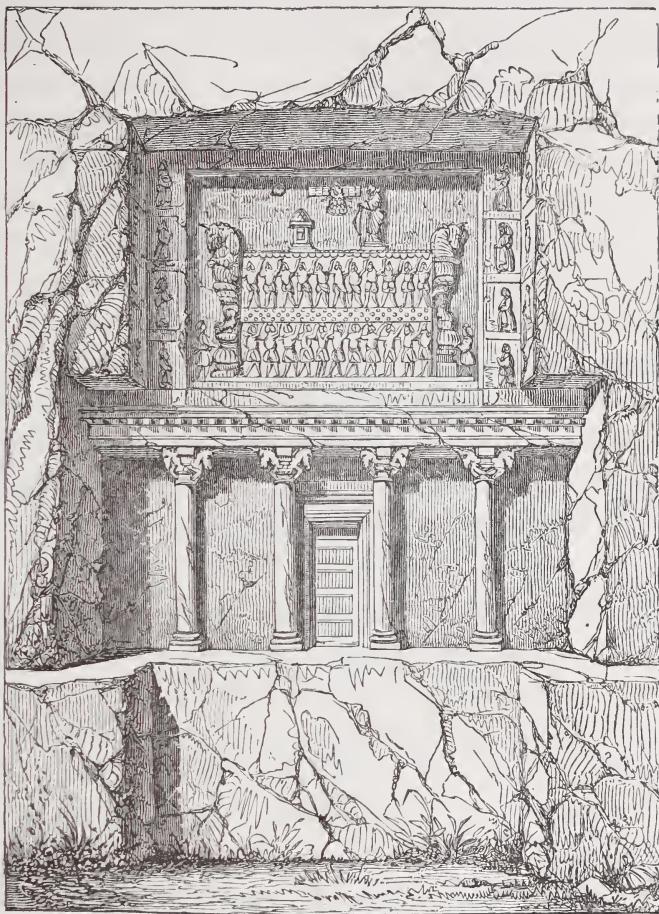


Fig. 16. Sepulcro de Nakschi-Rustam.

está adosado el Tschilminar, y á dos leguas de este monumento hay cuatro sepulturas: la más notable de ellas es la de Rustam, uno de los héroes muy célebres de la antigua Persia.

La fachada de la sepultura es un profundo rehundimiento hecho en la roca, en forma de cruz griega, y que mide unos 25

metros de altura. El monumento está dividido en tres cuerpos: el inferior no tiene decoracion alguna y sirve de zócalo: el segundo, que tiene mayor extension para formar los brazos de la cruz, tiene esculpido una especie de pórtico arquitrabado con cornisamento de estilo griego, y las columnas tienen capiteles formados por dos licornias: en el intercolumnio del centro hay una puerta cuya cornisa presenta el carácter del cimacio egipcio: el tercer cuerpo tiene representado en bajo relieve una especie de sarcófago de dos altos, sostenido cada uno de ellos por una fila de esclavos, viéndose en la plataforma superior al rey con el arco en una mano, situado delante de una ara en la que arde una llama sagrada; vese en lo alto el feruher ó buen génio del monarca, y en el recuadro y gruesos del rehundimiento están los guardias en ademan de llorar. El interior es una cámara de unos 6 metros de área y dos de altura: tiene el techo ennegrecido per el humo de las lámparas que allí debieron de arder; y en el fondo hay tres nichos en hornacina donde hubieron de depositarse los lechos fúnebres.

A más de todos estos monumentos, existen en el país que constituyó los antiguos imperios de Asiria y Persia, algunos otros que á nuestro modo de ver son más bien propios para satisfacer la curiosidad arqueológica que para constituir un sistema histórico de las Artes plásticas. Ya dijimos al principio que no haríamos mencion de aquellos monumentos que no fuesen obra de aquellas edades á que concretamos nuestras consideraciones, y añadimos ahora, que aunque haya algunos otros en aquel país que tienen la antigüedad de aquellos imperios, pasaremos muy someramente sobre ellos, toda vez que los fragmentos que de ellos quedan, pueden dar pié á conjeturas más ó ménos probables; pero que no son datos para obtener certeza alguna. Tales son, la llamada tumba de Salomon, y las ruinas de Susa.

La llamada tumba de Salomon situada cerca de Nakschi-Rus-



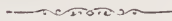
tam, es la tumba de Ciro, de que habla Estrabon, que es uno de los que mejor la describen.

Las ruinas de Susa apenas dan motivo para la menor conjetura, y deben la importancia que tienen, á haber sido aquella ciudad el sitio donde se verificó la historia de la judía Ester en tiempo del rey Asuero; y la del profeta Nehemías, el que obtuvo de Artaxerxes Longamano el permiso para reedificar los muros de Jerusalem. Allí existió el maravilloso palacio al cual dieron los griegos el nombre de Memnonia.

Para concluir, repetiremos lo que al principio de esta historia de la Arquitectura asiria y persa hemos dicho, á saber, que para verificar las fechas aun de los mismos monumentos que quedan mencionados, como obra de las antiguas y más primitivas generaciones que poblaron el país, siempre será menester tener presentes las circunstancias especiales que en distintas ocasiones pusieron á Asiria en relaciones con el antiguo Egipto, y á Persia con Grecia.

## ARQUITECTURA

### DE LOS PUEBLOS SITUADOS A ORIENTE DE ASIRIA.



#### INDIA.

Los indios han tenido el arte arquitectónico reducido á reglas por los mismos libros canónicos de sus creencias religiosas: los *Puranas*. Entre los artistas indios ha gozado de gran reputacion el libro llamado *Manasara* ó sea, ciencia de la proporcion. Tienen además un libro que trata de la Arquitectura militar atri-

buido á un ministro de un rey de Patulipatra, conocido por los griegos con el nombre de Sandracoto. Pero quien ha recogido en un cuerpo de doctrina con una escrupulosidad y con unos conocimientos nada comunes, todas las nociones que existen acerca de la materia, es el indio Ram-Raz, natural de Tanjaur, en la costa de Coromandel, nacido en 1790, habiendo fallecido en Europa en 1833. La sociedad asiática de Lóndres, de la cual tan ilustrado indio fué individuo, publicó en 1834 los trabajos de éste, con el título de *Ensayo sobre la Arquitectura de los Indos*. Los manantiales en que Ram-Raz tuvo que buscar el material para su obra, hubieran desanimado por su turbiedad á otro ménos entusiasta que él por las glorias y creencias de su país natal.

En el Manasara no está todo reducido á indicar el sitio en donde deben erigirse las poblaciones, ni á determinar su plan, ni á señalar los puntos que deben ocupar los palacios y los templos, ni á dar las proporciones de los pilares, en una palabra, á prescribir reglas para obtener formas decorativas; sino que se extiende á otros puntos relativos á aquellas otras formas bajo las cuales la Divinidad debe ser representada, sus atributos, así como los vehículos en que debe ser conducida. A todos los arquitectos los hace descender de Visvakarma, el arquitecto del cielo, al cual da cuatro hijos, uno que fué carpintero, otro agrimensurador, otro aparejador y otro arquitecto ó *stápathi*; enumerando las cualidades que deben adornar á los que se dediquen á cada una de estas profesiones.

Antes del libro de Ram-Raz, existía el Silpasastra, del cual apenas se conservaban más que los títulos de los muchos libros en que estaba dividido.

Los miembros principales de la decoración india, son: el *pilar*, compuesto de fuste, pedestal y base; y el *entablamento*. El carácter del pilar es prismático; su planta suele ser cuadrangular ú octogonal, y de cuatro ó nueve diámetros de altura. El cornisamento no tiene determinadas las partes de que ha de

constar, y su forma depende de circunstancias especiales de la construccion, habiendo en su composicion una libertad ilimitada.

Entre las molduras que en gran número se combinan en la decoracion india, la llamada *capota* es la más notable, constituyendo los remates de muchos cuerpos arquitectónicos. Es moldura compuesta, cuyo contorno asemeja á una cabeza de pichon, y es propia para expeler las aguas llovedizas léjos de los muros.

Las molduras de la arquitectura india, se combinan con tanta variedad como libertad hay para su vuelo y para su altura.

En la exornacion se emplea mucha riqueza de elementos. El pórfido y el granito, los emplearon los indios aunque sin alarde alguno, en la combinacion; las construcciones de ladrillos las revocaron del modo más cuidadoso; y la policromia la emplearon tambien echando mano al efecto de vivísimos colores y de especiales barnices.

Las construcciones más notables de la India, y de las cuales existen ejemplares, aunque abandonados, son los religiosos. Segun Jancygny, todos son obra de budhistas, en particular los de Ellora y de Carli; opinion que supone una edad más reciente de la que podria atribuirse á tales monumentos si hubiesen sido obra de los brahamanes, ya que el brahamanismo fué invadido por la idolatría budhista.

Todos los monumentos arquitectónicos así como todos los escritos que se han conservado entre los indios, así como la parte de los libros sagrados que tratan de las construcciones religiosas, prueban la tendencia de los antiguos indios al simbolismo, y á una gran profundidad de ideas; así como al apego á obras que habian de exigir extraordinario desarrollo de fuerza y de paciencia, ya por la enormidad de las masas que hubieron de moverse, ya por la combinacion de las distintas partes de que hubo de estar formada la obra, ya por lo atrevido de los trepa-

dos y esculpido de los monolitos. Según la opinión de varios autores, los templos indios pueden clasificarse por los sistemas particulares de construcción ; pudiendo determinarse por estos sistemas la edad de los monumentos. El orden cronológico parece ser el siguiente: construcciones trogloditas ó hipogeas: construcciones monolitas: construcciones con materiales transportados. Esta opinión no puede ménos de estar fundada en la idea de que el hombre antes de construir una vivienda con materiales transportados, ha debido de habitar en grutas ó cuevas ; y que donde ha podido procurarse materiales bastante consistentes y en grandes masas, como en el Indostan, la idea de consagrar un monumento *autoctono*, esto es, con un material no separado de la misma madre que le engendrara, es bien digna; siendo un símbolo propio de la estabilidad de las creencias, puesto que existe cierta relacion armónica entre las dimensiones de los materiales y la sublimidad monumental. Así una construcción monolita, cuando no autoctona, será siempre más monumental que otra litópola ; una de sillares más que otra de ladrillo.

MONUMENTOS TROGLODITOS. Los más célebres están excavados en las peñas de la isla de Salseta, en Kennery, en Carli cerca de Bombay, en la isla de Ceylan, en Ellora y en las costas de Coromandel, en el sitio que ocupó la antigua ciudad de Mavalipuram. Son obras que se atribuyen con muy fundada razon á muchas generaciones: tal es la idea que se concibe al ver las dificultades y los obstáculos que tuvieron que vencerse para abrir aquellos hipogeos en aquellas peñas basálticas y porfiricas ; siendo tal la habilidad de la ejecución, que no permite atribuir aquellas obras más que á una sociedad en un estado de civilización bastante adelantado.

No haremos aquí la descripción de cada uno de aquellos monumentos, porque todos ofrecen un mismo plan y caracteres semejantes. Todos constan de dos ó tres altos ; su planta es cuadrangular, más ó ménos prolongada, terminando en el fondo ó

testero en un pequeño aposento cuadrado, ó en hemicíclo, que hubo de servir de santuario y donde hubo de colocarse el ídolo. El techo es plano y ofrece el aspecto de un artesonado de grandes compartimientos, está sostenido por pilares prismáticos colocados eurítmicamente, dividiendo el espacio en naves. Otras

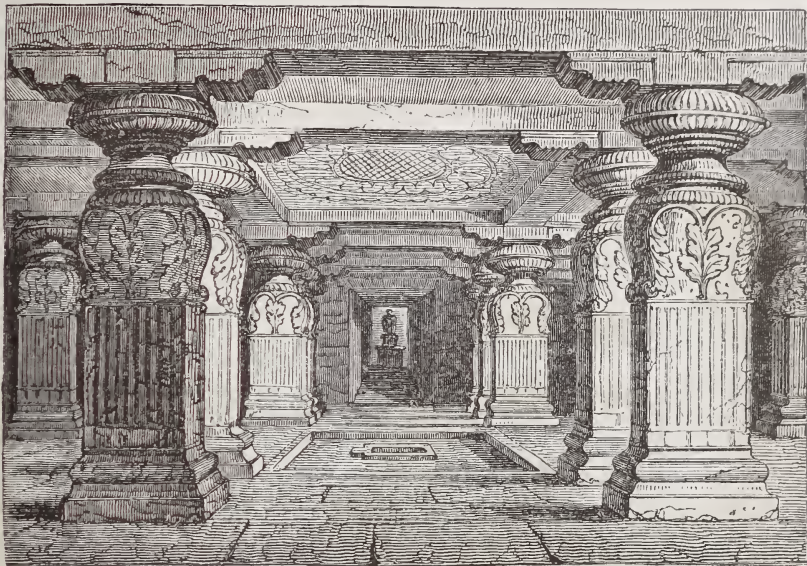


Fig. 17. Templo de Indra.

veces el techo forma bóveda, bien que quizá esta forma pertenezca á una época más reciente. Las paredes así como las superficies de los pilares, están atestados de figuras en alto ó bajo relieve, y de tamaño mayor que el natural, y hasta colosales, todas ellas realizadas con vivísima coloracion, cuyos restos pueden conocerse todavía. La entrada va precedida de construcciones monolitas, representando elefantes, columnas, obeliscos, etc., etc.

El número de estos templos trogloditas es considerable, no ménos que la extension de cada uno de ellos; bastando saber que uno de los de Carli mide cuarenta metros de largo por veinte de ancho, y está abierto á doscientos cuarenta metros sobre

la llanura. El llamado palacio de Indra, el dios del firmamento y de las nubes, situado en Ellora, es el que puede dar mejor idea del estilo de la arquitectura india, troglodita: tiene una piscina en el centro, y su techo está sostenido por cuatro filas de pilares. Como la religion prescribia la soledad y el retiro del comercio de los hombres, por esto tales excavaciones monumentales están situadas léjos de poblado.

MONUMENTOS AUTOCTONOS MONOLITOS. En la península del Indostan son numerosos. El más prodigioso es el de Kailaza; de-

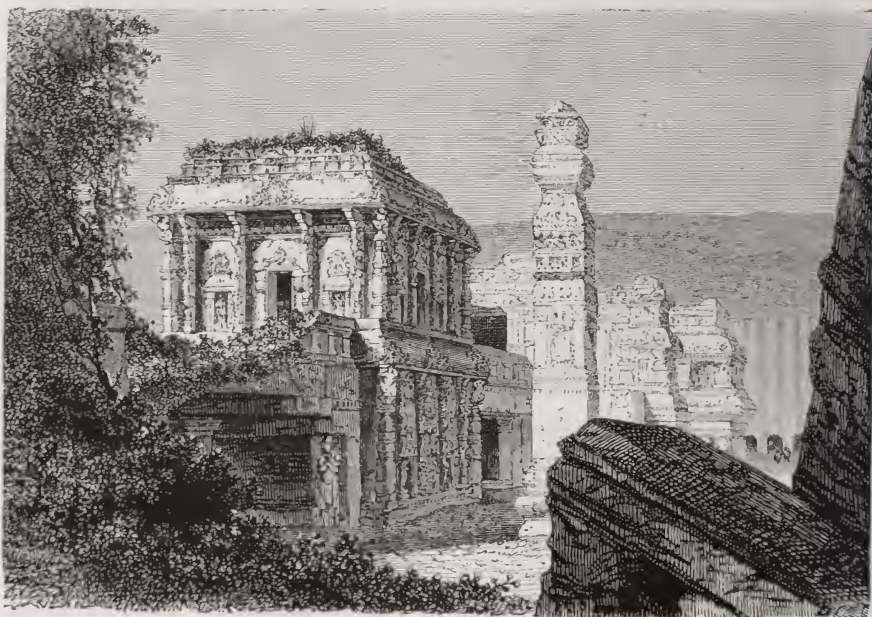


Fig. 18. Templo de Kailaza.

biendo considerársele como el panteon de Siva. Los indios le miran como una copia del palacio que ocupa esta divinidad en una de las tres cumbres de la fabulosa montaña de Merú. La profundidad á que ha sido excavada la roca en que este monumento está esculpido, no es menor de treinta metros: su longitud mide ciento treinta; y su anchura unos cincuenta. Estas

dimensiones pueden dar idea del trabajo que debe haberse empleado para dar á la roca aquellas formas.

Todo el templo de Siva está, así como los miradores, sostenido por elefantes y animales monstruosos. Se eleva á unos quince metros del suelo, terminando en una especie de cúpula. Los muros de las capillas y pórticos están llenos de esculturas, representando asuntos de la mitología india, ejecutadas con bastante delicadeza. El pórtico que se ve alrededor tiene salas subterráneas exornadas con esculturas realzadas con pintura policroma.

La edad de este monumento, por cálculo prudencial de los eruditos, remonta á los primitivos tiempos de la era cristiana, si bien quisieron algunos darle fecha muy anterior.

MONUMENTOS CON MATERIALES TRANSPORTADOS. Los más considerables son los alcázares, los cuales contenian á la vez un palacio, jardines con pabellones, estanques, pórticos y un templo, llamado por los europeos *Pagoda*. De todas estas partes lo que merece mayor atención es ese templo, no solo por sus formas especiales, sino tambien por esa denominacion con que en Europa son conocidos tal género de construcciones.



Fig. 19. Vimana.

Parece que la palabra Pagoda, los europeos la formaron de dos palabras quizá persas, que valen *ídolo templo*: porque es lo cierto que en ninguno de los libros indios se encuentra semejante denominacion. Los occidentales unas veces entienden por Pagoda el templo con los atrios, pórticos, hospederías y santuarios: otras veces entienden, y es lo más comun, solo el santuario, el cual es siempre de forma piramidal, conteniendo el ídolo. Pero tales santuarios, que suelen ocupar el

centro de los recintos sagrados, no llevan en los libros sagrados los Puranas, otro nombre que el de *Vimanas*.

Hay vimanas de tres clases, según la actitud con que el ídolo está representado, esto es, de pié, sentado ó echado; siendo por tanto su altura varia, de conformidad con estas posiciones del ídolo.



Fig. 20. Gopura.

No deben confundirse las vimanas con las *Gopuras*; las cuales no son más que construcciones análogas que sirven de ingresos ó propileos á los recintos que rodean los alcázares ó los templos. Las *gopuras* tienen mayor número de pisos cuanto mayor es la importancia de la puerta; y este mayor grado está concedido á las de los recintos sagrados, las cuales llegan á tener hasta diez y seis pisos. Distingúense cinco clases de puertas, á saber: la de esplendor, la de habitación, la propicia, la de palacio, la de recinto sagrado, cada una de ellas con destino especial y consideraciones más ó ménos elevadas, en cuyos detalles no debemos entretenernos en este momento.

Es notable lo que está prescrito en el libro canónico el *Casiapa* respecto de la construcción de los templos. Según dicho libro el templo debe construirse en terreno cuadrangular, nunca circular: debe parecerse á una tortuga, vaca ó parte de cualquiera otro animal: debe estar en dirección de poniente á oriente: debe estar situado en medio de dos arroyos: debe ser fértil en frutales y flores, mas no debe contener despojos de animales: y por último contiene dicho libro varias disposiciones litúrgicas sobre la nivelación del terreno por medio de bueyes, y sobre las circunstancias que estos animales deben tener, así como acerca de la purificación del suelo. Pero la prescripción notable es la que se refiere á la situación de las *gopuras* en los muros de recinto, las cuales no pueden estar en el centro de las fachadas, sino un tan-



to más hácia uno de los ángulos que las limiten; queriendo simbolizar con esta irregularidad la imperfeccion de toda obra humana.

El templo de Chalambbron en Tanjahur, costa de Coromandel, es considerado como el mayor y más rico en decoracion, de todos los templos indios; mereciendo al mismo tiempo la consideracion de ser el tipo más completo de arquitectura religiosa india, con materiales transportados. A pesar de las investigaciones que se han hecho, no ha podido fijarse de un modo categórico la edad de este monumento, pues ofrece rasgos de tipos producidos en épocas mucho más recientes que las que puede alcanzar la misma introduccion del budhismo en el país. Está exactamente orientado. Cada una de las cuatro gopuras que dan entrada al recinto, remata en una especie de sombrero alado, midiendo más de 40 metros de altura. Ninguna de ellas tiene ménos de siete pisos, ni más de nueve; siendo de piedra los cuerpos inferiores, y de ladrillo los superiores; y todos ellos exornados con figuras alegóricas tomadas del mito indio. La vimana mide sesenta metros de altura. Todo es allí simbólico, hasta el número de tejas de la cubierta. Parte integrante de aquel monumento son las piscinas y las habitaciones de los sacerdotes.

A estos monumentos deben añadirse otros que indudablemente pertenecen á la misma civilizacion india, tanto por indicarlo el país en donde están erigidos, como por sus formas especiales: tales son los monumentos fúnebres de la comarca de Bamiyan, y de la isla de Ceylan.

Los monumentos fúnebres de Bamiyan son conocidos en la historia de la arquitectura con el nombre de *Topes*, palabra derivada del sanscrit *Stupa*, que vale *tumba* ó *túmulo*. Son construcciones casi cilíndricas á manera de torres, con una cornisa, y una cubierta hemiesférica. Suelen encontrarse erigidos estos monumentos en la cima de las colinas, en el centro de un recinto cuadrado exactamente orientado. Este recinto encierra piscinas,

galerías ó pórticos y habitaciones. Hay topes construidos con sillares bien aparejados, así como hay otros hechos de morrillo ó guijarros unidos con un cemento térreo. En el interior tienen una cámara cuadrada. Uno de los topes más notables es el de Belar, que mide unos quince metros de altura. Burne supone que los topes fueron tumbas de príncipes bactrianos; sin embargo parece más probable la opinion de los que dicen ser monumentos religiosos y fúnebres á la vez, consagrados á Budha. En Bamiyan se ven varios grupos de topes.

Los monumentos de la isla de Ceylan tienen mucha analogia con los Topes; y son conocidos en la Historia de la Arquitectura, con el nombre de *Dagobas*. Son unas tumbas en forma de torre cubierta por una cúpula ovoidea, con una especie de linterna por remate: tienen en el interior una cámara sepulcral: están circuidas de un muro á manera de pretil; y rodeadas de postes de granito toscamente labrados en formas prismáticas. Encuéntranse situadas á algunos kilómetros al nordeste de Arenadjapur, antigua capital de la isla, junto al templo de Mehen-telé. La mayor mide poco más de cincuenta metros de altura.

#### CHINA.

La Arquitectura es el arte plástico en que los chinos más han sobresalido.

Segun Hope, el tipo primitivo de la arquitectura china, es la tienda. Los innumerables pilares de madera sin base ni capitel, son los sustentáculos originarios. Las cubiertas de gran vuelo conservándose convexas sobre los caballos de las armaduras, no son más que reminiscencias de las pieles ó toldos extendidos sobre las cuerdas ó bambues. Los ángulos de estas cubiertas, levantados, recuerdan perfectamente las formas que tales toldos toman por su manera de estar colgados. En lo reducido de la extension y de la altura, y en la misma aglomeracion de pabellones para constituir la mayor esplendidez de una vivienda, se

ve confirmada la opinion de que la teoría primitiva del estilo arquitectónico del pueblo chino, existe en las tiendas que sirvieron de habitacion á las tribus de pastores de que hubo de descender. Los edificios no son allí grandes por sus dimensiones, sino por el mayor número de sus partes.

Las construcciones chinas tienen notables proporciones por lo ligeras y por lo esbeltas, y sobre todo por su elegante aspecto; porque lo grandioso no es carácter que el estilo arquitectónico de China manifieste con frecuencia. Aquellas construcciones tienden hácia la forma piramidal; y solo con poquitas excepciones tienen más de un piso. Las columnas son casi siempre de madera: las hay con base de piedra, teniendo el sumo-capo atravesado por vigas, y careciendo absolutamente de capitel. Las paredes están revestidas de ladrillos secados al sol ó cocidos, pero siempre barnizados ó vidriados. Las tejas son casi cilíndricas.

Si la severidad de sentimientos que la Arquitectura debe inspirar está en razon del predominio de los vanos, en las construcciones chinas parece que todo indica vida exterior. El macizo figura poco en aquellas construcciones: el vano predomina, aunque hipócritamente, simulando cerramientos con ensamblajes, pero con tal variedad, que puede decirse que este es uno de los caracteres principales del estilo chino: de manera, que lo mismo se presenta en el conjunto como en los detalles, lo mismo en los miembros de la decoracion que en los accidentes de la exornacion.

Vese figurar como uno de los elementos más característicos de esta, el *meandro*; pero no escuadrándose como el griego, ni replegándose sobre sí mismo con tanta regularidad, sino cortándose caprichosamente, y reproduciéndose con profusion dentro de sí mismo: así aparece muy especialmente en los vasos. Esto no impide que la representacion de flores por el natural y la de mónstruos más sobrenaturales, hagan gran papel en el sistema de exornacion de los chinos.

Esta especie de meandro tal como queda mencionado, lo mismo aparece en pintura, que en bajo relieve, y que formando trepados en ventanas, antepechos y barandillas, como representacion simbólica de un sistema de construccion por ensamblaje. La misma escritura china parece engendrada sobre una base análoga.

En China el simbolismo ha echado profundas raíces, de manera, que los colores tienen una significacion muy determinada, correspondiendo á los elementos, ó á los puntos cardinales de nuestro globo. Los libros han conservado la llave de semejante simbolismo: así por ejemplo, tal puerta pintada de amarillo indica el rango de los que pueden franquearla; así como los monarcas distinguen sus personas no ménos que las obras hechas bajo su inspeccion, por colores especiales.

La civilizacion china ha exigido monumentos arquitectónicos que bien pueden ser considerados como continuacion de lo que en las más remotas edades pudo hacerse, supuesto el apego de los chinos á la Tradicion, por conviccion y por conciencia; circunstancia que al paso que estacionó las artes plásticas, estimuló el espíritu de imitacion que en los chinos se distingue.

LA GRAN MURALLA. Muchos hablan de ella sin tener una idea exacta ni del carácter de su estilo, ni de su objeto. Tiene de extension de quinientas á seiscientas leguas: su altura es de seis á ocho metros, con ocho ó nueve, de espesor. Los cimientos son de piedra, el resto es de ladrillo, formando dos lienzos de pared, siendo terraplenado el espacio intermedio: hácia occidente es donde queda reducida en muchas partes á una simple pared: á trechos tiene puertas practicables: está coronada de almenas y flanqueada por torres situadas á dos tiros de saeta la una de la otra, teniendo de diez á doce metros de altura. En la parte más oriental está el macizo levantado dentro de la misma mar; para cuya obra se impuso á los operarios la condicion, bajo severísimas penas, de dejar los sillares tan perfectamente unidos, que

no pudiese introducirse el más sutil clavo en sus juntas. Atraviesa valles profundos y elevados vericuetos y hasta montes de 1420 metros de altura.

Comunmente se cree que con esta muralla se trató de impedir la emigracion de los indígenas; pero lo que verdaderamente quiso hacerse fué evitar las invasiones tártaras: si bien hay quienes suponen que fué construida con el objeto de dar ocupacion á los pueblos sometidos, lo cual no es fácil justificar.

La idea de esta muralla fué concebida por el célebre emperador Hoang-Ti que vivió en el siglo III ant. de J. C. despues que hubo sometido á todos los estados feudales y á las tribus nómadas.

TEMPLOS-TINGS. La palabra *Ting* no significa solamente *santuario*, sino que es un término genérico que se aplica á la pieza

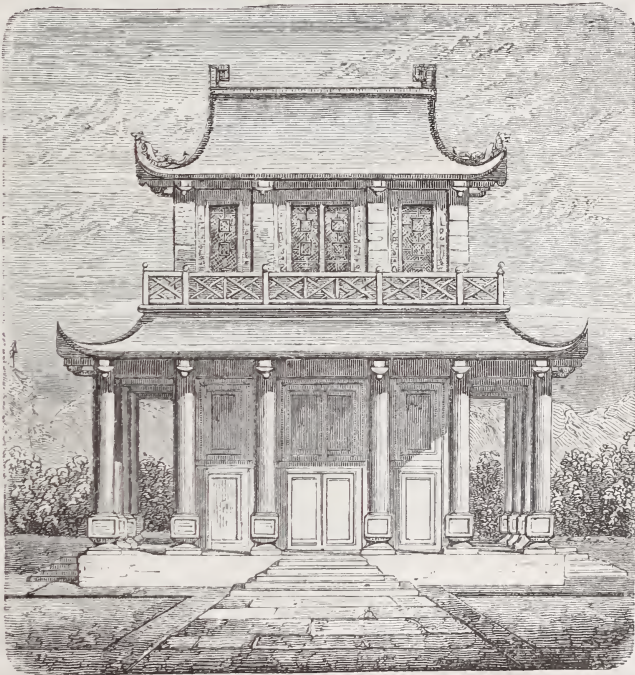


Fig. 21. Ting de Canton.

ó pabellon más importante de todo establecimiento; de manera que ya es el santuario del templo, ya la sala principal de un

palacio, ya la sala del tribunal de un mandarín. El filósofo *Kung-fu-Tseu* (Confucio), dice que el emperador Fo-hi que vivió en el siglo xxxv ant. J. C. ordenó las ceremonias para celebrar los sacrificios en honor de los espíritus del cielo y de la tierra y que para ello fabricó un vaso al que dió el nombre de *Ting*.

Los templos constan de un vestíbulo, de un atrio ó galería cerrada con pabellones, en donde están las habitaciones de los bonzos. En el área del atrio es donde están situados los *tings* que contienen los ídolos.

**MIAOS.** . Son edificios ó pabellones parecidos á los templos; pero en lugar de contener ídolos, están dedicados á personajes célebres: en el fondo del pabellon tienen la estatua del personaje conmemorado, delante de la cual hay una mesa donde arden bujías en ricos candelabros, interpolados con jarros atestados de flores, y un pebetero para los perfumes.

Estos edificios están interior y exteriormente decorados con pinturas.

**TAAS.**—(*Torres*). Son monumentos religiosos dedicados á los espíritus. Suelen erigirse en las inmediaciones de los Templos; viniendo á ser una parte integrante de ellos, como las torres campanarios lo son de las iglesias católicas. La planta de las taas comunmente es octógona. Consta el edificio de seis á diez pisos en disminucion de abajo arriba: cada piso tiene una galería abierta y una cornisa voladiza que sostiene un tejado de igual extension y proporciones que la galería, con los ángulos levantados como todos los tejados chinos; y de los extremos de tales ángulos cuelgan campanitas de cobre. En el interior está la escalera que conduce á los distintos pisos.

Estas torres tienen por remate un asta rodeada de aros de metal pendientes unos de otros por medio de cadenillas de lo mismo, que partiendo del tope, están fijas en los ángulos de la cúpula que cubre el edificio. El aire hace que aquellos aros produzcan sonidos especiales, que se suponen necesarios para la evocacion de los espíritus.

La Taa más célebre fué la de Nang-King conocida comunmente por *Torre de porcelana*. Medía unos doce metros de diámetro y

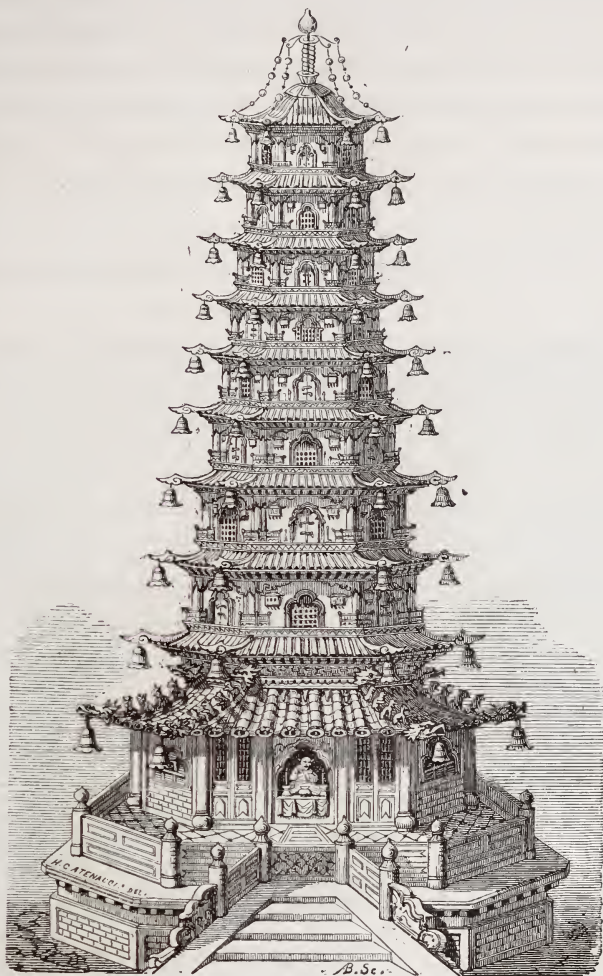


Fig. 22. Taa de Nankin.

unos sesenta de altura. Tenía nueve pisos. El muro del cuerpo inferior media unos tres metros de espesor. Estaba revestida exteriormente de baldosas de porcelana, pintadas de varios colores. En el día este monumento no existe porque los Tai-pings, que en época muy reciente se rebelaron contra la dinastía reinante

habiéndola puesto en grave riesgo, la demolieron cuando entraron á saco la ciudad, capital que era del Medio día del imperio. Esta Taa no contaba mucha edad, pues parece que solo databa de principios del siglo xv de nuestra Era el revestimiento de ella con baldosas de porcelana; á cuyo material, la lluvia y el polvo, al decir de un misionero, habian quitado todo el efecto.

Las Taas, son el símbolo de las esferas celestes sobrepuestas la una á la otra, donde, segun las creencias del país, residen los espíritus.

PELEUS. Son monumentos conmemorativos en honor de al-



Fig. 23. Paileu de Canton.

gun personaje célebre en la historia del país. Por lo general tienen tres ojos. La base es de piedra; pero el resto del edificio es



de madera; bien que los pilares suelen construirse indistintamente ya de uno ya de otro material.

Estos monumentos están exornados con figuras pintadas ó esculpidas. El dorado y brillo de los colores que los decoran les dan grande efecto. Suelen erigirse á la entrada de las grandes vías, ó en las encrucijadas, ó delante de edificios de mucha importancia.

**PALACIOS.** Tienen una planta análoga á la de los grandes templos; siendo más notables por el espacio que ocupan las distintas dependencias y pabellones que los componen, que por la belleza artística; más por las riquezas materiales, que por la esplendidez del Arte. Constan de varios recintos cuadrados, con ricas columnatas y pabellones análogos á los Miaos ó Tings, con átrios cerrados, jardines, paileus, templos, etc., etc. Cada fachada tiene por lo comun tres puertas con grifos alados en cada ángulo. Cada pabellon se levanta sobre un terraplen que se extiende en la parte anterior rodeado de un antepecho: aquel es el sitio en donde se colocan los músicos á distintas horas del día. Cada cuerpo de edificio tiene un destino especial: el átrio último pertenece á las mujeres y á los hijos. Los tejados están cubiertos con tejas amarillas, verdes y azules: la hilada de tejas cobijas ó ensilladas que se colocan en las albardillas de las cubiertas, termina por ambos extremos en figuras de mónstruos, y está adornada con hojas y flores.

**CASAS PARTICULARES.** ¿Al hablar de los palacios, es decir, de la vivienda monumental, por qué no se ha de mencionar la vivienda particular, atendida su originalidad?

Sobre un estilobato con algunas gradas en la parte de la vía pública, y coronado por un antepecho se levanta el edificio. El piso bajo tiene un corredor que le atraviesa de parte á parte: á derecha é izquierda de este corredor hay departamentos que constan de una sala y un dormitorio, en la parte de la calle; y á uno y otro lado de la puerta principal hay tiendas. Por lo regular estos edificios no constan más que de un piso, el cual suele

tener la misma distribucion que el piso bajo: á sus espaldas tienen jardin con estanques, fuentes y pajareras.

Los pavimentos interiores suelen ser de mármol: los arrimaderos son de esterilla muy fina, y se levantan desde el suelo á cosa de un metro cincuenta: estando cubierto el resto de la pared con papel pintado, entre cuyos adornos figuran sentencias religiosas y morales.

Despues de haber enumerado y dado una sucinta idea de los monumentos y de las construcciones que la civilizacion china exige, debe consignarse una circunstancia digna de la mayor atencion.

Son notables las reminiscencias de lo indio, de lo griego y de lo romano que existen en el estilo arquitectónico chino; sin que pueda decirse que de estos pueblos le tomasen los chinos. En cuanto á lo indio que puede hallarse en las *taas*, debe tenerse en cuenta, que el culto budhista fué introducido en China desde muy antiguo: en cuanto á lo griego y lo romano que quiera verse en los *tings* y *paileus*, ya es cosa distinta. ¿Puede decirse que los griegos y los romanos antiguos aprendieron de los chinos? Por contrario sentido. ¿El estilo griego y el romano pudieron ser llevados á aquel remoto país por hombres especiales? ¿Las reminiscencias de lo occidental que quieran hallarse en China son casuales? He aquí las cuestiones que pueden proponerse, y para cuya resolucion vamos á hacer algunas observaciones.

No puede decirse que los griegos aprendiesen de los chinos, toda vez que lo que se conserva en China, segun antes queda indicado, es muy posterior á la aparicion y cultivo del Arte en Grecia; y aunque lo que se conserva en aquel país oriental pueda ser una continuacion de lo que antes pudo haber; no hay pruebas suficientes para asegurarlo, al paso que no se sabe que los griegos llegasen hasta China. No es esto querer suponer tampoco que los chinos tomasen de los griegos y de los romanos formas para sus monumentos, porque seria algo aventurada la

suposicion; sobre todo sabiendo como sabemos, que fueron pocas si no ningunas las relaciones que los chinos tuvieron con los occidentales en la época en que predominó la civilizacion griega, y en la de la romana que inmediatamente tras esta vino; apesar de que los griegos y los romanos hubieron de tener noticias de aquellos naturales ya que nombran muchas veces á los *serici*, esto es, los del país de la seda, especialmente los romanos. La coincidencia, pues, puede explicarse bajo otro concepto.

Con efecto; es tan natural la disposicion del pórtico en la construccion de madera, material que tanto emplean los chinos, que puede muy bien haber dependido de esta circunstancia el que exista alguna semejanza entre un Ting y un templo griego. Por otra parte, el principio de utilidad que constituye una de las bases principales de las creencias religiosas y políticas de los chinos, puede muy bien haber producido formas análogas á las que en Grecia y en Roma se produjeron; porque al cabo el principio que dió origen al estilo arquitectónico de estos dos países, algo de comun tiene con la utilidad material, ya que los motivos de la decoracion, tan inmediatamente proceden de la construccion, y tan natural aparece el modo de construir que emplearon. Por otra parte nada tiene de particular, que dos pueblos, de la propia manera que dos hombres, puedan pensar una cosa misma, aun sin haberse comunicado jamás, sobre todo mediando análogas circunstancias.

#### AMERICANA.

Antes de ocuparnos de los pueblos situados al occidente de Asiria, para hallar los grados de desarrollo del arte plástico en progresion correlativa, sin interrupcion de ninguna clase, queda todavía por hacer mencion especial de los monumentos

americanos, toda vez que pertenecen á una civilizaci3n cuyo desarrollo qued3 interrumpido por otra, que s3bita y r3pidamente la sustituy3.

Situado el estado de M3jico entre el Ecuador y el tr3pico de C3ncer, comprendiendo Yucatan y Guatemala, fu3 habitado en los m3s primitivos tiempos por una raza de hombres que hubo de guardar mucha analog3a con las razas indias norte americanas: tal fu3 la raza Tolteca, de origen sin duda sem3tico, procedente de Asia. Esta raza hubo de penetrar en el territorio de Anahuac (que vale, *cerca del agua*), probablemente en el siglo vi de la Era cristiana; siendo su capital Tenotchutlan, hoy M3jico. A la raza Tolteca sucedi3 la Chichimeca, la cual hubo de ocupar el pa3s en el siglo x de la misma Era. Pronto siguieron las razas de los alcohuanos, conocidos en la 3poca de la conquista hecha por los espa3oles, con el nombre de Tezcucanos; raza muy susceptible de civilizaci3n. Las guerras que los Chichimecas sostuvieron con sus hermanos los Tapanecas, los debilit3 sobremedera; as3 fu3 que al aparecer tres siglos m3s tarde los Aztecas, f3cilmente se apoderaron del pa3s, habiendo asentado ya en 3l durante el siglo siguiente al de la invasi3n (sig. xiv de J. C.). El auxilio que estos 3ltimos invasores los Aztecas dieron 3 los Tezcucanos fu3 origen de la alianza ofensiva que se form3 entre las dos naciones y el peque3o estado de Tlapocan, si bien los Aztecas fueron los que preponderaron. Esta fu3 la raza que Hernan Cort3s encontr3 en M3jico 3 principios del siglo xvi de J. C. en que alcanz3 la conquista.

De los relatos de los misioneros y de los eruditos que acompa3aron 3 los espa3oles en aquella expedici3n, y de todos los curiosos que han investigado los manantiales arqueol3gicos del pa3s se deduce, que apesar de la cultura y dulce trato de los Aztecas, fueron ellos los que introdujeron el canibalismo en el territorio de Anahuac. Doscientos a3os antes de la conquista hecha por los espa3oles, esto es, en el siglo xiv de J. C. adoptaron los sacrificios humanos: 3 la v3ctima se le arrancaba el co-

razon, y su cuerpo era comido en un festin, con toda la etiqueta de un trato social el más distinguido.

Necesítase cuanto acaba de decirse para que el lector pueda darse razon del carácter de los monumentos arquitectónicos de aquel país.

El arte de construir fué tradicional en Méjico, de modo que el templo edificado en esta ciudad antes de la conquista, estaba construido por un sistema igual al de los construidos en la época Tolteca. Sin embargo, existen en el país tipos en los cuales se dejan ver caractéres distintos, cada uno de los cuales se atribuye á una de las tres civilizaciones que allí se desarrollaron, á saber: la *tolteca*, la *chichimeca* y la *azteca*. Tales caractéres manifiestan una serie de grados de mayor ligereza, de mayor superficialidad y hasta de frivolidad de ideas, más bien que aspiraciones á un mejoramiento de formas. A la civilizacion tolteca atribúyense las construcciones de piedra, material empleado exclusivamente por ellos: y esta clase de construcciones dieron en el país á los toltecas una consideración especial respecto del arte de construir; de manera que el título *Tolteca* fué sinónimo de *arquitecto*. Las construcciones de ladrillo hubieron de ser introducidas en la época de la dominacion chichimeca, la cual mezclada con la raza tolteca, ya degenerada, y quizá con algunas otras aunque de menor importancia, careció de vigor y de fuerza para resistir los ataques de la que habia de suplantarla. Las construcciones de casquijo y tierra fueron introducidas durante la dominacion azteca; apareciendo en ella la poca consistencia, la frivolidad, como civilizacion que fué fundada solamente en apariencias y en el fausto y oropel.

La forma piramidal parece ser la característica de la arquitectura mejicana y aun de la peruana. El aspecto de aquellos monumentos da más bien idea de extension y de solidez que de elevacion.

Ni en Méjico ni en el Perú se han encontrado monumentos trogloditos, y pocos monolitos; lo cual podria ser una prueba de que si en la arquitectura americana no se halla el monolitismo como carácter general, debe admitirse como tal el ningun alarde que en aquellas construcciones se hace de la combinacion de materiales.

Casi todos los monumentos de Méjico, Guatemala y Yucatan, están erigidos sobre terraplenes piramidales; y la planta afecta siempre el cuadrilongo.

En el monumento de Uxmal se encuentran pilares cilindricos de diez y ocho pulgadas de diámetro y tres ó cuatro piés de altura. Están colocados el uno al lado del otro ocupando un espacio de doscientos ochenta y cinco metros de largo: y son la única muestra de formas que pueden dar razon de la existencia de columnas en la arquitectura americana; porque comunmente hicieron uso de pilares, si tales pueden llamarse los macizos ó machones que sostuvieron los pisos arquitrabados que se ven en aquellos monumentos.

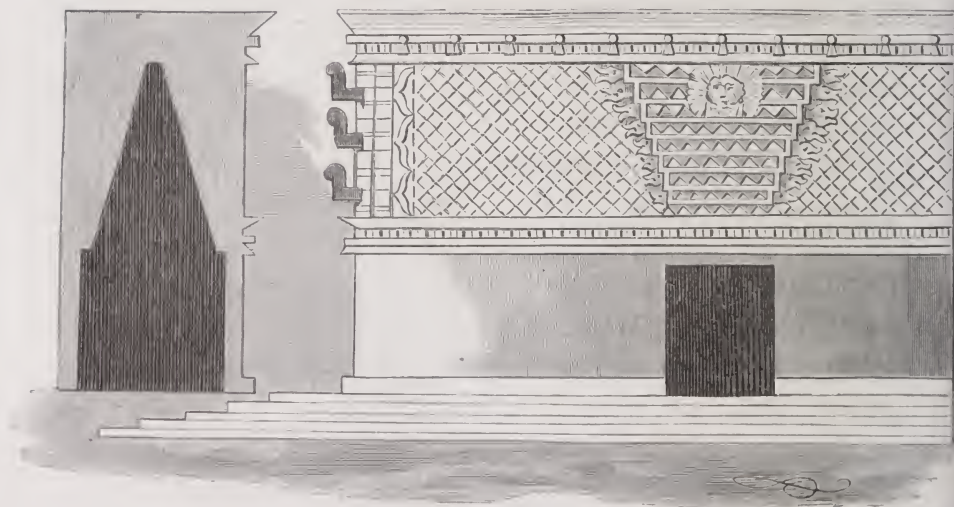


Fig. 24. Palacio de Palenque.

Las molduras que son lo que constituye la fisonomía de la

arquitectura, puede decirse que quedan reducidas á chaffanes y listeles.

La exornacion cubre mucha parte de los pisos y de los paramentos de los muros, consistiendo en bajos relieves representando simbólicamente asuntos históricos ó bien objetos extravagantes, combinados de una manera más extravagante todavía. Otras veces son enormes sierpes enlazadas, meandros y zigzages de especie particular, ó ajedrezados en losange. En los ángulos de los edificios figuraron un adorno saliente que llamariamos *trompa de elefante*, si en el país se hubiesen producido esta clase de cuadrúpedos. Por lo demás parece que los peruanos imitaron perfectamente en oro las yerbas y plantas parásitas que crecen en los muros, colocándolas con tanto arte, que parecian que habian nacido en estos; lo cual constituyó un género de exornacion especial, bien digno de ser estudiado, buscando restos de aquellos trabajos. Emplearon la policromia para dar

mayor efecto á la exornacion; y lo que de ella queda conserva extraordinario brillo.

Los vanos que usaron fueron rectangulares; si bien los que se encuentran en los palacios de los Incas en el Perú tienen las jambas convergentes hácia el dintel: ofreciéndose algunas muestras de puertas en Tau en el palacio de Palenque.

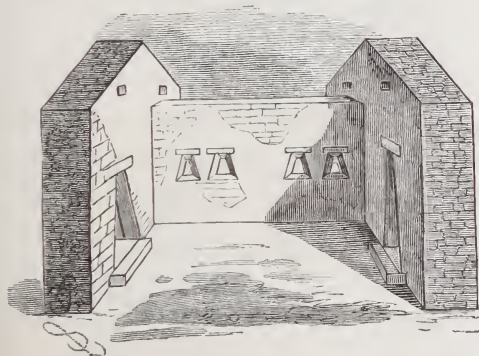


Fig. 25. Palacio de los Incas. (Perú)

Los techos ó son planos, ó forman con los muros que los sostienen una especie de bóveda formada por tres planos: tales son los techos del palacio de Palenque y aun de casas particulares; como sucede en las de Yucatan.



Fig. 26. Casas particulares en Yucatan. Se ha pretendido equiparar las pirámides americanas con las egipcias, pero siempre se ha halladouna diferencia esencial, y es: que la pirámide americana no tiene como la egipcia una existencia independiente, no es por sí sola como lo es la egipcia, un monumento, sino que ha sido levantada para servir de base á edificios de importancia más ó ménos general. La misma pirámide de Cholula, la más considerable de las americanas, probablemente es una obra incompleta. Esto no excusa su descripción.

*Pirámide de Cholula.* Mide cincuenta metros de altura; tiene cuatro cuerpos; y queda truncada. Se levanta en medio de una esplanada que está á muchos metros sobre el nivel del mar: en el día presenta el aspecto de una colina, por razon de la vegetacion que ha crecido en los paramentos. Fué construida de ladrillos crudos unidos con arcilla. En la meseta superior hay en la actualidad una capilla: y en distintos puntos de los costados hay grutas que hubieron de servir para sepulturas.

**TEOCALLIS.** Son edificios religiosos consagrados por las creen-

Los monumentos exigidos por la civilizacion americana anterior á la conquista de los españoles, son los *teocallis* ó templos, los *palacios*, y los *gimnasios*.

Pero antes de hablar de estos monumentos es menester advertir que los edificios americanos, generalmente considerando, tienen un basamento piramidal, cuya altura es más ó ménos considerable segun la importancia del edificio; teniendo escaleras abiertas en sus fachadas para hacer accesible la plataforma superior.



cias del país mejicano, comprendiendo el que en el día lleva el nombre de Guatemala. Todos están edificados sobre plantas

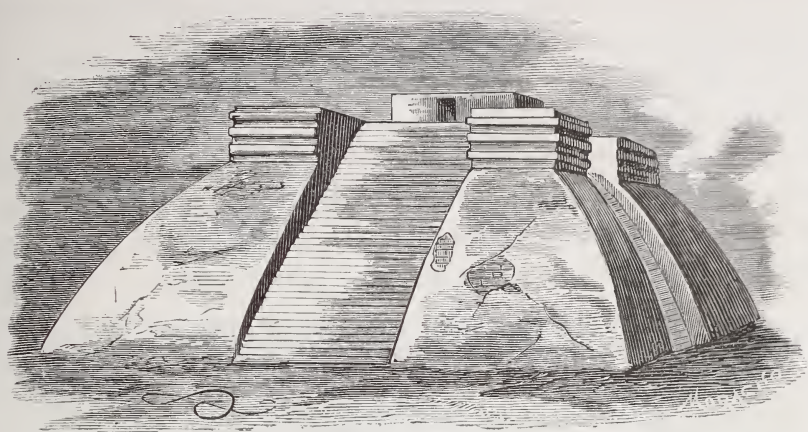


Fig. 27. Teocalli de Techuantepec.

análogas; y todos están orientados. Se encuentran erigidos en

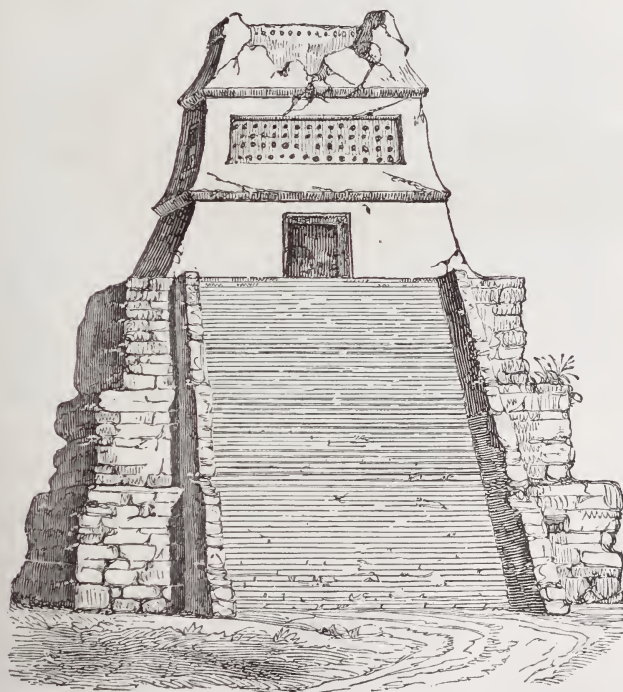


Fig. 28. Teocalli de Guatusco.

medio de vastos recintos formados por muros, comprendiendo jardines, fuentes, habitaciones para los que estaban al servicio del templo, y hasta arsenales. Una grande y espaciosa escalera con pasamano ó sin él conduce á la plataforma superior de la pirámide basamental. En esta

plataforma estaba erigida la capilla del ídolo. En los más recientes teocallis veíase sobre la plataforma la imágen de la divinidad, así como el altar para los sacrificios humanos, y piras para los fuegos sagrados.

Los Teocallis contuvieron cámaras sepulcrales y enterramientos para personas distinguidas.

**PALACIOS.** Puede servir de tipo el de Palenque. Está erigido en la plataforma de una pirámide cuadrilonga que mide unos trece metros de altura y unos ochenta en cada uno de los lados mayores, con unos setenta y cinco en los menores. En otro

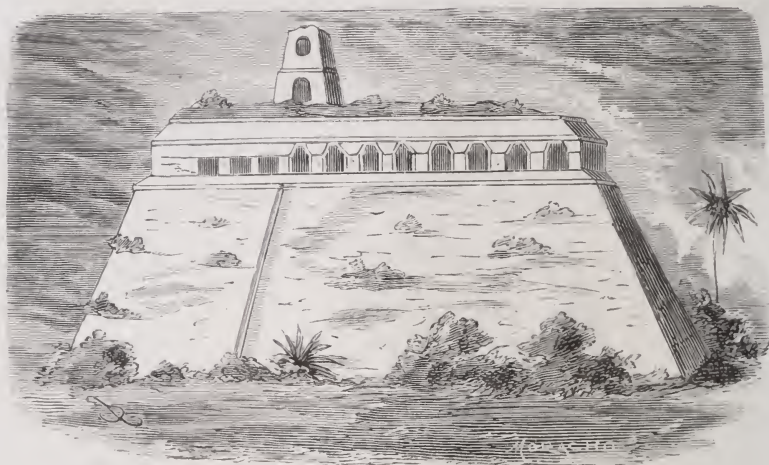


Fig. 29. Palacio de Palenque.

tiempo estuvo revestido de sillares. El edificio mide sesenta y cinco metros de longitud por cincuenta de fondo. En las paredes hay figuras alegóricas. Está construido con sillares unidos con argamasa. La fachada está revocada con estuco, y se conservan en él restos de los brillantes colores que le exornaron. Parece que las puertas no tuvieron postigos que las cerraran, presumiéndose que aquellos vanos no tuvieron más que cortinas.

La distribución del edificio nada ofrece notable, no pudiendo hablarse de ella con ninguna generalidad, siendo como es distinta del palacio que tuvo Moctezuma en Méjico, el cual tuvo una disposición análoga á la de los palacios de China, que como

queda dicho en su lugar, no son más que una aglomeración de pabellones poco elevados, separados unos de otros por patios, circuyendo el conjunto un muro de recinto.

La descripción del palacio mandado construir por Nazahualcoyotl, príncipe tezcucano, hecha por Prescott, da una idea no solo de la ilustración de aquel príncipe, sino también del estado de la civilización del país; pues á más de los correspondientes departamentos para habitación de la familia real, comprendía pabellones para recepciones oficiales, otros para tribunales, otros para enseñanza de la juventud, y un mercado público (Prescott, Hist. de Méjico).

**EDIFICIOS PARTICULARES.** Tuvieron un carácter análogo al palacio de Palenque

aunque con menores proporciones.

**GIMNASIOS.** Existen en Yucatan ruinas de unos edificios especiales construidos sobre unos terraplenes, que se supone sirvieron para ejercicios gimnásticos. Esta opinión

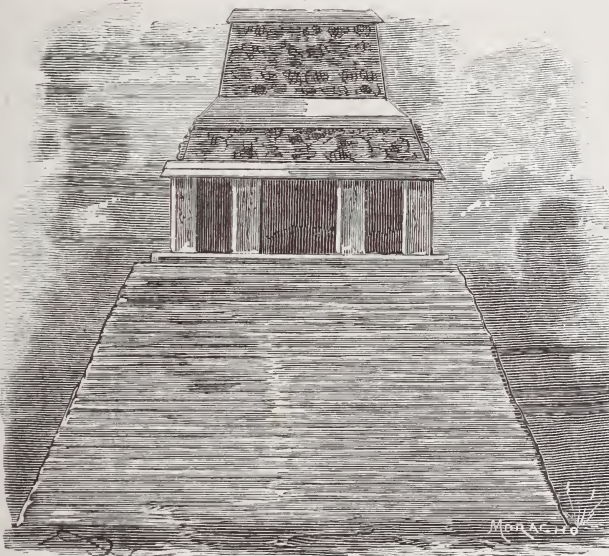


Fig. 30. Antiguas casas particulares (Palenque).

está fundada en la narración de Herrera sobre los juegos á que se dedicaba el emperador Moctezuma, que reinaba en la época de la conquista hecha por los españoles. Tales juegos guardan mucha analogía con el de la pelota; y en ellos llevaba el premio el que lograba hacer pasar una bola por dos aberturas circulares hechas en dos muros paralelos. En el monumento que nos ocupa, estos muros distan entre sí unos treinta y seis metros; tienen las aberturas

de unos quince centímetros de diámetro, y están practicadas estas á seis metros del suelo.

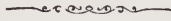
En los estados de la Union existen varios recintos circulares por lo regular, construidos de piedra ó casquijo con una grade-  
ría interior. Supónense anfiteatros donde hubieron de quemarse prisioneros de guerra, ó de celebrarse luchas de gladiadores.

MONUMENTOS SEPULCRALES. En el territorio de Anahuac existen túmulos formados de tierra, parecidos á los que en el antiguo continente se atribuyen á los celtas. Todos hubieron de pertenecer á personajes de categoría. Los que se encuentran en Bolivia tienen ya el aspecto de cámaras sepulcrales.

Todos estos restos de monumentos anteriores á la conquista, no cabe la menor duda que son producto de una civilizacion aislada, completamente indígena, y desconocida en el antiguo continente. De todo lo que hay en la América central y meridional más allá de los Andes, y de todo lo que las tradiciones del país afirman, puede deducirse que los monumentos de construccion azteca tales como se encontraron, no eran más que copias alteradas de los grandes y antiguos edificios pertenecientes á una civilizacion y á un pueblo que ya no existía: todo lo cual viene confirmado por el relato de los que fueron á la conquista, que aunque se les suponga sin criterio arqueológico y artístico suficiente, siempre son un testimonio de la consideracion de antigüedad que á los indígenas merecian aquellos monumentos y aun sus ruinas. Como quiera que sea, los monumentos americanos no han llamado suficientemente la atencion de los eruditos; pudiendo muy bien decirse que el campo de aquellas antigüedades está todavía vírgen y por beneficiar.

## ARQUITECTURA

## DE LOS PUEBLOS SITUADOS Á OCCIDENTE DE ASIRIA.



## EGIPCIA.

Los egipcios sobresalieron en la Arquitectura más que en las demás artes plásticas, en razon del grado de civilizacion que alcanzaron, el cual no les permitió representar con toda sinceridad y limpieza las ideas, no habiendo sabido hacer más que simbolizarlas. Simbólico pues fué el fondo de la civilizacion egipcia, como simbólicas fueron tambien las formas; habiendo cultivado el símbolo de tal modo, que aventajaron á los demás pueblós que les habian precedido, en el arte que por este principio se rige. Por esto puede decirse que Egipto fué en la Antigüedad un pueblo arquitecto por excelencia: atestíguelo las teorías originarias que tomaron por punto de partida los materiales que emplearon, y la misma distribucion que dieron á sus edificios.

La teoría originaria de la arquitectura egipcia hubo de ser la construccion de piedra por simple presion vertical. La enormidad de los pedrejonés que emplearon y las formas piramidales que dieron á los conjuntos, al propio tiempo que ofrecieron una garantía de solidez, imprimieron á los monumentos un carácter de grandiosa gravedad y de austeridad magestuosa. No teniendo Egipto, como no tenia, maderas de construccion, no pudo ménos de recurrir á esta teoría originaria, respondiendo á ella por cuantos medios le fué posible; habiendo empleado métodos especiales para la explotacion de sus ricas canteras de piedra así arenisca como calcárea y granítica; métodos que llegaron á

darles pedrejonos de veinte y cinco metros de longitud. Verdad es que por las pinturas de los hipogeos puede conjeturarse que emplearon la madera en algunas construcciones; pero tambien se echa de ver en algunas de aquellas representaciones, que las maderas formaron parte de los tributos impuestos á las naciones vencidas: lo cual da á entender que este material hubo de ser considerado en el país como una preciosidad, habiéndose empleado como artículo de lujo.

La teoría de la construccion de piedra hubo de conducir á los arquitectos al conocimiento de la construccion circular y de sus contrarestos. En la época de Homero habia en las márgenes del Nilo malecones de curvatura horizontal, cuya fuerza para resistir al empuje de las aguas está comprobada por la existencia de muchos siglos. Por otra parte, se han encontrado en Tebas bóvedas construidas con dovelas; y aunque algunos les han dado fecha muy reciente, así como otros han sacado de las pequeñas dimensiones que tienen, una prueba negativa de poder, sin embargo, es menester mirar la cuestión bajo el punto de vista de que con la enormidad de las lajas de piedra que podian obtener, no necesitaron aguzar su ingenio ni emplear su habilidad en la consecucion de un objeto, como el de cubrir los edificios, que naturalmente los materiales les ofrecian.

MURO. Estrabon habla de la convergencia de los muros egipcios, circunstancia que solo puede referirse á la forma atalusada ó en escarpia que dieron á este miembro arquitectónico. Entiéndase sin embargo, que esta forma solo apareció en los paramentos exteriores, pues interiormente el muro siguió la línea del aplomo.

COLUMNA. El empleo de la columna como miembro característico de sustentacion data en Egipto desde muy antiguo; siendo muy natural que tuviese un desarrollo en sus formas, bien por la actividad del genio indígena, bien como resultado de influencias extrañas. Desde los pilares que se ven en los hipogeos del alto Egipto, hasta las columnas de los templos de Philoe y de

Tebas no hay grandes pasos que dar: y hubieron de darlos luego que para atender á las necesidades de aquella civilización, se vieron precisados á construir peristilos, salas hipóstilas y salas hipetras.

Veamos, pues, cuales fueron los caracteres de la columna egipcia; y que desarrollo especial alcanzó este miembro arquitectónico.

En los hipogeos de la montaña de Beni-Hasan hay columnas que han sido calificadas de *protodóricas* por las estrias en arista



Fig. 31. B. De los hipogeos de Beni-Hasan. A. C. Del Palacio de Karnak.

que tienen los fustes; no llevando en el sumiscao más que un simple abaco (Véase letra B). No es que esta circunstancia sea un dato para conceder mayor antigüedad á estas columnas que á las de fuste liso que tan comunes son en los monumentos de Egipto; porque en cambio todas las de esta última clase llevan

capiteles que pudieran indicar una época más adelantada: al cabo la mayor riqueza de exornacion es una prueba de más exigencia en el gusto.

En las formas y exornacion de las columnas egipcias se observa que el tipo original debe haber sido el tronco de la palmera, toda vez que algunos fustes se presentan con alguna hinchazon en el inoscapo, donde al propio tiempo están figurados los folículos que suele haber en el arranque inferior de las plantas bulbosas. (Véase la base letra A)

La arquitectura egipcia apenas emplea las BASES, y las que emplea, no pasan de ser más que un simple disco ó una seccion de cilindro, ó una especie de toro. (Véase la *base*, letra C)

Tres tipos ofrecen los CAPITELAS, á saber:—capitel en *capullo* (A) *apenachado* (C) *historiado* (fig. 31). El primer tipo presenta la



Fig. 32. Del templo de Gartasa.

flor del loto cerrada, coronada con un ábaco cuadrangular; y no parece sino que con los astrágalos figurados en el sumóscapo del fuste se trate de indicar las ligaduras necesarias para sujetar un manojo de tablas, que es lo que muchas veces representa el fuste. El segundo tipo ofrece algunas variantes: ya presenta una série de pétalos que se extienden con magestuoso vuelo, ya una simple campánula guarnecida de folículos, ya es el pomposo ramage de una palmera: siendo notable en este género de capiteles la forma y disposicion del ábaco que es una

manera especial que tuvieron los artistas egipcios de sentir la propiedad de este accidente del capitel, pues no hicieron que el ábaco descansara ni siquiera cubriese el mayor vuelo de los pétalos que constituian el capitel, sino que le hicieron seguir las



líneas capitales del fuste, dejando aquel vuelo como un simple accidente natural, de modo que no deje sospechar siquiera que ese apenachado de los pétalos ó ramaje pueda tener la pretension de sostenerle. El tercer tipo presenta cuatro fachadas en cada una de las cuales aparece un mascarón con el tocado egipcio y un bajo relieve representando alguna escena ó acto relativo al destino del monumento; y el todo coronado por un ábaco con iguales formas y condiciones que el que llevan los capiteles del segundo tipo.

Los grandes pedrejonés que los egipcios sacaron de las cante-

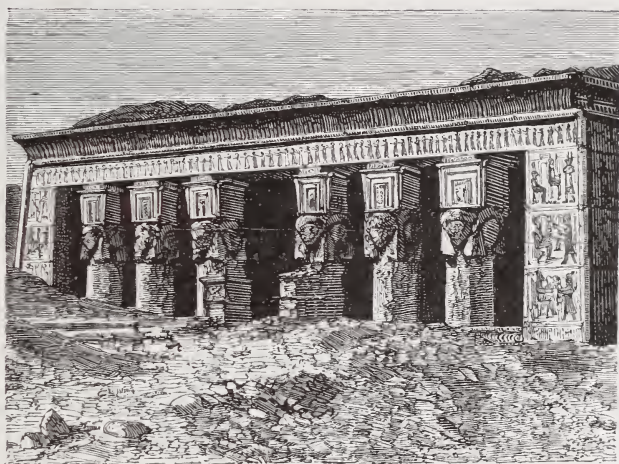


Fig. 33. Templo de Edfu: estado actual.

ras, y la falta de maderas de construcción, hubieron de ser causas coeficientes de que los cornisamentos solo constasen de dos partes, á saber: de *arquitrahe* ó pieza de union de los puntos de apoyo; y de *cornisa* como acusacion de la cubierta. Esta cornisa formó un cimacio de gran vuelo, que constó de un gran caveto ó media caña coronada por un filete; siendo este cimacio empleado con tanta especialidad en la arquitectura egipcia, que ha venido á ser característico de aquel estilo. Es inútil detenerse al hablar del cornisamento egipcio, en manifestar la ninguna necesidad que hubo en Egipto de dar pendiente sensible á las cu-

biertas de los edificios, supuesta la falta absoluta de lluvias que hubo en el país.

Los VANOS se presentan rectangulares, y algunas veces con jambas convergentes hácia el dintel; coronándolos siempre un guardapolvo del carácter de los cimacios que constituyeron las cornisas de los edificios, segun quedan descritas. Las puertas de los templos y palacios, y las pinturas de los hipogeos ofrecen muestras de las dos indicadas formas, como se verá luego.

Los egipcios en la EXORNACION lo mismo emplearon el bajo relieve que la pintura; y lo mismo adornaron de este modo los paramentos de los muros que los fustes lisos de las columnas. Los fólculos del tronco de la palmera y la flor del loto hicieron el principal, si no el único papel en la exornacion antemática, porque fueron los dos vegetales de los cuales los naturales del país sacaron gran provecho: el fruto de la palmera y la harina que se sacaba del grano del loto ganaron la veneracion en que los egipcios tuvieron tales plantas. La escritura geroglífica, aunque no adiestró á los artistas egipcios en la expresion, les obligó á ser exactos en la significacion, habiendo sabido materializar las ideas más metafísicas: prueba de ello es el *Ritual fúnebre* que forma parte del *Libro de las manifestaciones* ó revelaciones. El cuadro que este Ritual presentaba entró en el sistema de exornacion, y los artistas no hicieron más que copiar sus viñetas, ya en relieve ya en pintura, en las grandes construcciones.

Los egipcios emplearon la policromia para realzar los bajos relieves lo mismo que todo miembro y accidentacion arquitectónica; habiendo hecho uso al efecto de procedimientos especiales que han conservado á los colores toda su viveza hasta nuestros dias.

OBELISCO. Es uno de los miembros arquitectónicos más característicos de la arquitectura egipcia. Como tal miembro y no como monumento independiente debe ser considerado tratándose de esta arquitectura. Consiste en un monolito prismático de cuatro caras y base cuadrada, en disminucion hácia la parte superior: consta de tres partes, á saber: zócalo, prisma y pira-

midion. Las cuatro caras del prisma están cubiertas de geroglíficos, en relieve más ó ménos bajo, y algunas veces simplemente esgrafiados.



Fig. 34. Obeliscos de Luksor.

Los obeliscos suelen ser de granito rosa de las canteras de Siena, y sus caras están perfectamente pulimentadas. La regularidad de la base depende de las dimensiones que tuvieron los pedrejonos al salir de las canteras: así es que apesar de presentarse los obeliscos siempre pareados, muchas veces no fueron iguales: notóse esta diferencia en los de Luksor, el menor de los cuales tuvo un zócalo casi doble que el más alto. La relacion que guarda

la base con la altura no procede de una regla fija, aunque no se andará fuera de camino si se sienta como tipo mínimo la proporcion de uno á ocho, y como máximo, la de uno á diez; disminuyendo en un tercio desde el imóscapo al sumóscapo.

Mientras los anticuarios no tuvieron medio para la interpretacion de los geroglíficos, el espíritu de sistema no andaba perezoso en hacer conjeturas buscando el significado en las más ó ménos arbitrarias etimologías del nombre que se da á los cuerpos arquitectónicos que nos ocupan: ya fueron considerados como altares, ya como símbolos de los dedos de la divinidad, ó imágenes de los rayos solares, gnomones ó relojes, ó indicadores del curso de los astros. Despues que con la piedra de Roseta se ha encontrado la clave para la interpretacion de los geroglíficos, está reconocido que los obeliscos son monumentos esencialmente conmemorativos; de manera que respecto de los edificios á que están adheridos no hacen más papel que el que en los edificios de la época moderna puede hacer una lápida. Aquellos geroglíficos dan á conocer el objeto de la fundacion del edificio á que

preceden, su destino, el nombre de las divinidades á que estuvieron consagrados, y demás circunstancias que pueden servir para la historia del monumento. Por lo demás, supónese que la denominación deriva de una palabra griega que vale *aguja*, palabra empleada por los griegos que se establecieron en Alejandría, hombres de espíritu cáustico y mordaz en demasía.

Se ignora la época en que fué erigido el primer obelisco en Egipto; pero sin género alguno de duda no hay ninguno mandado erigir por faraon de alguna dinastía anterior á la XVIII, que data del siglo XIX ant. J. C. Cambises el persa mandó destruir muchos obeliscos; y está en lo cierto que si los faraones de origen griego no mandaron erigir ninguno, adornaron las poblaciones con los que pudieron haber á mano. Casi puede asegurarse que de la época de los Ptolomeos data la adulteracion de este miembro arquitectónico respecto de su objeto: y los emperadores romanos y aun los bizantinos importaron en sus respectivas capitales obeliscos sacados de Egipto, como testimonio de sus conquistas, ó recuerdo de su dominio; erigiéndolos como monumentos independientes, en medio de las plazas públicas.

Los egipcios dieron á sus monumentos una disposicion especial que completó el carácter de ellos: y aunque se quisiese hallar alguna afinidad entre esta disposicion y la empleada por otros pueblos contemporáneos, nunca estará desprovista de cierta espontaneidad que le da una originalidad notable.

Los edificios monumentales de Egipto debieron esta originalidad á los *Dromos*, á los *Pilones*, á los *peristilos*, *salas hipóstilas*, y *salas hipetras*. Estas distintas partes, especialmente los *pilones* y los *peristilos*, ofrecieron una disposicion que no ha empleado ningun otro pueblo.

*Dromos*. Fué una vía empedrada con grandes adoquines, formada por dos filas de esfinges ó machos de cabrio de dimensiones colosales, colocados en elevados zócalos, y distantes entre sí unos cinco metros. Estos colosos tuvieron grabados en los

lomos, inscripciones que revelaron su significacion. Esta calle era la avenida que conducia á los Pilonos.

*Pilon.* Llámase así de una palabra griega que equivale á.

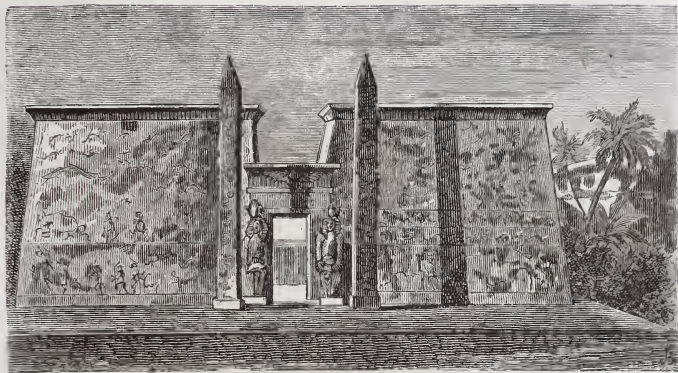


Fig. 35. Pilon de Luksor.

*puerta.* Es un muro atalusado formando dos alas de edificio, unidas por una construccion que forma el marco de una gran puerta. Los pilones sirvieron de defensa al propio tiempo que de observatorio, dando entrada á un templo ó á un palacio. Subióse á las plataformas por escaleras practicadas en el grueso de los muros. A uno y otro lado de la puerta elevábanse colosos representando los fundadores ó favorecedores del monumento; y un tanto más adelante se erigian dos obeliscos. En las grandes festividades plantábanse á lo largo de los pilones gruesas y altas antenas en cuyos topes flotaban sendas banderolas tal como se ve representado en las pinturas de los hipogeos. Los paramentos de los muros estuvieron adornados con esculturas geroglíficas viéndose el círculo alado flanqueado por dos *ureus* en el gran cimacio que coronaba los muros.

*Peristilos.* Al rededor de un santuario (*secos*) construyeron pórticos, pero interceptaron los intercolumnios á la altura de la mitad de los fustes por medio de un muro coronado con un grande esgucio, ó sea, el cimacio de que antes se ha hablado, cuyo muro estuvo entallado con varias representaciones alegóricas y geroglíficas en relieve bajo. En el intercolumnio central

dejábase una puerta sin dintel. Ejemplo de ello es uno de los templos de Denderah, que quizá no sea anterior á la dinastía de los Ptolomeos.



Fig. 36. Templo de Edfú.

*Salas hipóstilas é hipetras.* Las primeras son aquellas cuyos techos están sostenidos por columnas. Aventurado fuera suponer que semejante disposición sea



Fig. 37. Sala de Medinet-Abú.

de origen egipcio; porque la idea de ella existe en las construcciones trogloditas de India y de Persépolis, en la hipótesis de que estas últimas puedan ser anteriores á las construcciones egipcias de que ahora se trata, ya que dudamos de la anterioridad de esta disposición, como de la de los peristilos, á la dinastía de los Ptolomeos. Las salas hipetras no son más que átrios porticados, que así los encontraremos usados entre los griegos como entre los romanos, los cuales hubieron de tomar semejante disposición, de los

etruscos. Más adelante veremos la consideracion que estos átrios merecieron en la civilizacion griega y en la latina.

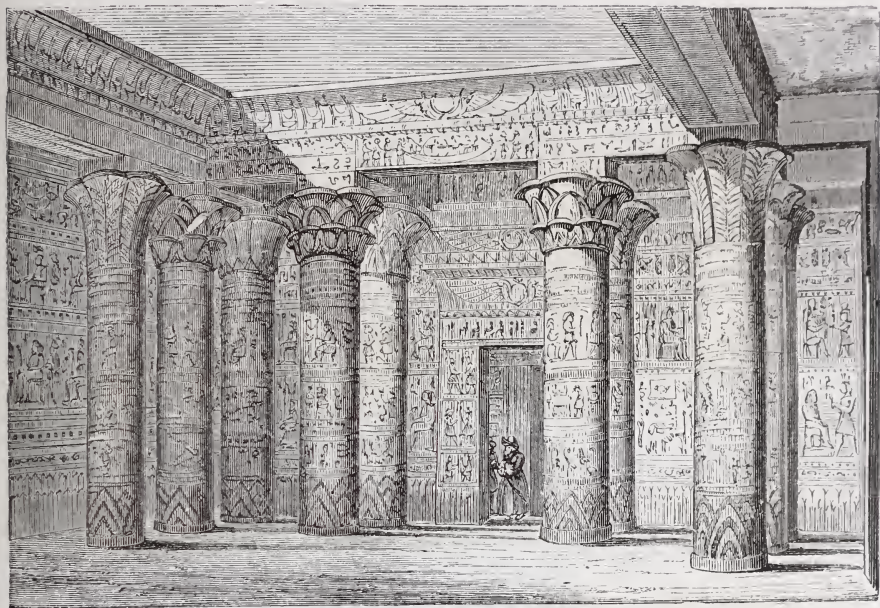


Fig. 38. Sala hipetra del Templo de Philae.

Los monumentos que nos han quedado de la antigua civilizacion egipcia, ó se encuentran excavados en las laderas de las sierras del alto Egipto (trogloditos), ó fueron construidos con materiales transportados: de la propia manera que unos son religiosos, y otros civiles. Como quiera que sea, todos tienen una disposicion análoga; de modo que algunos de los monumentos con materiales transportados no parecen más que imitaciones de los trogloditos.

*Speos.* Llámense así las excavaciones hechas en las peñas con objeto religioso, no fúnebre; por consiguiente fueron templos, cuya planta es análoga (si no sirvió de modelo) á los construidos sobre el suelo. Algunos de estos speos van precedidos de construcciones, anunciándose con un dromos, ó con colosos

representando á determinados faraones, como en el speos de Onadi-Essebona (valle de los leones) donde se ve á Sesostris. El speos más pequeño de los cuatro de Irim se anuncia con una



Fig. 39. Speos de Isambul.

fachada en la que aparecen entallados en la roca seis grandes nichos conteniendo sendas estátuas colosales de siete metros de altura, representando á dicho faraon, á su esposa y á sus hijos: está dedicado á la diosa Hathor, la Vénus egipcia. En el interior hay pilares prismáticos coronados con cabezas de mujer, y multitud de bajos relieves coloridos.

El grande speos de Isambul tiene la fachada decorada con cuatro colosos sentados, que miden más de doce metros de altura. En el interior se encuentra una sala cuyo techo está sostenido por ocho pilares que tienen adosadas otras tantas estátuas de Osiris. Las paredes están atestadas de bajos relieves representando asuntos históricos referentes á las conquistas de Ramses el Grande en Asia y Africa. Cuéntanse hasta diez y seis salas decoradas de este modo; terminando el templo con un santuario en cuyo fondo se ven cuatro estátuas sentadas del tamaño



mucho mayor que el natural, representando á Amon-Ra, Phre y Phta, en medio de cuyas divinidades está dicho faraon conocido tambien por Sesostris.



Fig. 40. Sala en el templo de Isambul.

Los templos levantados con materiales transportados, por su forma y por su decoración parecen extraídos de una montaña y transportados á una llanura, ofreciendo perfeccionado el tipo de los monumentos trogloditas. Sin embargo, aunque la disposición de los templos sea generalmente conforme, la planta varia por adiciones hechas en distintas épocas.

Estrabon describe el monumento de Heliópolis; y su descripción está confirmada por las ruinas encontradas dentro de los recintos de antiguas ciudades; y supone que se entraba al monumento por un dromos de unos treinta metros de longitud, consagrado á Anubis: seguían dos pilones el uno en pos del otro: luego el secos que tenia un santuario precedido de un pórtico: añadiendo que las paredes estaban cubiertas de bajos relieves, que al decir de dicho autor, eran parecidos á los griegos de la época primitiva. El templo del sud en Karnak consagrado á Kons, uno de los personajes de la triada tebana, tuvo un dromos, un pilon, una sala hipetra, otra hipóstila, iluminada por tragaluces; y las paredes estaban cubiertas de bajos

relieves: en el fondo estaba la puerta del santuario, el cual aparecía completamente aislado, corriendo á su rededor un pasillo de bastante anchura: y terminando el edificio con una sala hipóstila que conducía á varios departamentos.



Fig. 41. Templo de Philæ.

La division del santuario en muchos secos es general en todos los templos egipcios; y contribuian á esta subdivision los *Manumissi*. Al lado de los grandes templos en que se adoraba una triada, se construía otro templo de menores dimensiones, el cual suponíase que era imágen de la mansion celeste, donde la diosa, segundo personaje de la triada, habia dado á luz al tercer personaje que la completaba; y á esta paridera se le dió el nombre de *Manumissi* (sin duda por los romanos). Las paredes de estos monumentos sufragáneos, por decirlo así, estuvieron cuajadas de representaciones en bajo relieve, de semejantes sucesos; asimilando estas circunstancias á las del nacimiento del príncipe que habia mandado erigir el templo: todo de conformidad con las creencias de los egipcios sobre el nacimiento y educacion de sus faraones.

**PALACIOS.** Ofrecen una disposicion sino igual análoga á la de los templos. Con efecto, precédeles un dromos con esfinges; sigue un pilon de grandes dimensiones con colosos y obeliscos; tienen salas hipétras, en mayor ó menor número separadas, pilones, con dos ó más órdenes de columnas: salas hipóstilas destinadas unas á recepcion de personajes, á simple conversacion, á bibliotecas, como así lo indican varias representaciones encontradas en los muros de distintos monumentos. Hasta aquí el edificio pertenecía á la vida pública; el resto estaba destinado á la vida privada, presentando una serie de habitaciones á manera de los secos ó santuarios de los tem-

plos, rodeadas de pequeños departamentos con salida á pasillos comunes, cuyos departamentos hubieron de servir de dormitorios á los individuos de la familia y de la servidumbre.



Fig. 42. Ruinas de Karnak.

Existen ruinas de palacios más notables, que comprueban lo que acaba de decirse, tales como las del Menmonio, del Amemphias, del Rameseyon, siendo el de Karnak, el más magnífico y suntuoso.

*Laberinto.* Este fué uno de los palacios más notables del país, por su objeto como por sus formas. Este edificio tuvo una extensión portentosa y estuvo situado en la noma ó provincia Arsinoe ó Cocodrinópolis, hoy Al-Fayum, junto al lago Moeris al sud de Memphis.

El lago Moeris fué obra de un faraon de este nombre en el siglo XVIII ant. J. C. La idea de este lago guardaba bastante analogía con el sentido moral del Laberinto, toda vez que el objeto principal de esta obra fué disminuir el inmenso caudal de agua

que el río pudo traer en la época de las inundaciones, á fin de poderle utilizar despues para riegos en beneficio general del país. Segun la opinion más probable se aprovechó la disposicion natural del terreno, el cual ofrecia una gran cuenca; habiéndose abierto un canal para ponerle en comunicacion con el río. En la actualidad este lago no existe.

Pero volvamos al Laberinto.

No están de acuerdo los historiadores sobre la antigüedad de este palacio. Suponen unos que fué obra del mismo faraon Moeris; pero Manethon atribuye su construccion al faraon Labaris IV de la dinastía XII. La planta, disposicion y extension de este palacio solo puede conocerse por la descripcion que hace Herodoto que le visitó; cuyo autor habla del monumento con grande entusiasmo: de manera que con ser griego, dice, que el monumento era superior á todas las construccionen levantadas por los griegos. Estrabon habla tambien de este palacio; no siendo ménos entusiasta de él que Herodoto. De las relaciones de ambos escritores se desprende, que el edificio ocupó una área no menor de mil y quinientos metros cuadrados, levantándose en uno de sus ángulos una pirámide decorada con figuras de grandes dimensiones y de bajos relieves. Dice Herodoto que el edificio se componia de doce palacios, como así puede deducirse de la descripcion de Estrabon; es decir, que constaba de tantos palacios cuantos eran en la época de la construccion las nomas ó provincias en que el Egipto se dividia. Cada uno de estos palacios tenia alternativamente las puertas distintamente orientadas, de manera que seis de estos palacios las tenian en la fachada que miraba al Norte, y seis en la que miraba al Sud; corriendo un peristilo alrededor de cada palacio. Constaban estos de dos altos, á saber: uno subterráneo y otro al nivel del plan terreno; y parece que el primero era inaccesible á los extranjeros ó quizá á los profanos, toda vez que Herodoto en su narracion dice, que los guardas que le acompañaron no quisieron permitirle la entrada, habiéndole dicho que allí se encerra-

ban las tumbas de los antiguos faraones que habian mandado levantar aquel edificio, y las momias de los cocodrilos sagrados. Al decir de Estrabon cada departamento tenia el techo formado por una sola laja de piedra. El conjunto de los doce palacios estaba encerrado en un recinto formado por una infinidad de galerías y comunicaciones artificiosamente combinadas, que constituian cierta dificultad para el ingreso: así lo relata Herodoto, habiéndose mostrado sorprendido de tan extraordinaria circunstancia.

Segun Estrabon, el Laberinto ó palacio de Labaris fué el sitio destinado para las grandes asambleas que celebraban los diputados de las nomas, reuniones conocidas con el nombre de *Panegiries*: y en aquel consistorio, los diputados con los sacerdotes y sacerdotisas trataban de los grandes intereses del país, así religiosos como civiles; y añade Champollion que no pudo imaginarse monumento más digno y propio para el objeto indicado; estando, al parecer, ideado segun el espíritu de las instituciones egipcias que tan reglamentado tenian así las clases, como las corporaciones y como los individuos: de manera que hasta su situacion fuera del valle ó cuenca del Nilo, como si dijéramos, en terreno neutral no perteneciente á ninguna de las nomas, pudo llevar la idea de que ninguna de estas pudiese ejercer presion ni la menor influencia sobre las Asambleas.

Los Ptolomeos abandonaron el Laberinto, edificando en su lugar el templo de Phta en Memphis, destinándole al mismo objeto que aquel tenia.

*Edificios particulares.* Solo con gran prevencion deben ocuparnos, pues fácilmente lo que de ellos se dice puede muy bien referirse á las épocas en que la civilizacion egipcia hubo de estar influida por la griega ó por la romana. Herodoto es el escritor que puede hacer referencia á época más antigua, ya que vivió en el siglo v ant. J: C. Una circunstancia es notable, respecto de los edificios particulares, en su relato: dice que los egipcios comian en público; y como en algunas pinturas de las

ruinas existentes se encuentra que los edificios particulares tuvieron en la parte más alta una azotea cubierta con un ligero techo sostenido por columnitas, puede interpretarse el dicho de Herodoto en el sentido de que los egipcios comían en estas azoteas.



Fig. 43. De una pintura de El-Tell.

Atestiguado también está por las pinturas que hay en los monumentos de aquellas edades, que los egipcios tuvieron quintas ó casas de campo, más ó menos suntuosas, con jardines ó huertas, pabellones, árboles y muchas otras partes propias para la comodidad y para el recreo.

**MONUMENTOS SEPULCRALES.** El culto de los muertos fué la base de las creencias religiosas del antiguo Egipto; y en este culto es donde se han encontrado las causas del embalsamamiento de los cadáveres. Previsora la religion egipcia, hizo caso de conciencia esta práctica en beneficio de la higiene pública; pues sustrayendo los cadáveres de la accion deletérea de un suelo periódicamente inundado por el Nilo, y sometido á los rayos de un sol abrasador, se disminuian las causas de las pestes. Los egipcios, pues, procuraban adquirir durante su vida un sitio donde pudiese ser enterrado su cadáver por los sobrevivientes; procurando el mayor decoro en las sepulturas.

Estos cuidados religiosos en favor de los muertos, con los usos y prácticas á que dieron motivo, mantuvieron en Tebas una industria muy productiva, y á la que se dedicó una buena parte de la poblacion. Así es que hubo un barrio en Tebas, cuyos moradores procuraban todo lo necesario para el embalsamamiento y momificacion, dedicándose á la tarea de fabricar sarcófagos y otros objetos fúnebres. El gobierno además llevaba el registro de la propiedad de las sepulturas. Sabido es

el sentido alegórico de muchas de las figuritas encontradas en tales sitios, representando al difunto con el azadon y el arado, y llevando en el hombro el saco de semilla; porque los egipcios representaron en esta vida cuanto creyeron que pasaba en la otra, por alegorías sacadas de las tareas agrícolas.

*Hipogeos fúnebres.* Siguiendo á Champollion el jóven, que describe con suma precision los que visitó pertenecientes á las dinastías XVIII, XIX, y XX, de origen tebano, estos hipogeos no fueron más que tumbas abiertas en las laderas de las sierras: y cuando el hipogeo presentaba una cavidad larga, especie de corredor, aunque interrumpida por varios departamentos á manera de cámaras sepulcrales, llevaron el nombre de *Siringes*. Así lo dice Suidas.

Los egipcios indudablemente practicaron las excavaciones de que tratamos, con doble objeto, á saber: para utilizarse de la piedra, y para abrir sepulturas ó sitios donde pudiesen depositarse los cadáveres. Los mejores y más ricos hipogeos fúnebres están en Nubia; y por las riquezas artísticas que encierran pueden considerarse como el museo de todo cuanto puede dar á conocer el estado de la civilizacion del antiguo Egipto. En general los hipogeos fúnebres se anuncian por una fachada esculpida en la roca; dando paso á una galería oblicua al horizonte en direccion al centro de la montaña. A trechos se encuentran jambas de puertas dando paso á pequeñas cámaras cuadradas ó á otras mayores cuadrilongas, cuyo techo está sostenido por pilares que estriban sobre un estilobato que corre al rededor. En estas cámaras se colocaban los sarcófagos; asi como los objetos pertenecientes al difunto se depositaban en las menores. Los más notables de los hipogeos de la Nubia son los que están situados en el valle de Biban-el-Moluk, el cual venia á constituir la necrópolis real. Champollion dice que el sitio es á propósito para un objeto fúnebre, pues el valle está rodeado de peñascos hendidos presentando bandas negras, como si fuesen ocasionadas por un incendio; siendo aquel sitio tan triste y árido, que

ni las fieras le frecuentan. Se entra al valle por una abertura sobrado estrecha practicada por la mano del hombre, ofreciendo sus muros, restos de esculturas egipcias. Al pié de las sierras ó en sus laderas se ven muchas puertas rectangulares, cegadas la mayor parte de ellas, cuya decoracion está casi del todo borrada: son las puertas de las sepulturas reales, que todas son parecidas. Cada una de ellas correspondió á una tumba; porque antiguamente las tumbas no se comunicaban entre sí como en la



Fig. 44. Hipogeo de Biban-el Moluk.

actualidad, siendo esta comunicacion obra de inquiridores de antigüedades y tesoros. Añade dicho anticuario, que no se conserva allí ningun órden de sucesion ni de dinastía, sino que cada faraon abrió su tumba donde le pareció más conveniente; y que es imposible no quedar sorprendido, despues de haber pasado el umbral de la puerta, ver aquellos corredores cubiertos de bajos relieves perfectamente pulimentados, conservando en mucha parte el brillo de los vivos colores con que fueron pintados. Las cámaras están más ricamente decoradas, sobresaliendo en la decoracion la cámara *dorada*, como la llamaron los egipcios, que es la mayor, y en la cual se colocaba el sarcófago real, que era de grandes dimensiones y de una sola pieza de granito.

Parece que la decoracion de estas tumbas reales fué sistemática; y vista una cámara están vistas todas las demás, con pequeñas diferencias. En ellas se encuentra cuanto puede desearse para conocer los menores detalles de la vida privada, ó, á lo ménos, de las costumbres generales de los antiguos egipcios, de los muebles, utensilios, trajes y armas de uso más comun.



Solamente los faraones y los grandes personajes de la nación, eran enterrados en sepulturas particulares: los cadáveres de los individuos de las demás clases tuvieron sepulturas comunes situadas no lejos de las poblaciones. Bajábase á ellas por unos pozos verticales que daban paso á galerías subterráneas, en las cuales se encuentran amontonadas una multitud de momias. La galería subterránea de Abydos, segunda ciudad de la Tebayda, es inmensa, y no cede en dimensiones á la de Tebas. En Sakkara y otros puntos hay tambien pozos que conducen á galerías atestadas de vasos de forma cónica, ya de piedra comun, ya de piedra especial pulimentada, ya de loza azul conteniendo ibis embalsamados. Las grutas de Samoun son célebres por el número de momias de cocodrilos y de personas que contienen; estando doradas casi todas estas últimas. Por razon del aire mefítico que allí corre, la curiosidad más temeraria no ha podido emprender un reconocimiento capaz de poder explicar con alguna certeza de datos el origen de este inmenso depósito de restos de seres pertenecientes al reino animal.

*Pirámides y Necrópolis.* La costumbre que tuvieron los antiguos egipcios cuando vivieron en el territorio alto del país, de abrir las sepulturas en las laderas de las sierras y en necrópolis subterráneas por medio de pozos fuera de las inundaciones del Nilo, hubo de dar origen á las Pirámides. En el Ritual fúnebre de Egipto, la *montaña de occidente* significa la mansion de los muertos, en atención á que por una alegoría sacada del mito del Sol, segun la cual la vida se asimila al curso de este astro, el occidente representa la *Muerte*. La montaña de Tebas estaba situada al oeste del rio y de la ciudad; por consiguiente, detrás de ella se ponía el sol: y en aquella montaña se depositaban los restos mortales de los faraones: y tales personajes, despues de muertos, eran asimilados á aquel astro-dios. Pero habiendo los príncipes pasado á establecer su corte en Memphis, y queriendo conservar en lo posible las costumbres de Tebas, quisieron levantar sobre sus respectivas tumbas, montañas artificiales, las

Pirámides, puesto que en el bajo Egipto solo hay cerros de poca altura, así como procuraron el establecimiento de necrópolis artificiales.

Hablarémos en primer lugar de las Pirámides, dejando para despues hablar de estas necrópolis.

Las pirámides más célebres y considerables están á la izquierda del rio Nilo en Ghizé, punto inmediato al sitio donde estuvo sentada la antigua Memphis. Se levantan sobre un terreno más elevado que la llanura que la ciudad ocupó un tiempo; de manera que el asiento de las pirámides está á unos veinte y cinco metros sobre el nivel de las mayores inundaciones del Nilo. La gran pirámide de Chefrem tiene de base unos ciento cincuenta metros cuadrados, con unos noventa de altura. Todas las pirámides están construidas sobre planta cuadrada, orientadas por los ángulos; los corredores y cámaras sepulcrales suelen estar en la roca que sirve de asiento, excepcion hecha de la pirámide de Cheops, que la tiene en la mitad del eje. El macizo de las de Ghizé es de piedra calcárea; pero su paramento exterior está revestido de sillares perfectamente aparejados. No andan acordes los arqueólogos sobre la forma que tuvo la cúspide: unos suponen que las pirámides terminaron en una plataforma, otros en verdadera cúspide formada por una sola piedra, como la de Dashur; y sin embargo, todas terminan del primer modo, ensanchándose diariamente aquel plano. Tuvieron distintas entradas, dando paso á corredores horizontales y á otros más ó menos inclinados que hubieron de cerrarse á trechos con tablas de piedra sobre correderas. Llégase por estos corredores á las cámaras sepulcrales, algunas de ellas revestidas de granito, donde estuvo fijo en el suelo el sarcófago real. En algunas pirámides esta cámara va precedida de otra que hubo de contener sarcófagos de personajes de inferior categoría. El techo de estas cámaras suele ser plano; aunque en algunas suele ser apuntado ó en ángulo. Se han descubierto tragaluces que van desde las cáma-

ras hácia el paramento exterior en sentido ascendente, aberturas que hubieron de servir tambien de ventiladores. Ni interior ni exteriormente tienen esculturas ni geroglíficos; y si alguna inscripcion de esta naturaleza se ve, es indudable que ha sido puesta en época posterior á la construccion del monumento, pues los autores más antiguos no hablan absolutamente de semejante circunstancia. La invasion de los persas en la Edad antigua y la de los musulmanes en la media han de haber producido el saqueo de todos los objetos curiosos que estas sepulturas debieron contener. El número de las pirámides de Ghizé es el de nueve; tres mayores que las cuatro restantes. En distintos puntos de Abisinia y de Nubia existen varios monumentos de esta naturaleza, ya solos ya formando grupos: unas pirámides



Fig. 45. Pirámide de Nuri, en Nubia.

tienen las fachadas planas, otras las tienen escalonadas, y todas están precedidas de un pilon formando la entrada.

Notable es la de la gran pirámide de Memphis. En la parte de la cadena líbica que se adelanta hácia la llanura, aparece entallado en la misma roca el grande Esfinge. La altura que mide puede dar idea de la cantidad de piedra que hubo de extraerse de aquel sitio para dejarla aislada. Desde el terreno en

que asienta hasta la parte superior de la cabeza mide diez y siete metros, y tiene de longitud de treinta á cuarenta: el



Fig. 46. Esfinge y pirámide de Chefrem.

perímetro de la cabeza, en la línea de la frente, es de unos veinte y siete metros. Una excavacion de algunos piés de profundidad se ve en la frente, que debió de servir para fijar los adornos ó tiara real ó religiosa que hubo de determinar la representacion simbólica de la figura. Semejante coloso, con las pirámides, ha sido objeto de muy sérios estudios: han sido removidas en nuestros tiempos las arenas que le tenían enterado, y se ha encontrado el jambaje de una puerta entre los brazos y debajo de la garganta. Reconocida detenidamente esta puerta se ha visto, que daba paso á galerías subterráneas abiertas en la roca que se extendian á gran distancia, y por último, que habia establecida una comunicacion con la mayor parte de las pirámides levantadas en aquella comarca.

Todas estas circunstancias explican perfectamente las noticias que dan los escritos árabes acerca de la existencia de varios pozos y galerías subterráneas dependientes de la gran pirámide; y que habia en la cabeza del esfinge una abertura que conducia

á este monumento; y he aquí como se explica la circunstancia de que la gran pirámide carezca de puerta.

*Necrópolis y estelas.* Si en el alto Egipto hay pozos que dan paso á galerías subterráneas atestadas de momias; en el Bajo Egipto, en Sais, existen restos de muchas necrópolis edificadas con ladrillos crudos. Presentan masas enormes de más de diez y seis metros de altura; divisándose desde léjos muchos pisos de nichos para guardar momias.

Hubo necrópolis para cada una de las clases en que el pueblo egipcio estuvo dividido; y estuvieron encerradas en vastos recintos, que parece han de haber contenido tambien tumbas de algunos faraones de las últimas dinastías.

En estas necrópolis es donde se encuentran *estelas fúnebres*, que no son más que planchas de piedra ó de madera, rectangulares por la parte inferior, y en arco escarzano en la superior. En estas estelas habia representados, ya en bajo relieve ya en pintura, los parientes del difunto ofreciéndole á este presentes y tributándole los últimos honores; completando el cuadro una inscripcion explicativa del asunto, conteniendo los nombres de los que en aquel cuadro figuraban: el difunto estaba sentado, y los parientes ó estaban de rodillas ó permanecian en pié.

### ETRUSCA.

Bien quisiéramos hablar de la arquitectura etrusca con toda la extension que podemos hacerlo de la griega, y queda hecho de la egipcia; pero faltan datos, y sin ellos no es posible establecer un sistema razonado de la arquitectura de este pueblo.

Bien pocos monumentos arquitectónicos se conservan de la época en que podemos considerar la Etruria entregada á su propio genio. Las primitivas construcciones etruscas pertenecen á la civilizacion pelasga; y sus monumentos más notables

tienen la misma fisonomía que las acrópolis de Grecia y del Asia menor. Ningun edificio monumental etrusco se ha encontrado en pié, que sea bastante para poder dar á conocer el verdadero estilo arquitectónico de los artistas de Etruria: y los datos que se encuentran en los escritos de Vitrubio no dan gran luz para este objeto. Si alguna ráfaga de ella se ve brillar en tales escritos, así como en algunas tradiciones del país, no es suficiente para desvirtuar la proposicion de que lo etrusco no es más que lo griego primitivo.

Encuéntranse en Etruria muros de defensa construidos con piedras enormes en toda su rudeza, colocadas unas encima de las otras, y llenos los intersticios de otras piedras de menores dimensiones, sin material alguno para unir las. Esta rudeza fué perdiéndose andando el tiempo, puliéndose los paramentos aunque conservando formas irregulares; ajustándose con precision aunque sin estar unidas con argamasa. Los vanos en estos muros afectaron una forma trapezoidal, bien que las jambas tendiesen desde su base á unirse en la parte superior, bien tomasen esta inclinacion desde determinada altura. Hasta existe algun ejemplo de un vano en arco de medio punto formado con dovelas, circunstancia que podria muy bien confirmar la opinion de que los etruscos fueron los inventores de la construccion del arco y de la bóveda, si pudiese tenerse una completa certeza de la edad de tales vanos, es decir, si pudiese saberse si entraron en la idea del constructor del muro, ó si fueron abiertos en épocas posteriores.

Como quiera que sea el pueblo etrusco se nos presenta por medio de la Tradicion y de la Historia como un pueblo industrioso al par que artístico, animado de un espíritu emprendedor, lleno de atrevimiento y de grandeza, y sostenido y estimulado por sus relaciones y por su constitucion. La fama proclama á este pueblo como hábil en el arte de construir, y bien pudo ser que la práctica en este arte le condujese á la invencion del arco y de la bóveda. Ello es que los etruscos merecieron ser los ar-

quitectos de la primitiva Roma monárquica, como continuaron siéndolo de la republicana. Segun Plutarco, Rómulo, al fundar su ciudad, en la olimpiada VI (754 ant. J. C.), llamó constructores de Etruria; y segun las ceremonias y formalidades que empleaban los etruscos para trazar el recinto de las poblaciones que fundaban, se trazó el de la ciudad de Roma. Por lo demás, el arte de poner al país á cubierto de toda inundacion por medio de canales y emisarios fué cultivado por los etruscos con mucha inteligencia y buen éxito, atestiguándolo los canales del Po que conducian las aguas de este rio á las lagunas de Adria, los que desembocaron junto á las lagunas del Arno, y el emisario del lago Albano. Los príncipes de la familia Tarquinia encargaron á los etruscos las cloacas destinadas para el desagüe de terrenos bajos, así como la destinada para sumidero de las inmundicias de la capital; y prescindiendo de la cuestion relativa á la antigüedad de la *cloaca máxima* para el desagüe del foro, es lo cierto que el mérito de su obra pertenece exclusivamente á constructores etruscos.

Tales construcciones en arco hacen sospechar con bastante fundamento, que la invencion de las bóvedas con piedras cuneiformes, no fué invencion de Demócrito, el que con Anaxágoras emprendió el plan perspectivo y la disposicion del escenario de los teatros de Grecia en 476 ant. de J. C., sino que importó de Italia semejante idea, habiéndola aprendido de los etruscos.

Otras circunstancias vienen en apoyo de la consideracion que como constructores merecieron de la Roma pagana los etruscos. La disposicion de las habitaciones itálicas con el patio en el centro, hácia el cual iban dirigidas las aguas pluviales de la parte cubierta del edificio que le rodeaba, hubo de ser de origen etrusco, toda vez que en Roma al más pequeño atrio se le dió el nombre de *tuscanicum*: y si no se quisiere considerar este atrio como de origen etrusco, sino como idea tomada de las llamadas salas hipetras de Egipto, no podrá negarse á lo ménos que recibió constantemente de los etruscos una forma determinada.

Además, así en los planos de todas las alquerías, como en los de los campamentos, y de toda clase de recintos, se dejan ver las formas regulares propias del estilo etrusco.

**MONUMENTOS SEPULCRALES.** Son los monumentos etruscos que se han conservado mejor y que merecen la atención del curioso; pudiendo darse de ellos exacta razón, porque han podido examinarse en la época moderna muchos de ellos. La mayor parte de estos monumentos consisten en excavaciones practicadas en la piedra que forma el suelo, la naturaleza de la cual determina el plano y la situación. Así es que donde se extiende una llanura, los monumentos son subterráneos, erigiéndose construcciones sobre el terreno, y donde hay masas de rocas ó laderas de alguna sierra, tales construcciones aparecen como simples fachadas.

Sobre las cámaras sepulcrales excavadas en el suelo se le-



Fig. 47. Sepuleros etruscos de Vulci.

van con frecuencia montículos; disposición que recuerda los monumentos de los príncipes lidios; si bien presentando un aspecto algo más artístico, toda vez que tales montículos estaban sostenidos por un

muro perpendicular al suelo. Otras veces elevan una especie de torres circulares, ó cuadradas, que recuerdan las nurhagas de Cerdeña. Los monumentos sepulcrales excavados en las laderas de las sierras se anuncian por una fachada de decoración senc-



llísima, con una puerta de jambas convergentes hácia el dintel.



Fig. 48. Sepulcros etruscos de Norchia.

Las cámaras sepulcrales tienen techos horizontales presentando grandes casetones, ó techos apuntados, truncado el ángulo superior; sin que esto sea decir que no se encuentren otras formas porque hay en los techos bastante diversidad.

Hace mención la Historia del Arte, de un monumento sepulcral cuyos caracteres solo son conocidos por relaciones de autores antiguos: tal es el de Porsena, el *lar* ó jefe etrusco que quiso vengar á los Targunos cuando fueron arrojados de Roma (sig. VI ant. J. C.). Plinio hace la descripción de este monumento según la de Varron, que á decir la verdad, la hace sobrado confusa. Parece que sobre un basamento cuadrangular que ocupaba una área de unos 400 metros cuadrados, elevábase otro basamento cuadrado ocupando como una mitad; y encima de este estribaba otro cuerpo cilíndrico á manera de torre. En la mitad del pri-

mer basamento que quedaba libre, elevábanse cinco cuerpos cónicos, cada uno de los cuales tenia en la cúspide una especie de sombrero tesalio, de bronce; en los cuatro ángulos del segundo estribaban cuatro pirámides que remataban en sendos globos tambien de bronce; y sobre el tercero elevábanse otros cinco conos. El primer cuerpo parece que estuvo construido con grandes sillares. El conjunto del monumento tenia una altura no menor de 15 metros. El interior estaba dispuesto á manera de laberinto de corredores y salas que conducian á la cámara sepulcral; quedando esta por semejante medio ménos expuesta á la profanacion. Interpretados los textos de Varron y de Plinio, por varios arqueólogos, y cotejados unos comentarios con otros, casi no puede concebirse que haya existido un monumento de esta naturaleza: sin embargo Orioli en nuestros tiempos, dice que ha existido en la imaginacion de los poetas y de los mitólogos como expresion de un sistema cosmogónico; pero su explicacion es tan metafisica, que no debemos entrar en un exámen de su trabajo.

Los monumentos de Norchia, Castel, d'-Asso, de Canossa, de Volterra, de Corneto y de Cœre y algunos otros, de los cuales algunos se han perdido ya, pueden dar razon exacta de lo que fueron exterior é interiormente estas fúnebres construcciones de los etruscos, á las cuales daba gran realce la pintura mural, cuyo carácter era análogo al que se ve en los vasos atribuidos á Etruria. Estudiados y examinados estos monumentos con detencion por artistas arqueólogos han ofrecido curiosidades de grande interés: en algunos de ellos se han encontrado restos de un rico mueblaje, vasos balsamarios, figuras de pequeñas dimensiones, escudos, altares y otros objetos de uso particular, así como ofrendas, tales como huevos de avestruz, sobre los cuales se ven pintados ó esgrafiados asuntos tomados en la mayor parte de la mitología asiro-fenicia; y abiertos en la roca, lechos mortuorios, y aun asientos con respaldo y brazos. Los vasos de barro pintados son interesantísimos para la historia de las artes

plásticas en general, pues tienen interés arquitectónico por sus formas y decoración, escultórico por el carácter de las representaciones que llevan, y pictórico por el dibujo y la composición de los asuntos.

### GRIEGA.

La arquitectura griega en el período helénico es el tipo del género clásico, porque en ella aparece clara y distintamente la utilidad práctica sobre la expresión de alguna idea simbólica.

Los griegos en las construcciones solo se atuvieron á la combinación de materiales de distinta especie más natural, esto es, ménos complicada, para responder á las necesidades de aquella civilización; y cuanto en ellas apareció, no tuvo más sentido que el que naturalmente convino á la solidez y á la comodidad; si bien todo fué dispuesto y proporcionado por medios y medidas sugeridas más bien por el Sentimiento, que por la Ciencia.

El modelo fundamental, la teoría originaria de la arquitectura griega la halla Hirt en la construcción de madera: y con razón, porque este material tiene por sí mismo una forma dispuesta y determinada por la Naturaleza; presenta partes distintas, líneas más ó ménos rectas que pueden unirse en ángulos de distintos valores; ofreciendo postes y sustentáculos cilíndricos ó prismáticos, y vigas para la construcción de las cubiertas. De esta manera se somete la Arquitectura griega al principio clásico; manifestando la estrecha conformidad con determinado y natural modo de construcción y con entera regularidad en las formas.

El carácter distintivo de esta arquitectura se encuentra en la importancia que da á la presión vertical, por lo que la línea horizontal campea en todas partes; disponiendo de los sustentáculos como tales, esto es, no por el solo objeto de exornación; y

dando á la extension horizontal mayor importancia que á la vertical por razon del más sólido y cómodo asiento.

Una circunstancia notable puede hacernos penetrar íntimamente en el espíritu de la arquitectura griega, revelando sus más delicados secretos: tal es la convergencia de las líneas verticales desde los cimientos, y la convexidad de las horizontales; de manera que considerado el Partenon en conjunto afecta la forma de una pirámide truncada, al mismo tiempo que las líneas de las gradas y las del entablamento siguen una curva inapreciable á la simple vista, pero que no deja de impresionar al sentimiento. «Yo no sé qué vida se deja sentir, dice Ranchoraud; la sequedad de la línea matemática se ve aquí corregida.» Los cálculos del arquitecto inglés Penrose que ha medido el Partenon en todos sentidos han dado á este curioso descubrimiento toda la precision científica que es de desear.

Los miembros de la decoracion griega fueron reclamados muy especialmente por una de las necesidades de la civilizacion del país, á saber: la vida pública; la cual predominando en todos los actos sociales y políticos desde los que á la religion se referian, hasta los de la educacion de la juventud, exigian la disposicion característica del Pórtico, cuya construccion exigió el *basamento*, la *columna*, el *cornisamento* y el *fronton*. El *muro* tiene tambien suma importancia en la decoracion griega; pues aunque responda más al objeto general y material de la Arquitectura, que es, acotar, sostener y defender; por el aparejo que los griegos dieron á los materiales que en él emplearon, y por las combinaciones hechas con los sillares, produjeron en el ánimo distintas impresiones: del muro procedió el Anta.

*Materiales.* Los griegos emplearon en la construccion la piedra calcárea dura y los mármoles que les proporcionaron las ricas canteras de la Hellada situadas en Himeta, en el Pentelicon, en Efeso, en Proconesos y en la isla de Paros. Estas piedras las emplearon en sillares llenos, esto es, iguales en los pa-

ramentos que en los tizones; no siendo conocido en aquella época el corte de la piedra en planchas.

Emplearon también el ladrillo; y si bien quedan pocos monumentos contruidos con este material, que puedan atribuirse á los griegos; sin embargo, no puede ponerse en duda que con ladrillos fueron contruidos varios edificios públicos anteriores á la dominacion romana. Emplearon los ladrillos ya crudos, ya cocidos. Los fabricaron de varias dimensiones á saber: los *lidios* que midieron unos 30 cénts. de largo por 16 de ancho: los *tetradaron* que fueron cuadrados, midiendo 60 cénts. por lado; los *pentadaron* que fueron cúbicos, midiendo 75 cénts. en cada lado.

La madera y el bronce entraron en las construcciones griegas; aquella para las armaduras de las cubiertas, construccion de techos y hojas de los vanos: este metal para cubrir estas hojas y para la exornacion, como capiteles, antemas, relieves de los frisos etc.

Las más antiguas construcciones no tuvieron argamasas ni betunes para unir los materiales, sino que emplearon clavijas de madera ó abrazaderas de metal en su lugar: solo con el tiempo hicieron uso de aquellas argamasas.

*Muro.* Los griegos combinaron los sillares de tan distintos como variados modos; y el modo de aparejar las piedras contribuyó no poco al efecto y á la varia impresion que produjeron. Unas veces no hicieron más que escuadrar en arista viva los sillares á fin de presentar mayor severidad por lo compacto del paramento; otras veces achaflanaron más ó ménos tales aristas, como en el muro de Conon en la acrópolis de Atenas, para dar razon de una combinacion hija del espíritu, hacer más directa y determinada impresion, produciendo una especie de almohadillado.

Las combinaciones principales fueron: el *Isodomos* ó construccion por hiladas iguales, ofreciendo el enjarge por llaga alterna: *Pseudisodomos*, ó construccion por hiladas desiguales euritmica-

mente alternadas: Dictiotetos, ó construccion por hiladas diagonales, combinacion conocida solo por la cita de Vitrubio.

Emplearon los revoques, no habiendo dejado descubierta jamás (á lo ménos que se sepa) la construccion de ladrillo; y habiendo revocado no pocas veces algunas columnas de piedra y muros de sillares. Se han encontrado restos de este revoque en algunos puntos de Grecia y aun de Sicilia y de Italia. Si el efecto fué dar á la construccion el aspecto del monolito ó si fué una necesidad exigida por la exornacion policroma que emplearon, no puede decididamente decirse; pero es probable que fuese por este segundo motivo más principalmente; no siendo de presumir que los griegos con su razonar justo tratasen de mentir materiales, ó de pretender engañar por aparato y no ilusionar con la realidad.

Aunque conforme queda dicho, del muro se origina el *anta*, sin embargo suspendemos hablar de este miembro de la decoracion griega, dejándolo para cuando se trate de la *columna*, de la cual toma algunos caractéres.

*Vanos.* Aunque de los datos históricos resulte que los griegos quizá conocieron la construccion en arco dovelado, sin embargo en los buenos tiempos del Arte no hicieron uso de ella. Los vanos en arco que se ven en las construcciones griegas de los tiempos primitivos difieren mucho de los arcos construidos sobre el cálculo científico de las fuerzas y de los empujes. Ni el arco de la puerta de Arpino, ni otros engendros del arco como son la bóveda del tesoro de Atreo en Micenas, presentan las piedras cortadas en dovelas, sino colocadas por hiladas horizontales con más ó ménos escuadria; de manera que no ejercen émpuje horizontal, sino presion vertical. De todos modos el ningun uso que hicieron los griegos antiguos. del arco y de la bóveda, nos releva de considerar esta construccion como propia del estilo griego. Todas estas circunstancias manifiestan que no pudieron los griegos emplear para los vanos formas curvilíneas; quedando completamente justificado que el carácter general de la archi-

tectura griega fué la construcción que más natural se presenta á la vista, la que funda su solidez en la presión vertical.

Cuando las jambas de un vano se levantan perpendicularmente al suelo, el vano aparenta tener mayor anchura hácia el dintel que hácia el umbral ó el antepecho; y los griegos sin duda para obviar este inconveniente óptico, inclinaron ligeramente las jambas convergiéndolas hácia el dintel. Por este medio aumentaron la solidez y la elegancia del monumento; la solidez, porque quedaban reducidas las dimensiones del dintel; la elegancia, porque el vano parecia más esbelto, esbeltez que destruía un error desagradable á la vista. Por otra parte era evidente la armonía entre la forma del vano y la general del monumento, ya que así las columnas como los muros afectaban la forma piramidal. Pero el dintel no descansó simplemente sobre las jambas sino que probablemente estuvo asegurado por medio de clavijas de bronce, ó por una doble muesca en la que encajaron dos espigas que los dinteles llevaron. Déjase considerar, que en este caso, el dintel debió tomar mayor extensión fuera del ángulo de las jambas á fin de adquirir mayor fuerza. El buen sentido indicó que esta mayor extensión no debía exceder del nivel de la base de la jamba, como de ello ofrece un ejemplo la puerta dórica del oratorio de Phálaris en Agrigento; y en la Jónica del templo de Erecteo en la acrópolis de Atenas.

**PÓRTICO.** En esta disposición es donde pueden hallarse los miembros de la decoración arquitectónica de la antigua Grecia reunidos para formar un conjunto armónico y el tipo de la bella arquitectura clásica.

*Basamento.* Unas veces le constituyó una simple gradinata sobre la proporción de la unidad de medida que eligieron; inconveniencia de que se tratará más adelante: otras veces fué un estilobato con neto, zócalo y cornisa.

*Columna.* En los primitivos tiempos no constó más que de fuste y capitel: con el tiempo hicieron uso de las bases, cuyo plinto fué al principio, circular; uso que no dejaron de

seguir en determinadas ocasiones aun despues de haber admitido el cuadrangular. En el reloj de Andrónico Cirrestes, obra que puede suponerse del siglo II ant. de J. C., las columnas con pertenecer al estilo griego de carácter esbelto y el más rico, tienen los plintos de las bases, cuadrangulares. Y así como con el tiempo estas partes de las columnas tomaron esta variedad de formas, tomaron también distinta accidentación, como luego diremos.

Los fustes que los griegos usaron no fueron cilíndricos sino conoideos; en cuya práctica, á más de hallar la razón en el tronco del árbol, tipo originario de la columna, puede hallarse también en la mayor resistencia que debe haber en las partes inferiores. Por otra parte esta forma conoidea del fuste está en perfecta armonía con las formas generales, que, como queda dicho, tienden á la forma piramidal.

Estos fustes generalmente hablando fueron estriados; y estas estrías que abrieron, hubieron de tener por objeto la mayor accidentación, para favorecer el efecto perspectivo, ó bien la expresión figurada de las rendijas que las humedades producen en las cortezas de los árboles, cuando el sol las evapora. Las estrías aunque curvilíneas quizá no llegaron nunca á semicirculares, intermediándose ya por aristas ya por filetes. Y es de advertir que si bien se han encontrado columnas griegas estriadas solo en parte, no debe entenderse que fuese intencionadamente, sino, y es lo más probable, que hubo de indicar que el edificio quedó por recibir la última mano, supuesto que no se acostumbraba á abrir las estrías en los fustes sino despues de colocados.

De las columnas tomaron las Antas algunos caracteres, si bien el origen de esos miembros arquitectónicos no debe buscarse en ellas sino en el muro. Con efecto, el *anta* no es más que el grueso del muro que aparece en las fachadas á que es normal, como aparece en los lados del pórtico cerrado, más propiamente llamado *vestíbulo*, y en los ángulos formados por



dos muros adyacentes; y en este grueso figuraron los griegos los miembros secundarios de las columnas con las cuales estaban en correspondencia, esto es, la base y el capitel; aunque este último, quizá no con todos los caracteres de alarde y riqueza que tuvieron los de las referidas columnas.



Fig. 49. Tribuna del Erecteion.

Como columnas emplearon también los griegos, estatuas de hombre y de mujer; aun que quizá no con todo el buen criterio que tan comunmente manifestaron: si bien debe confesarse que semejante práctica indudablemente no pertenece á la época de mayor pureza de principios artísticos que Grecia alcanzó. Ejemplo de tales estatuas se encuentra en la tribuna situada en la parte del Erecteion que mira al Norte. Si hemos de atenernos á la tradicion consignada por Vitrubio, aquellas estatuas representan mujeres de la Caria hechas esclavas por los griegos, deduciéndose de aquí el nombre de Cariatides que suele dárseles; pero es muy posible que semejante conseja no tenga gran fundamento; siendo más probable que los griegos empleasen la figura humana en lugar de columnas por pura razon de variedad más ó ménos admisible; pero aun en la sinrazon há-

llase un criterio especial en la eleccion de figuras haldadas, porque estas ropas de las muchachas (xopai) ofrecian á los arquitectos mayor garantía de solidez que la túnica y el desnudo del efebo.

*Cornisamento.* En la armazon de maderos que forman el techo halló este miembro arquitectónico su razon de ser con las tres partes que le dieron, á saber: el arquitrabe, el friso y la cornisa. El arquitrabe ó viga principal, como union de los puntos de apoyo: el friso, como espacio ocupado por las vigas, en el cual apareció la expresion figurada de las cabezas de estas por medio de los triglifos; ó cubriendo estas cabezas, adornaron el espacio con bajos relieves alusivos y característicos: la cornisa constituyendo la cubierta del edificio. En todas las fachadas de un mismo edificio acusaron los triglifos supuesto que en el interior combinaron las vigas, cruzándolas perpendicular ó diagonalmente formando casetones cuadrados ó losanjados, en el fondo de los cuales aparecia un floron. De la misma manera que en los frisos acusaron las cabezas de las vigas, en las cornisas dejaron ver las cabezas de las latas, formando modillones ó dentellones.

*Fronton.* Con él acusaron la cubierta de dos pendientes; y en su tímpano representaron en escultura asuntos propios de la localidad, con lo que completaron la vida del monumento. En cada uno de los ángulos de este miembro colocaron acroteras para sostener estátuas.

Si de la cubierta de dos pendientes tomaron motivo para el fronton en las fachadas principales, ya anterior ya posterior; de las bocas de las tejas que hubieron de aparecer en las laterales hubieron de sacar la idea de las antefisas; formando una cresteria de buen efecto.

Las tejas que emplearon fueron de dos clases, á saber: plana y rebordada angulosamente la lomada; casi semicircular la ensillada. En los primeros tiempos las construyeron de barro cocido, desde mediados del siglo VI ant. J. C. las construyeron al-

gunas veces de mármol y hasta de bronce. Las de mármol fueron ideadas por el naxiota Bizes.

**MOLDURAS.** De las que emplearon dependió no poco la belleza de la decoracion y el carácter del estilo; habiendo dado á cada una de ellas un oficio particular, y habiéndolas combinado con el mayor gusto y el mejor criterio. Ya las emplearon para resguardar de la accion de la lluvia las partes inferiores, ya para dar fisonomía á los miembros á que se hallaron anexas en razon de las sombras que en ellas proyectaron, ya acusaron simplemente la construccion. Unas fueron rectilíneas, otras curvilíneas, sin que estas últimas afectaran jamás la forma circular, sino la elíptica como más libre y que deja á la actividad del génio toda la libertad necesaria para llegar á la Belleza por sendas diversas. Emplearon el filete, el cuarto bocel, las golas derecha é inversa, el junquillo, el toro y la escocia, combinándolas como las letras del alfabeto para la expresion de distintas ideas.

**EXORNACION.** En esta parte de la decoracion como en las demás, fueron los griegos razonados, circunstancia sumamente indispensable, toda vez que la exornacion es lo que da vida y contribuye al carácter del monumento.

La Estatuaria y el Bajo relieve fueron los principales adornos que emplearon; así como hicieron entrar por mucho la Pintura en el adorno de los interiores. En el antema tomaron á la Naturaleza por modelo, y las ideas las sacaron del objeto de la misma cosa adornada.

Aunque este principio no puede sentarse de una manera absoluta, por falta de conocimiento del sentido de muchos de los adornos que usaron; sin embargo, vemos por ejemplo, los triglifos representando en el cornisamento las cabezas de las vigas; los dentellones, los de las latas que formaron las cubiertas; y otros relieves de los frisos relacionándose con las ofrendas que se hacian á las divinidades á que estuvo consagrado un templo; ¿por qué, pues, no pudieron tener los restantes adornos un orí-

gen análogo? Si hubo divinidades á las cuales se les ofrecieron huevos ¿por qué los óvolos no pudieron proceder de ofrendas semejantes? Sin embargo, la arqueología artística no ha dado suficiente luz acerca del particular, debiendo por ahora contentarnos con meras suposiciones.

Usaron adornos geométricos, como las estrías, los glifos, las postas, los meandros, las trenzas, y adornos antemáticos inspirados así por la flora como por la fauna del país; y de ahí las hojas de acanto, las de las plantas acuáticas, y los grupos de bayas de determinadas legumbres.

La policromía debieron de emplearla con el objeto de dar mayor realce ó importancia á determinados miembros, molduras ó adornos. Los colores que más comunmente emplearon fueron el rojo, el azul y el ocre amarillo y hasta el negro algo pardo: el rojo le aplicaron comunmente á los filetes y junquillos, el azul á las hojas de agua y á los triglifos en la parte relevada. Los templos de la acrópolis de Selinonte en Sicilia y de Castor y Polux en Metaponto ofrecen ejemplos de exornacion policroma en lo exterior de los edificios.

Es menester confesar que en esta clase de exornacion exterior no fueron los griegos muy pródigos.

Distinguióse la arquitectura griega tanto por lo razonado de su decoracion, eleccion y combinacion de materiales, como por sus bellas proporciones y combinacion de partes, ó lo que es lo mismo, por los principios simétricos y eurítmicos que en ella rigen.

Si la Eúritmia fué en esta arquitectura un principio constantemente observado, no fué porque fuese solicitada como circunstancia aplicable á la disposicion arquitectónica, sino como condicion que la naturaleza de aquel estilo trajo consigo, siendo elemento esencial de su constitucion. Por esta razon nunca la Eúritmia fué un pié forzado en la arquitectura griega, habiéndose presentado en ella con la más completa naturalidad.

No fué ménos observada por los arquitectos griegos la Simetría, la ciencia de la proporcion, antes al contrario, quizá lo fué sobradamente. Observaron los principios de la proporcion tan estrictamente, que hasta sujetaron á ellos ciertos elementos de exornacion cuya medida está fijada por la Naturaleza, tales como la figura humana; proporcionando las estátuas por la escala del monumento á que estuvieron aplicadas, no apareciendo su grandiosidad por medida racional (esa medida que se comprende más bien que se demuestra matemáticamente) sino por medida material, que destruye el efecto estético. Y de la misma manera que proporcionaron las estátuas que necesitaron para completar el carácter del monumento, con relacion á una unidad de medida tomada en el monumento mismo, dieron á muchas partes de este proporciones impropias é inconvenientes para el objeto á que estuvieron destinadas. En el Partenon, por ejemplo, la gradinata está proporcionada de modo que es inaccesible al hombre; habiendo tenido que subdividir algunas gradas en determinados puntos, para que respondieran á su objeto. Hé aquí lo que hace que el monumento arquitectónico griego sea más grande de lo que parece; pues la ilusion óptica es falaz, y solo al pasar á la medicion material, ó al hacer el hombre uso del monumento es cuando se desvanece la ilusion y aparece la realidad. Es que lo grande solo se concibió en aquellos tiempos por la grandeza material, de manera que á los mismos héroes y poderosos les fué atribuida una estatura sobrenatural.

La proporcion en los monumentos arquitectónicos de la antigua Grecia fué precisa, pero no fija: buscaron las proporciones por sentimiento; y en la adopcion de la unidad de medida se acomodaron á las exigencias de los tiempos, lugares y objeto del monumento. Las proporciones del cuerpo humano en sus distintas edades y sexos, que han querido suponer algunos fueron la pauta que los griegos tuvieron presente para proporcionar los miembros arquitectónicos, no han dado más que consecuencias ridículas á más de inexactas.

Que los griegos no observaron siempre unas mismas proporciones se deduce de los monumentos que de ellos han quedado. La altura de las columnas de carácter más severo se extiende desde 4 diámetros hasta 6; la de las de más esbelto carácter miden de 8 á 9 diámetros; y algunas hay que aunque parecen más esbeltas, no lo son sino por la mayor altura del capitel. Lo mismo sucede respecto del cornisamento y de la disminucion del diámetro de los fustes desde el imóscapo al sumóscapo.

La arquitectura griega recibió de las proporciones mucha parte del carácter de los distintos estilos en que se desarrolló; contribuyendo no ménos á ello las varias modificaciones que razonadamente hicieron en la decoracion.

Los estilos en que la arquitectura griega se desarrolló no son más que una consecuencia del espíritu de las distintas fases de su civilizacion.

La raza helénica procede de Hellen hijo de Deucalion, indudablemente de raza pelásgica. Hijos de Hellen fueron Doro, Aqueo, Jon y Eolo, que fueron tronco de las cuatro tribus helénicas, que con el tiempo quedaron reducidas á dos, por haberse confundido los aqueos con los jonios, y parte de los eolios con los dorios, pasando los restantes al Asia menor. Las tribus dóricas, sin género alguno de duda, fueron las primeras que se civilizaron, dejando sentir su influencia no solo en Grecia sino tambien en Italia, donde fueron los fundadores de la Magna Grecia. Los jonios, no ménos dispuestos que los dorios á seguir los adelantos de las ideas, no titubearon en dar un paso más. Andando los tiempos la aristocrática raza dórica, dominada por el deseo de brillar, fué llevada por el lujo introducido en razon de las riquezas que habia aumentado; siendo el centro de semejante desarrollo, Corinto, la antigua Ephyro. He aquí las tres distintas fases de la civilizacion griega, representadas por los tres distintos estilos de su arquitectura, el *dórico*, el *jónico*, y el *corintio*.

Descendiendo ahora á la esfera de la rutina en materias arquitectónicas, podrían aquí narrarse las anécdotas que se cuentan para dar á conocer el origen de lo que se llama *órdenes de arquitectura griegos*: pero poco deben importarnos tales consejas, mientras pueda conocerse en resúmen, que entre los varios pueblos de la Antigüedad que cultivaron la Arquitectura, solo los griegos hallaron cuanto hallarse podía en aquella sazón en materias arquitectónicas, habiendo dado á sus monumentos sencillez sin pobreza, magnificencia sin redundancia, verdad sin vulgaridad, orden en la distribución de partes y variedad sin capricho. De ellos hemos aprendido los modernos la idea de los tres caracteres que deben distinguirse en arquitectura, á saber: el *robusto*, el *gentil* y el *delicado*, bajo las históricas de nominaciones de *dórico*, *jónico* y *corintio*; clasificación que bien puede admitirse como grados de desarrollo histórico de la arquitectura griega, pero que debe borrarse de la nomenclatura científica del Arte, y sobre todo llevando el vulgar y rutinario título de *órdenes*.

El carácter de cada uno de los estilos que presenta la arquitectura griega, coincide con una de las tres distintas fases que ofrece el desarrollo de la civilización en Grecia; tan cierto es que los monumentos artísticos son siempre la expresión de la época en que han sido producidos. Con efecto, fuerte, enérgica y robusta la civilización dórica, como toda civilización primera, con una constitución aristocrática que hizo del país una federación de príncipes, no pudo ménos de ser representada por monumentos cuyo carácter distintivo fué la robustez. Fogosa y entusiasta la civilización jónica, constituida sobre una base democrática, no pudo ser desmentida por los monumentos que hubo de levantar en honor de los héroes de la patria; y el carácter gentil y elegante se desplegó en ellos como emblema de la gloria que conmemoraban. Civilización floreciente, indudablemente influida por el esplendor del mundo oriental, con todas las costumbres de la democracia jónica, y la pompa de un

constitucion monárquica como la macedónica, Corinto hubo de presentar la imágen de aquel esplendor y de esta pompa en los monumentos arquitectónicos que erigió.

Los *dorios* fueron los primeros que levantaron edificios bajo principios verdaderamente artísticos. La decoracion que adoptaron hubo de ser la expresion pura de la teoría científica de la construccion. Con efecto, no hicieron uso de ciertos accidentes que más tarde fueron empleados para dar á los miembros mayor elegancia pero no más propiedad: tal es la base, que en el estilo dórico apenas se halla empleada haciendo arrancar el fuste de la columna desde la plataforma del basamento: y como la columna hubiera presentado entonces su altura como una circunstancia puramente accidental dependiente del peso que sobrellevaba, de aquí el haber hecho muy sensible la disminucion desde el imóscapo al sumóscapo. En los fustes abrieron estrias en arista, de ménos de una semicircunferencia, con lo que al paso que quitaron la pesadez, no disminuyeron la severidad, relevando en cierta manera de punto la idea de sostenimiento con la multiplicacion de verticales.—Los capiteles en los primeros tiempos de la civilizacion dórica, tuvieron gran vuelo

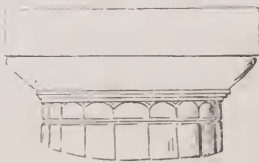


Fig. 50. Capitel dórico del Partenon.

como para presentar gran plano de sustentacion; siendo mucha la variedad en el carácter del cuarto bocel; cuya curva se modificó, complanó ó encorvó á gusto del artista que la trazara, uniéndose al fuste por un conjunto de filetes en disminucion, pero solo por medio de unas hendeduras que substituyeron al astrágalo.

Razonados fueron tambien los dorios en los cornisamentos. El arquitrabe aun que liso daba idea de aquella severidad agena de la pesadez que fatiga. El friso tuvo métopas y triglifos acusando perfectamente la construccion y presentando figuradamente las cabezas de las vigas. La cornisa fué sostenida por modillones, expresion tambien figurada de los maderos que constituyeron



el techo del edificio, caracterizándolo más y más el conjunto de gotas á manera de clavos que llevaron en el sofito. Una circuns-

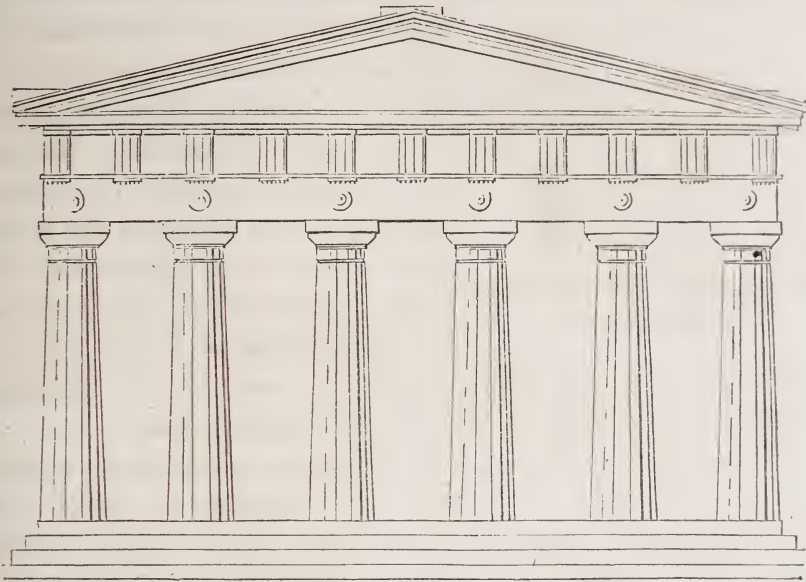


Fig. 15. Templo de Júpiter en Olimpia.

tancia especial debe notarse en el cornisamento y es: que siempre se encuentra un triglifo en el ángulo del piso, por consiguiente no corresponde al eje de la columna; y no disminuyéndose por esto, como no disminuyen las métopas, necesariamente el intercolumnio del ángulo del edificio es menor: y esta disposición no es irrazonada porque no deja de tener razón de ser en la mayor fuerza y solidez que necesita el edificio en aquel punto.

Los frontones en los monumentos dóricos, tuvieron bajos relieves en el tímpano; su coronamiento fué muy sencillo, y en sus ángulos se erigieron estatuas sobre sencillas acroteras.

Los *jonios* al par que los dorios levantaron edificios suntuosos dando á su estilo un carácter elegante y gentil, que despues se consideró como medio entre la robustez del dórico y la esbeltez

y riqueza del corintio. Las columnas tuvieron varia altura, oscilando entre los 8 y los 9 diámetros, comprendida la base y el capitel, partes que nunca dejaron de emplear, aunque con variedad

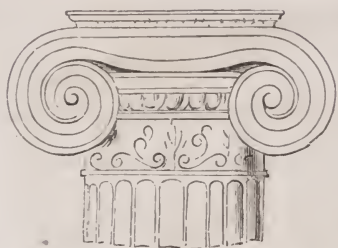


Fig. 52. Capitel jónico del templo de Minerva Aptera.

de formas. La más característica de las bases parece ser la que lleva todavía el nombre de *ática*, compuesta de dos toros intermediados por una escocia; mientras que el más característico de los capitales fué el que tuvo volutas ya en las fachadas anterior y posterior con cojines (*pulvinus* como los llama Vitruvio) en las laterales, ya en las cuatro fachadas, como en las columnas angulares del templo de Minerva Aptera en Atenas.

No es posible admitir la idea de que las volutas de los capiteles jónicos trajeran su origen de la costumbre que habia en la edad antigua de colgar en los templos y en las aras las cuatro astas de las víctimas; ni tampoco de los rizos de la cabellera de las mujeres, de la propia manera que se supone que de las proporciones del cuerpo de ellas sacaron los jonios el carácter del estilo arquitectónico; por más fundada debe tenerse la opinion de los que las hacen derivar de los tapices con que algunas veces se cubrieron los intercolumnios, arrollándose despues en la parte superior de los mismos, como lo dan á entender los pulvinos que aparecen en las fachadas laterales del capitel, y las volutas que este presenta en las fachadas anterior y posterior.

El cornisamento jónico está caracterizado por varios resaltes del arquitrabe, por el mayor número de molduras de la cornisa, y por los denticulos que figuran debajo de la corona; siendo el friso susceptible de admitir adornos en bajo relieve asi histórico como simplemente antemático. Las antas en el estilo que nos ocupa no tomaron todos los caracteres de la columna como en el dórico: la base fué igual al zócalo que corria al pié del muro, y el capitel no era más que la prolongacion de la

cornisa del mismo, habiendo sido muy raros los casos en que se le aplicaran las volutas.

Cuando el *corintio* Calimaco ideó el capitel con dos órdenes de hojas y los caulícolos en voluta debajo del ábaco, el arte arquitectónico estaba bastante adelantado; y si pudo sugerir esta idea la cesta, y la baldosa y el cardo silvestre que creció al rededor de esta ofrenda ó recuerdo, que una nodriza pudo depositar sobre la sepultura de la niña que amamantó, como cuenta Vitrubio; esto no significa sino que para la exornacion arquitectónica estudiaron los griegos la Naturaleza como pudieron hacerlo para la repre-

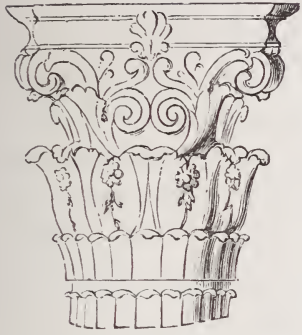


Fig. 53. Capitel corintio del mon. corág. de Lisícrates.

sentacion escultórica ó para la pictórica; y que el deseo de originalizarse y aun de dar toda la pompa y esbeltez de que la decoracion arquitectónica era susceptible, hubo de ser la que tal idea fomentara.

Los griegos no aplicaron este capitel con todas las variantes que puede tener, á gran número de monumentos; á lo ménos se encuentran pocos ejemplares de él desde el que puede considerarse como primero, inventado por Calímaco. El más antiguo es el que figura en el monumento corágico de Lisícrates, que data del siglo IV ant. J. C.: y ofrece una variante la llamada torre de los vientos, obra ó propiedad de Andrónico Cirrestes, que se supone datar del siglo II ant. J. C., aunque algunos quieren que no tenga la fecha más allá del siglo de Augusto.

El estilo corintio, prescindiendo de la riqueza de exornacion que admite, no se distingue del jónico sino en el capitel: mas colocado este en el sumóscapo del fuste jónico, da á las columnas mayor altura, de modo que bastaria él solo para imprimir á la decoracion un carácter más esbelto, suficiente para determinar el mayor grado de desarrollo de la arquitectura griega.

En las antas siguieron los corintios el mismo sistema que los jónicos: solo alguna vez aparecieron en los capiteles de ellas algun elemento de los que figuraron en los de las columnas.

Los griegos emplearon estos tres estilos segun lo exigieron las circunstancias de objeto, lugar y tiempo, guiados siempre por la luz de la filosofía y por su buen gusto. Vitrubio quiere suponer que en los templos hicieron aplicacion de tales estilos segun las divinidades á quienes eran consagrados; pero á más de no hallarse comprobada esta práctica, por el exámen de los monumentos que quedan; no hay más que echar una ojeada sobre las ruinas que existen en la Hellada, y con el texto de Pausanias en la mano puede ponerse en duda el aserto del arquitecto romano. Sin embargo, existe alguna especialidad respecto de la aplicacion que pudo hacerse de cada uno de estos estilos: parece que el jónico en sus primeros tiempos se empleó comunmente para monumentos fúnebres; pues con efecto, en los vasos griegos una columna jónica representa esta idea, así como una columna dórica es la expresion simbólica de un palacio. Pero estas circunstancias no confirman la opinion de Vitrubio; no hacen más que determinar el simbolo expresivo de una idea. Examínese el carácter de la civilizacion dórica, así como el de la jónica y se hallará la razon de este simbolismo: fuerte y severa aquella como primera faz con que se presenta toda sociedad en su infancia, con una constitucion aristocrática que, como antes hemos dicho, hizo del país una federacion de príncipes, el palacio hubo de ser el monumento tipo: fogosa y liberal la civilizacion jónica, con una constitucion democrática que hizo á los naturales del país ciudadanos impresionables, bulliciosos y sarcásticos, el monumento conmemorativo, emblema de la gloria que aquel pueblo ambicionó, hubo de ser una necesidad apremiante.

Veamos ahora los monumentos exigidos por la civilizacion griega.

Que ningun pueblo ha levantado un monumento sin un objeto que revele determinadamente sus creencias y sus costumbres, es verdad tan notoria que no necesita confirmacion. Conociendo pues tales costumbres y tales creencias conoceremos la clase de monumentos que la civilizacion de un pueblo ha exigido del Arte, así como conoceremos el espíritu de los monumentos que esa civilizacion haya dejado.

El pueblo griego tuvo pues la poesía y la imaginacion por principio de sus creencias religiosas, y una especie de socialismo por principio de sus creencias políticas. La religion y la política estuvieron tan estrechamente enlazadas, que mútua y réciprocamente sirvió la una á los fines de la otra, ya haciendo deber de conciencia lo que para nosotros no sería más que deber de conveniencia, ya considerando de mera utilidad lo que para nosotros sería un deber imprescindible de conciencia. Todos los monumentos que el pueblo griego erigió en la época brillante de su civilizacion se dirigieron á un mismo fin, cual fué crear y mantener costumbres civiles que hiciesen al ciudadano obediente sin ser mandado, y capaz de mandar sin ser déspota. Esto no quiere decir que la sociedad griega fuese un modelo digno de ser servilmente imitado, porque como toda cosa humana, tuvo defectos de gran cuenta que condujo aquella sociedad á su ruina; pero la manifestacion de tales ventajas y de tales errores corresponde á la Historia, así como su apreciacion á la Filosofía. Por lo que á nosotros hace, bástenos saber cual fué el espíritu de aquella civilizacion para buscarle en la clase de monumentos que aquel pueblo erigió, y en la disposicion que tuvieron.

Los monumentos arquitectónicos que principalmente erigió la sociedad griega en la época de su mayor prosperidad, fueron *templos, teatros, gimnasios*, y los que pueden llamarse *conmemorativos*, en los cuales van comprendidos los *fúnebres*.

*Templos.* Son los monumentos más importantes de las construcciones griegas, en el sentido histórico y arqueológico-artísti-

co. Con efecto, el templo del paganismo no fué solamente el santuario de las creencias del pueblo, sino tambien el de sus glorias, y el de sus artes; debiendo considerarse como un verdadero museo por la multitud de objetos artísticos que encerró. Por otra parte el templo griego fué mansion de la divinidad, y el pueblo no entró en aquel recinto para orar sino que quedaba fuera de él presenciando desde los alrededores los sacrificios y demás ceremonias del culto: hasta el mismo altar se hallaba fuera del templo. La necesidad de que el pueblo pudiese guarecerse de la intemperie hizo probablemente rodear los templos de pórticos.

Los templos más antiguos fueron de planta rectangular, con un vestíbulo (*pronaos*), y la *cel-la* (*naos*) donde se hallaba la estatua de la divinidad, no recibiendo más luz que por la puerta. Esta circunstancia le ganó el nombre de *aleaton-invisible* que llevó; así como la de ser inaccesible para el pueblo le hizo dar el epíteto *abatou*.



Fig. 54. Templo en parástasi.

Usaron la disposicion llamada *naos en parástasi*, porque los dos muros laterales prolongándose más adelante de la fachada anterior de la *cel-la* hasta la línea de las columnas que sostenian el fronton, presentaban en su grueso dos antas, *parástata*. Usaron tambien la llamada *próstilo*, en la cual quedaban suprimidos los muros laterales del vestíbulo, y las antas fueron

sustituídas por columnas; de manera que la fachada presentó ya un vestíbulo sino un pórtico. Emplearon tambien la disposicion *amphipróstila*, esto es, con pórtico en la parte posterior como le tenia en la anterior: y quizá entóncees la *cel-la* tuvo puerta en aquel como en este. La mayor suntuosidad é impor-

tancia exigió templos *peripteros*, esto es, con pórtico al rededor; ya sencillo, ya doble (*diptero*); presentando ya seis, ya ocho co-



Fig. 55. El Partenon. (Estado actual).

lumnas en la fachada principal; teniendo la planta cuadrilonga; y las necesidades del culto exigió en algunos de estos templos un *opistodomos* ó departamento destinado á la custodia no solo de los tesoros del templo sino á la de algunos otros considerados como sagrados, cuales fueron los del Estado: departamento que por lo regular se erigió á espaldas de la cel-la.

Construyéronse tambien templos cuya cel-la estuvo dividida en tres naves por medio de columnas (*hipóstilos*), así como se supone que se construyeron templos *hipetros* con galerías superpuestas una á otra. Las circunstancias especiales del templo *hipetro* han sido muy discutidas por los arqueólogos, toda vez que plantea problemas arqueológico-artísticos de difícil solución, y cuyo mayor número está por resolver. Déjese al tiempo y al es-

tudio el cuidado de alcanzarlo, para aprovecharse en su día la Historia del Arte de los resultados que se obtuvieren.

Supónese que hubo templos con substrucciones, y cítase como uno de los más notables en este género el de Eleusis, consagrado á Céres; y sin negar que haya habido otros templos con departamentos subterráneos como se ha observado en las ruinas de este edificio, debe tenerse en cuenta, que el culto de Céres en dicha localidad fué célebre por las ceremonias que allí se celebraban con los que querian iniciarse en los misterios de aquel culto, haciéndoles pasar por mil pruebas extraordinarias.

Se han encontrado muchos templos importantes ya por su estado de conservacion, ya por los recuerdos que dispiertan, con escaleras en espiral construidas en los ángulos del edificio conduciendo á la cubierta. El Partenon la tiene en el grueso de una columna: dato curioso para probar el conocimiento que los griegos tuvieron de semejantes construcciones.

Los pavimentos de los templos se contruyeron con baldosas formando grandes combinaciones geométricas: otras veces cubrieron el suelo con una especie de estuco de una tinta amarillenta, en el cual trazaron dibujos con líneas de distintos colores.

Suponen algunos que el suelo de la celda fué más elevado que el del pórtico, pero se exceptua de esta regla el Partenon; lo cual hace presumir la ninguna importancia que hubieron de dar á una circunstancia de esta naturaleza, cuando en el Partenon, que fué uno de los templos más considerados, no fué observada semejante práctica; á no ser que la menor elevacion del suelo quiera hacerse indicio de inferior categoría, lo cual no puede admitirse por encerrar en cierta manera una contradiccion.

Supónese que algunas veces los intercolumnios de los templos estuvieron interceptados por un antepecho; sin embargo no está comprobada esta suposicion con ningun dato.

Parece que los dorios orientaron los templos haciendo que la fachada principal mirase á Occidente; y que los jonios del Atica



consideraron la orientacion en sentido opuesto, esto es, construyendo la fachada principal contra Oriente.

Los templos, especialmente los más importantes, fueron construidos dentro de recintos formados por un muro; siendo considerado como sagrado el territorio comprendido dentro de esta cerca. Este recinto solo tuvo una entrada, tanto más suntuosa cuanto mayor fué la importancia del templo. Podrá formarse el lector una idea de ella, dándola de lo que entre los griegos fué un *Propileos*.

PROPILEOS. Los griegos lo mismo decoraban la entrada de un recinto sagrado que el de una acrópolis ú otro cualquiera establecimiento de interés público: he aquí lo que fueron los *Propileos*.

La disposicion que comunmente se dió á estas puertas honoríficas se asemejó á la del pronaos de un grande edificio, pudiendo constituir por sí sola un monumento. Los templos de Céres en Eleusis, los de Minerva en Sunio y Priena, la acrópolis de Atenas, tuvieron cada cual en su gran recinto un propileos, donde la suntuosidad de la decoracion y la riqueza de los materiales no escasearon. Estas construcciones hubieron de encerrar preciosidades de gran cuenta; hubo de ser muy magnífico cuanto se encerró en un recinto que se anunciaba por un propileos: de otra manera sería suponer en los griegos una falta de buen sentido artístico, circunstancia que está completamente desmentida por la Historia y por los monumentos que el tiempo y los hombres han querido dejar en pié.

Una circunstancia especial llama la atencion en los propileos, y es, que la gradinata sobre la cual estribaron estos monumentos así como todos los de importancia artística, hubo de estar interrumpida en el centro por una rampa que facilitaba el acceso al interior del recinto á los carros y á los caballos. Esta es la disposicion que tuvo la gradinata del templo de Eleusis, así como la de la acrópolis de Atenas.

TEATROS. Los juegos escénicos, (que este es el nombre que

dieron los griegos á las representaciones teatrales), estuvieron autorizados por la religion; y el pueblo asistió á ellos por deber de conciencia. Hubo tiempo en que el erario público entregó á los ciudadanos el precio de las localidades; lo cual vino á ser como hacer la entrada gratuita.

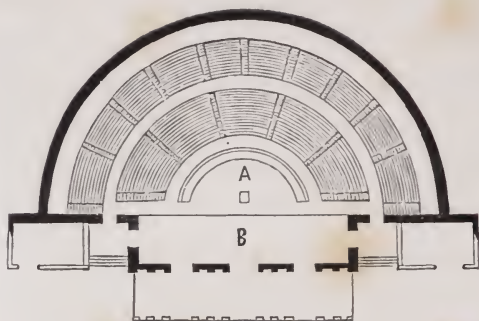


Fig. 55. Teatro de Baco en Atenas.

El origen de los juegos escénicos de los griegos se halla en las fiestas dionisiacas, en las que se celebraron en honor de Baco (Dionisio), durante las cuales se cantaban himnos en obsequio de esta divinidad. En los primitivos tiempos de la institucion de estas fiestas los cantores iban montados en un carro, ó se colocaban en un tablado levantado á propósito (irchia). Andando los tiempos se construyeron una especie de teatros de madera. En la olimpiada LXX, que corresponde á los años 490 y tantos ant. J. C. poco despues de las guerras médicas, fueron reemplazados estos teatros de madera por otros de piédra, con motivo del hundimiento que sufrió el Teatro de Atenas. El poeta Eschilo fué el que invitó á los atenienses á construir este teatro; y los artistas Demócrito y Anaxágoras fueron los que dirigieron la obra, habiendo elegido al efecto la vertiente de una colina al pié de la acrópolis: y tiénese por cierto que este teatro sirvió de modelo para todos los edificios de este género que en lo sucesivo se levantaron en Grecia. Por esto al teatro griego le distingue la circunstancia de estar construido en terreno pendiente ó en declive, en forma de hemiciclo, á fin de colocar convenientemente los asientos de los espectadores: donde el terreno no fué á propósito para semejante disposicion, se construyó la gradería sobre un macizo de mampostería, ó un terraplen sostenido por dos muros. Como el teatro no tuvo cubierta procuraron construir la gradería contra el

norte, á fin de que los rayos del Sol no incomodaran á los espectadores.

En la *orchestra* ó espacio semicircular que al pié de la gradearia quedaba, erigióse el Timele ó altar de Baco, alrededor del cual se colocaban los coros. Sobre un plano más elevado estaba el escenario, algo más ancho que la orchestra, de forma rectangular, sin que tuviera gran profundidad. El fondo de la escena fué un muro decorado con columnas y estátuas, en el cual veíanse abiertas tres puertas: la del centro era la que tenía mayores dimensiones y llevaba el nombre de *basileos*, que vale *real*; las dos laterales representaban, una, la puerta de una caverna, otra, la de una casa particular. En cada uno de los muros que cerraban la escena por los lados habia una puerta; una de ellas daba salida al exterior del edificio, y la otra á la plaza pública (*agora*). Al lado de estas dos puertas habia otras dos por las cuales bajaban los coreutas á la orchestra.

Supónese, y aun se tiene por cierto, que los griegos conocieron desde los primeros tiempos de su teatro, las decoraciones; asegurándose que fueron de forma triangular, girando sobre un eje: como quiera que sea, no hay datos para asegurar que los medios que se emplearon tuviesen afinidad con los que en el día se emplean para la ilusion óptica: niégase rotundamente el uso de los telones de boca: á pesar de todo esto, no puede negarse la existencia en el teatro de Atenas de un empleado que se ocupaba de las tareas en que se ocupa en la actualidad el Maquinista.

Construyéronse teatros para la música y para el recitado; y en ellos se daban conciertos, ensayábanse los cantantes, y los poetas recitaban sus poesías antes de presentarlas al público. Dábase á estos teatros el nombre de *Odeones* (Odeos) del verbo *odi*, canto. El más célebre *Odeon* fué el que mandó construir el arconte Pericles en Atenas junto al Teatro de Baco. Fué enteramente circular, y estuvo rodeado de pórticos. La escena ocupó una tercera parte de la circunferencia, adelantándose hácia la

orchestra. Estos odeones tuvieron cubierta de forma cónica; y supónese la del de Atenas que fué toda de madera.

A semejanza de este Odeon fueron contruidos los demás, aunque quizá no afectando una circunferencia. Edificáronse junto á los teatros de declamacion, y hasta hubo algunos anexos á ellos, comunicándose por medio de galerías.

**GIMNASIOS.** Merecen la atencion del artista arqueólogo como deben merecerla del filósofo historiador: y así como este, con el conocimiento de tales establecimientos, puede enterarse del género de educacion que la juventud griega recibia influyendo en su naturaleza moral; el artista arqueólogo quizá halle en ello una razon de la trascendencia que el desarrollo de las fuerzas físicas, producido por aquellos ejercicios del cuerpo, pudo tener en el sentimiento de las bellas formas humanas en que tanto sobresalieron los griegos.

Para conocer la importancia de los gimnasios es menester tener en cuenta su objeto. Era este la educacion de la naturaleza física y de la intelectual de la juventud; la primera para hacer contraer á los jóvenes el hábito de las fatigas de la guerra; la segunda para dar al entendimiento de los mismos la fuerza necesaria á fin de no brillar ménos en las agoras (asambleas públicas), que en el campo de batalla ó en los juegos públicos. Ambas educaciones tenian un mismo fin, cual era prestar servicios á la patria; habiendo sido consagrados por la religion, para hacer de su adquisicion un deber de conciencia de todo griego.

En la construccion de los gimnasios no se siguió ni pudo seguirse regla fija, porque las dependencias se construyeron segun las necesidades; y no todas las necesidades hubieron de llenarse por unos mismos medios: así por ejemplo, los baños en el gimnasio de Elis estuvieron separados del establecimiento. Es inútil pues que nos entretengamos en indicar un plan que pueda sentarse como regla general; al paso que ni todas las descripciones de los autores contemporáneos acerca del uso á que estuvieron

destinados tales establecimientos, ni los fragmentos que quedan, pueden darle á conocer.

El Sr. Canin presenta el plan de un Gimnasio, segun Vitruvio, mas no segun las ruinas de determinado edificio destinado á este objeto; por consiguiente viene á ser un acomodamiento de varias partes, á las necesidades á que pueden creer los arqueólogos debian responder tales establecimientos: conviene pues mejor dar razon de estas necesidades.

El *Gimnasio* se ha confundido algunas veces con la *Palestra*, habiéndose dado indistintamente ya uno ya otro nombre á tales establecimientos de educacion. La *Palestra* no fué más que una parte del Gimnasio, si bien una de las principales, supuesto que la *paléstrica* comprendia varios ejercicios corporales, siendo distintos de los que constituyeron la *orchéstrica*; al paso que á los pórticos de los gimnasios (quizá átrios porticados) los filósofos, los retóricos, los matemáticos y maestros de otras ciencias, acudian para discutir sus principios y sus teorías. Los ejercicios orchéstricos comprendian, la *corística* (danza), la *cubística* (arte de voltear), la *esferística* (juego de pelota): los paléstricos comprendian, la *carrera* ya á pié, ya á caballo, ya en carro; el *pujilato*, con el solo puño, ó con el amphótide y guanteletes; la *homopláquia*, (especie de esgrima); el *pancracio* mezcla de pujilato y homopláquia; el tiro del disco y el de la javalina, y el salto. Todos estos ejercicios exigian varias preparaciones, tales como baños, ya calientes, ya frios; fricciones de aceite, de polvos especiales, etc. etc.; por consiguiente deben suponerse en el edificio departamentos ó gabinetes destinados á cada una de estas operaciones: así, junto al *ésebeos* ó grande exedra, puede suponerse el *eleotesios* ó sitio donde se hacian las fricciones con aceite, y el *lacónicum* ó estufa seca; y la *terma*, baño caliente, etc., etc. Pueden suponerse átrios, pórticos con asientos, paseos con árboles (*xista*), cobertizos porticados para los ejercicios atléticos en los dias lluviosos (*xistos*). Puede suponerse tambien un estadio para las carreras á pié; y aun un hipódromo, y un anfiteatro

para presenciar tanto las carreras á caballo ó en carro, como los demás ejercicios de este género.

La importancia que los gimnasios adquirieron en Atenas durante los tiempos de la prosperidad, hizo que se construyesen con toda la riqueza artística capaz de hacer agradable aquella educacion á la juventud griega. La escultura y la pintura concurren á dar mayor importancia á estos edificios, consignando los principios religiosos y políticos por medio de estátuas de divinidades y héroes, y representaciones de hechos notables en la historia del país.

AGORAS. Para la vida pública, la civilizacion griega exigió sitios donde el pueblo pudiese celebrar asambleas: tales fueron las *agoras* ó plazas públicas. En ellas estuvieron los *leschos*, sitio destinado para las conferencias; los templos de las divinidades; las estátuas erigidas en honor de los dioses ó de los hombres ilustres que habian merecido bien de la patria.

Por lo regular las *agoras* estuvieron circuidas de pórticos, los cuales tomaron el nombre de *poeciles* cuando tuvieron representaciones pictóricas de hechos gloriosos, ó retratos de personajes históricos.

Sin embargo de las muchas *agoras* que hubo de haber en el continente de Grecia y en la Jonia (Asia menor) no quedan más que fragmentos muy incompletos; conociéndose su disposicion nada más que por descripciones de autores más ó ménos contemporáneos.

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS. Prescindamos aquí de las estátuas con que los griegos honraron la memoria de los hombres que por sus hechos lo merecieron: trátase aquí de los monumentos de interés puramente arquitectónico.

*Monumentos corágicos.* Su objeto fué conmemorar y honrar la victoria obtenida por alguna tribu en los certámenes de música que se celebraban en las grandes festividades, sobre todo en las dionisiacas. El premio consistia en un trípode de bronce.

Celebrábanse estas fiestas en el mes elafebolion (marzo) y

tuvieron el carácter que suele darse en el día á los festivales

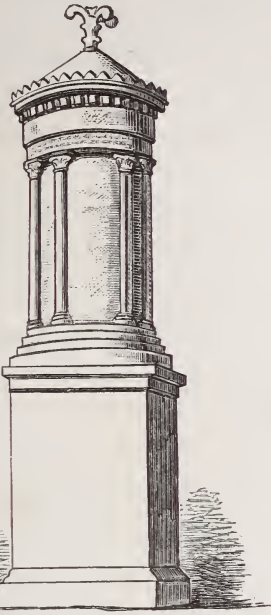


Fig. 56. Monum. corág. de Lisicrates.

Acompañábase el coro con una flauta, cuyo tañedor (*coraula*) debía estar bajo la dirección del compositor de

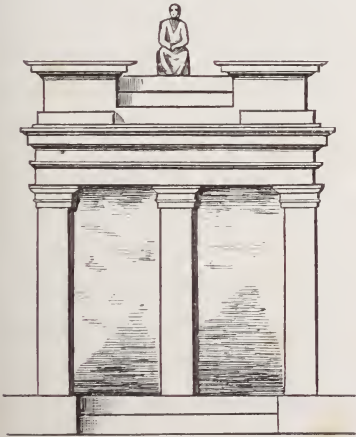


Fig. 57. Monum. corág. de Trasyllo.

orfeónicos. Verificábanse en los odeones ó en los teatros, y podían tomar parte en los certámenes todas las tribus del Atica, enviando coros de hombres ó de niños. Presidia el certámen un arconte. Las tribus elegían por lo regular de entre sus miembros un ciudadano rico para costear los gastos (*corega*): este cargo era muy solicitado, porque una victoria venía á ser un título de nobleza del cual se hizo más de una vez mérito y alarde. Demóstenes dijo en un discurso: «*Fuí corega, trierarca etc., y en ninguna ocasión he dejado de contribuir á los gastos públicos.*» Acompañábase el coro con una flauta, cuyo tañedor (*coraula*) debía estar bajo la dirección del compositor de la música (*auledos*). Esto es lo que se deduce de algunas traducciones, y sobre todo de la inscripción que lleva el monumento corágico mandado erigir por el corega Lisicrates de Cicina, en honor de la tribu Acamanthyde, coro de niños que ganó el premio, siendo Arconte Evanetes, olimpiada CIV (355 ant. J. C.); así como de la que lleva el monumento de la misma clase mandado erigir por Trasyllo corega, en honor de la tribu Hippotoóntide, siendo co-

raula Esio de Chalcis, auledos Carchidamo, bajo el arcontado de Nechmo, en la olimpiada CXI. (320 ant. J. C.)

Hubo monumentos corágicos de mayor ó de menor importancia; llegando á ser hasta simples estelas, pero siempre sosteniendo un trípode, que, como queda dicho, fué el premio de la victoria obtenida en el certámen.

*Monumentos sepulcrales.* Los sepulcros que usaron los griegos en los primitivos tiempos de su civilizacion, fueron muy sencillos, reduciéndose á túmulos rodeados de un muro de sostenimiento. Subsistió este uso mientras el deseo ó necesidad de enaltecer la gloria de algunos personajes, y aun la del propio país, no penetró en Grecia, porque andando los tiempos se decoraron los sepulcros con columnas, estátuas, bajos relieves, mármoles y bronces. Entonces las tumbas tomaron diversidad de

formas, encontrándose tipos de ellas en necrópolis ó recintos análogos á nuestros cementerios, situados fuera de las poblaciones; porque no fué permitido enterrarse dentro de ellas sino por privilegio especial.

Hubo tumbas cavadas en las rocas, componiéndose de varias cámaras rectangulares, precedido todo de una fachada, por lo regular, de estilo jónico. Otras formaron un edículo con cuatro columnas y una cubierta, como las de los templos, cobijando el sarcófago; de cuya clase solo quedan muestras en las pinturas de los vasos fúnebres. Columnas truncadas fueron tambien indicacion de una sepultura: indicáronse tambien con *estelas*, que fueron unas piedras prismáticas con bajos relieves y retratos de los difuntos. Puede formarse idea de la altura que se dió tanto á estas estelas como á aquellas columnas, por la prohibicion que dictó Demetrio Falereo



Fig. 58. Estela griega.

la prohibicion que dictó Demetrio Falereo



de que tanto las unas como las otras no tuviesen más de tres codos de alto (unos cuatro piés y medio); prohibición que dictó sin duda por haberse abusado contra lo que hubo de parecer razonable. Levantáronse edificios formando cámaras sepulcrales, adornadas con vasos, guirnaldas y otros objetos del gusto del difunto. La tumba de Mausolo rey de la Caria, mandada erigir por su esposa Artemisa, fué de las más suntuosas de aquella edad.

Las tumbas más importantes afectaron la forma piramidal, forma sacramental entre los antiguos. La teoría primitiva de esta forma puede hallarse en la disposición de la *pira* en que se quemaba el cuerpo del difunto: así es que los túmulos continuaron en uso rematando con una estela que llevó el nombre del difunto.

Los griegos diferenciaron los monumentos fúnebres en *Poliandros*, cuando sirvieron para muchos hombres célebres á la vez; *Heroon*, cuando sirvió para uno solo; *cenotafio* cuando solo fué monumento conmemorativo, y no guardó resto alguno del difunto.

Existe en Atenas un monumento que no pertenece á la clase de los conmemorativos, pero que puede dar idea de los conocimientos que hubieron de tener los griegos respecto de los cuadrantes solares y medicion del tiempo: tal es el llamado Reloj de *Andrónico Cyrrestes* ó por otro nombre *Torre de los vientos*. Debe tenerse en cuenta que no pertenece á la buena época del arte griego, toda vez que no se le concede mayor antigüedad que siglo y medio ant. J. C.

No puede decirse si dicho Andrónico fué el arquitecto, el astrónomo, ó el particular que le costeó: al propio tiempo que algunos aseguran que dicho personaje data solamente de la época de Augusto; en cuyo caso podría suponerse que el monumento sería posterior al primer clepsidro ó reloj de agua que se estableció en Roma para suplir los cuadrantes solares, por Scipion Nasica, en 159 ant. J. C.

Este monumento elevóse en el centro de una plaza pública de Atenas. Cada una de las ocho fachadas mide 3'28 metros de ancho; y 12'20 de altura. Tuvo clepsidro para suplir la falta del sol cuando este se ocultaba detras de las nubes. Tuvo en lo alto un triton giratorio, que se movia á merced del viento, cuya direccion indicaba con una varita: Por medio de un sencillo mecanismo parece que tambien quedaban indicados los vientos en el interior del monumento. Las ocho figuras que en bajo relieve se veian en la parte superior de las fachadas representaban los vientos, á saber: Bóreas=norte: Cauro=N. O.: Zeploiros=O.: Apher=S. O.: Notos=S.: Euros=S. E.: Solanos=E.: Apeliotes=N. E.: Cecias=N. Debajo de cada figura estaban los cuadrantes, y por su proyeccion no solo indicaban las horas sino tambien los solsticios y equinoxios. Los dias estaban divididos en doce partes.

MONUMENTOS DE SOLA UTILIDAD MATERIAL.—*Casas particulares.* Deben diferenciarse los tiempos en que la sencillez de costumbres no habia dado á las riquezas ni á la categoría social ninguna importancia, de aquellos en que el lujo dominó; perdiendo aquella sociedad en sencillez y fuerza lo que adquirió en fausto y oropel ruinosos. El punto divisorio de estas dos épocas es la guerra del Peloponeso, (siglo iv ant. J. C.). Sin embargo, debe advertirse que en Esparta se conservó por más tiempo la austeridad de costumbres á favor de la severidad de su constitucion.

En la época primitiva las casas particulares fueron muy modestas, y no se diferenció la del más poderoso de la del más humilde. La civilizacion griega no permitia en aquella época que las doncellas frecuentasen el trato de los hombres, por consiguiente fueron criadas en el retiro, y sus habitaciones estuvieron en el piso alto de las casas, así como las de los hombres estuvieron en el piso de la calle; he aquí el *gineceo* (habitacion de las mujeres) y el *andronitis* (habitacion de los hombres). Las casas de aquellos griegos primitivos tuvieron pues un alto, y termi-

naron por una azotea con antepecho ó baranda. Apenas tuvieron ventanas ú otras aberturas en la parte de la calle, por consiguiente su aspecto fué sumamente sencillo. Sin embargo, con la autoridad de varios escritores puede asegurarse, que andando el tiempo, las fachadas se adornaron con objetos de escultura y de pintura representando símbolos particulares ú objetos apreciados del dueño del edificio. En las fachadas y junto á las puertas levantáronse altares dedicados al dios de los caminos; y edificáronse bancos de piedra, donde se sentaban los individuos de la familia cuando salían á solazarse y ver á los transeuntes, como podemos hacerlo nosotros cuando nos asomamos al balcon.

En la segunda época la distribucion de las habitaciones de la gente acaudalada hubo de llegar á ser muy suntuosa. Vitrubio hace la descripcion de la casa de un griego; si bien los asertos del arquitecto del romano Augusto deben en cierta manera considerarse como referentes á los últimos tiempos de la civilizacion y del arte griego. Si los gineceos estuvieron antes en un piso superior, se construyeron en esta época en el piso bajo, aunque siempre con entera separacion de los demás departamentos; así como el andronitis estuvo tambien enteramente separado de los aposentos que se destinaban á los forasteros. En los gineceos hubo salas de baño; el *talamos*, cuarto dormitorio; el *amphytalamos*, sala de reunion familiar: en los andronitis hubo la *biblioteca*, la *pinacoteca* y las *exedras* ó salas de conversacion ó de visita. Tanto el gineceo como el andronitis tuvieron un comedor especial, pues no se reunian los dos sexos para comer.

De las investigaciones hechas hasta el dia resulta, que los griegos usaron las ventanas practicables desde el suelo del piso hasta el techo, cerrándose con postigos y cerrojos de metal, que las puertas se abrieron hácia fuera, y que sus cerraduras y llaves no fueron tan sencillas como las de nuestros tiempos, componiéndose de muchas piezas, cuya enumeracion seria muy prolija y no tendria en este momento grande interés: Suidas describe muy detalladamente las llamadas *lacónicas*, que dice fue-

ron las más seguras. En los primitivos tiempos cerráronse las puertas con correas, á las cuales se les echaban unos nudos de combinaciones especiales que cada particular inventaba.

**POBLACIONES.** La disposicion de las poblaciones griegas de la época primitiva, nos es completamente desconocida; y la de las que se fundaron en los buenos tiempos del arte griego solo la conocemos por descripciones de autores contemporáneos de su fundacion. Sabemos sin embargo que las ciudades de la época primitiva estuvieron construidas en las alturas, sin duda como ardid de defensa, atendidas las invasiones de pueblos incivilizados, que hubieron de ser entonces muy frecuentes, y por razon de la multitud de fieras que habian de infestar aquellas comarcas. Cuando la civilizacion hizo progresos entre los helenos, las ciudades antiguas pasaron á constituir *acrópolis*, esto es, alcázares ó puntos de defensa de las poblaciones que se agruparon á su rededor, extendiéndose por las llanuras ó hácia las playas. Atenas tuvo *acrópolis*, la cual estaba á gran distancia del Pireo, que fué su puerto. Procuraron los griegos que las poblaciones estuviesen cruzadas por grandes avenidas, y en ellas construyeron los edificios públicos, dejando abiertas á trechos algunas vías más estrechas, que fueron de travesía. Alejandria estuvo dividida en dos cuarteles, por una calle de unos 7400 metros de largo por unos 50 met. de ancho; y en sus aceras hubo levantados magníficos edificios. Rodas cuando fué reconstruida despues del temblor de tierra que sufrió en el siglo I. ant. J. C., fué considerada como un modelo por su regularidad y por sus edificios públicos. Segun Vitrubio las agoras debian estar situadas en las inmediaciones de los puertos en las ciudades marítimas, y en el centro de la poblacion en las del interior: y añade que hubo sitios determinados para los templos de ciertas divinidades; sin embargo, parece que los datos de inspeccion han desmentido la regla dada por Vitrubio.

Las grandes ciudades fueron encerradas en un recinto murallado. Las murallas de Mesenia, reconstruidas por Epaminon-

das durante la guerra entre Tebas y Esparta, estuvieron flanqueadas de distancia en distancia por torres cuadrangulares y semicirculares terminando en almenas de género especial. Tales torres se comunicaron entre sí por galerías interiores, y dos de ellas flanqueaban las puertas. Los recintos de murallas fueron algunas veces dobles y estuvieron rodeados de fosos.

*Vías públicas.* Nada se sabe acerca de si los griegos dieron ó no importancia á las vías públicas de comunicacion entre las distintas poblaciones ó comarcas; pues todo lo que en Grecia se encuentra pertenece á la época romana. Sin embargo, las vías interiores de las ciudades importantes, fueron empedradas con grandes adoquines ya oblongos, ya poligonales: consérvanse en la Hellada fragmentos considerables de esta clase de empedrado.

#### ROMANA.

Magnificencia y suntuosidad, tendencia á la combinacion científicamente pensada de los materiales, precision matemática de las formas, minuciosidad de detalles y profusion de adornos; he aquí los caracteres generales de la arquitectura romana.

La magnificencia y la suntuosidad son caracteres que estuvieron en perfecta conformidad con la aspiracion del pueblo romano á ser señor de todo el mundo conocido. Sin embargo, tales caracteres, aunque efectivamente convienen á la belleza, no son sus elementos esenciales. Por esto indudablemente las construcciones romanas más admiran que agradan.

Los romanos adoptaron la decoracion griega, pero prefirieron dar importancia á aquellos miembros cuya solidez depende de cálculos científicos de fuerzas y resistencias; dejando los que tienen ya esta solidez en la construccion más natural, que es la simple presion vertical, relegados á simples objetos de adorno.

Con efecto, emplearon el arco de medio punto abierto en el muro con dovelas, que hubieron de tomar de los etruscos; lo cual indica un estudio especial de las leyes de Estática y de sus derivaciones, y un modo especial de construcción elevado á sistema; tanto más cuanto que del uso del arco, de su multiplicación y combinaciones, hubieron de nacer las bóvedas. La continuación del arco semicircular sobre la prolongación de su centro hubo de darles la bóveda de medio cañón; y la revolución del mismo arco sobre el eje vertical hubo de producir la bóveda hemisférica (Tholus). El primer ejemplo de bóveda de medio cañón que existe es la cloaca máxima que sirvió para desagüe del foro, de Roma; y esta construcción es casi contemporánea de los muros de Signia: el primer ejemplo de bóveda hemisférica que se conoce, data de la época de Augusto: es el Panteón de Agripa, yerno de este emperador. Acostumbrados los romanos á este sistema de construcción no pudieron desprenderse de él aun cuando conocieron y usaron la decoración griega; y en determinados



Fig. 59. Decoración restaurada del Teatro de Marcelo en Roma.

casos la emplearon como elemento de exornación de su sistema arquitectónico, ya adosando, ya embebiendo la columna con el cornisamento en el muro que tuvo abierto el arco como accesorio de este vano. Ejemplo de esta combinación son todos los monumentos de invención romana, como los arcos de triunfo. Al propio tiempo pues que em-

plearon la decoracion griega pura, la amalgamaron con el sistema de construccion que habian tomado de los etruscos, dándole carta de naturaleza. Pero no se hizo esta amalgama con aplauso de los romanos discipulos inmediatos de las escuelas griegas, pues Vitrubio, arquitecto de la época de Augusto, se lamenta de ello como de una mezclanza de formas eterogéneas. No puede decirse si las quejas de los inteligentes ó el mayor estudio de ambos sistemas pudo preparar un nuevo orden de cosas respecto de la decoracion arquitectónica; pero es lo cierto, que en los últimos tiempos del arte romano, en la época de Diocleciano, se hacia estribar ya el arco inmediatamente sobre el ábaco de la columna, quedando de este modo reintegrado este miembro especial y exclusivo de sostenimiento, en sus derechos. Por otra parte no debe desconocerse que esta reforma tenia por antecedente la práctica de hacer estribar una série de arcos en sendos macizos, constituyéndose de este modo el pilar, miembro arquitectónico poco usado en la época griega, y que si bien no debe considerarse como origen de la columna, pudo dar la idea de la posibilidad de ser esta empleada para el mismo objeto como medio mínimo de sostenimiento: ejemplo de ello son los Acueductos.

Hemos dicho que otro de los caractéres generales de la arquitectura romana fué la precision matemática de las formas; de aquí los vanos semicirculares, la simetría y la eutritmia exactamente observadas, la marcada tendencia á la igualacion de los ángulos de los frontones, y el contorno circular de las molduras. Tal regularidad hubo de darla el uso excesivo del compás, cuyos resultados son exactos y fijos, de modo que todas las molduras curvilíneas fueron circulares. Estas formas dieron á la arquitectura cierta monotonía y uniformidad; caractéres que estuvieron muy en armonía con el positivismo de aquella época, é indican cuanto habia perdido la imaginacion humana en actividad, ya que no se atrevia á entregarse al libre trazo.

Que en la decoracion arquitectónica fueron los romanos mi-

nuciosos hasta la nimiedad y pródigos hasta la profusion, aparece en todos los monumentos que aquella edad nos ha legado. No bastaron los antenas de hojas de acanto, de olivo y de planta acuática para adornar las distintas partes de un edificio, sino que combinando fitarias y zodarias, llenaron profusamente todos los espacios, y accidentaron miembros hasta innecesariamente. La multiplicacion de distintos altos en los monumentos introdujo ó generalizó la superposicion de distintos estilos de la decoracion, como puede verse en el coliseo ó anfiteatro Flavio. Déjase entender que colocaron los estilos por orden de mayor ó menor robustez desde los cuerpos inferiores á los superiores: así colocaron el estilo dórico debajo del jónico y este debajo del corintio.

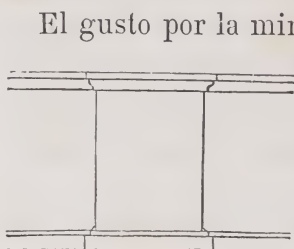


Fig. 60. Estilobato de un templo de Tívoli.

El gusto por la minuciosidad de detalles hubo de dar origen á los pedestales (*stilobato*) hijos del basamento continuo (*stereobato*) ó desgaje de este. Los pedestales tuvieron por objeto el mayor número y la mayor variedad de líneas y el mayor efecto pintoresco del monumento; y cuando no sirvieron para dar mayor elevacion á las columnas, sostuvieron vasos, trofeos y estatuas. Indudablemente los zócalos cúbicos ó casi cúbicos, cuales se ven en el pequeño templo de Tívoli, obra de los últimos años de la República, hubieron de preceder á los pedestales.

Los romanos al adoptar la civilizacion griega, hubieron de sentir necesidades análogas á las que los griegos pudieron sentir: la arquitectura romana por tanto hubo de responder á tales necesidades. El *pórtico* fué pues una de las disposiciones fundamentales del edificio monumental: así los templos, las plazas y todas las construcciones que debieron responder á necesidades públicas, tuvieron columnatas, sosteniendo cornisamentos, ya con el carácter que los dorios dieron á la arquitectura,



ya con el de los jonios, ya con el que adoptó la Grecia en los últimos tiempos de su civilización. Pero al adoptar estas distintas fases de la arquitectura griega, el genio romano hubo de alterar aquellos caracteres, armonizando las formas con el modo particular de sentir y de apreciar las cosas. Las alteraciones que la arquitectura griega sufrió entre los romanos, se echan de ver no solo en los monumentos que fueron de invención romana, como los arcos de triunfo, sino también en aquellos en que no se pudo menos de conservar la disposición griega, como los templos.

La decoración dórica fué poco á poco abandonada por los romanos, no quedando más que algunas muestras que atestiguan su uso: el tipo más bello de semejante estilo usado por los romanos es el teatro de Marcelo; siendo el que más se aproxima á las reglas dictadas por Vitrubio. Quizá hallaron el dórico demasiado simple y severo y poco conveniente á la fastosidad á que aspiraban; así es que sensiblemente fueron modificándole, dando mayor esbeltez á la columna; aplicándole base, que muchas veces llegó á ser la ática; reduciendo el vuelo del capitel hasta no dar al cuarto bocel más que el cuadrante de la circunferencia; accidentando muchas veces el ábaco; y por último haciendo menos sólido é imponente el cornisamento con aumentar su accidentación; emplear mutulos ó denticulos indistintamente ó ambos miembros á la vez, debajo de la cornisa. Una circunstancia especial distinguió el entablamiento dórico griego, del romano: los romanos colocaron siempre el triglifo del extremo del edificio, á plomo del centro de la columna, con lo que al paso que igualaron los intercolumnios angulares á los demás, dejaron los ángulos del friso con dos partes de métopa, así como los griegos figuraron los dos triglifos.

En la decoración jónica no usaron los romanos de menor número de licencias; pero casi siempre en perjuicio de la elegancia. Unas veces no estriaron los fustes, casi nunca separaron del capitel el astrágalo, dejándole á aquel sumamente raquíco con la supresión del friso que en él figuraron los griegos; los

miembros secundarios presentáronse más ó menos adulterados, y el carácter ático desapareció del conjunto por completo.

La decoracion corintia fué la que llamó más la atencion en la época romana. Apenas habia visto la luz en Grecia cuando el centro político é intelectual del mundo conocido entonces se fijó en Roma, desarrollándose demasiado libremente en la civilizacion de la sociedad romana cuando el lujo adulteró lo artístico para sustituirle por lo faustoso. Las estrias fueron á veces sustituidas por imbricaciones; este mismo adorno y otros análogos fueron esculpidos en los toros; las antas tomaron los capiteles de las columnas; y los resaltos del arquitrabe se suavizaron por medio de junquillos ó contarios de distintos géneros. En una palabra, el estilo corintio por la riqueza de que fué susceptible se acomodó perfectamente con el carácter romano, y hasta queremos reconocer el derecho en que el arte romano estuvo de enriquecerle. Pero de este derecho se abusó, y de este abuso nació el estilo que los arquitectos preceptistas del siglo XVI llamaron *orden compuesto*.

Están de acuerdo los artistas arqueólogos en negar la existencia de un estilo romano que constituya un sistema especial de decoracion arquitectónica; porque en resúmen, todo queda reducido á haberse sobrepuesto una variante del capitel jónico en los dos tercios inferiores del corintio; pues en cuanto á lo demás, todos los miembros tienen el carácter del estilo corintio, enriquecido con más ó ménos gusto. Pero si el capitel dispuesto en la conformidad indicada puede considerarse desprovisto de unidad, quizá la base merezca más indulgencia por que no deja de ser razonada la mayor riqueza con que se presenta la base ática, cuya escocia queda interrumpida por un astrágalo más ó ménos sencillo.

Dedúcese de lo que acaba de decirse, que los estilos griegos se acomodaron tanto más al carácter romano cuanto mayor riqueza ostentaron, y que el capitel llamado *compuesto* no es más que una variante del corintio.

**MATERIALES.** No es posible prescindir de dar razon de los materiales de que los romanos echaron mano, y del modo que los emplearon, por la influencia que aquellos y este pudieron tener en el carácter artístico de los monumentos arquitectónicos.

Emplearon la madera y el bronce para los mismos objetos y con la misma oportunidad que lo habian hecho los griegos.

No es posible desconocer que, siendo tan vasto el territorio en que Roma dominó desde los últimos tiempos de la república, y tan distintas las circunstancias geológicas de las varias comarcas que comprendió, los arquitectos hubieron de acomodarse á las circunstancias de cada localidad, empleando los materiales que esta les proporcionaba, y del modo que se los proporcionaba. Sin embargo, ejemplos podrian citarse de haberse transportado mármoles desde uno á otro país.

La mayor parte de edificios construidos en Roma hasta el establecimiento del imperio, fueron construidos con piedras sacadas de las canteras inmediatas á la ciudad. Asegurada la conquista de Grecia, fué más vivo el gusto por los mármoles, y entonces fueron importadas á Italia desde la Hellada, Asia menor y Egipto, piedras de todas clases y de todos colores. Más adelante se explotaron muchas canteras de mármol en la misma península itálica; pero mientras tales canteras no fueron descubiertas fué tal la afluencia de mármoles procedentes de los países con los cuales Roma tuvo relaciones de comercio, que se cargó un impuesto por la introduccion de semejante artículo (ley Julia); si bien semejante prescripcion cayó en desuso.

Como las construcciones con sillares de mármol eran sumamente dispendiosas, un caballero romano llamado Múrmura (¿sig. I de J. C.?) ideó un medio para obtener tablas de mármol, y de cubrir con ellas las paredes; y esta medida económica (*crustæ*) fué generalmente adoptada.

Los romanos emplearon tambien el ladrillo (*lateres*) y la teja (*tegula*). Los ladrillos llamados *tesserae* fueron de distintas formas, ya cuadrados ya exagonales; los llamados *latereuli* tu-

vieron distintas dimensiones, midiendo los regulares un pié de longitud por medio de anchura: los hubo tambien triangulares; y con ellos se cubrieron los paramentos de los muros de casquijo ó de ripio. Las tejas fueron de dos formas, tales como las griegas: plana y rebordada la lomada (*tegula* propia), y curvilínea la ensillada (*imbrex*).—Todos estos materiales de barro cocido merecieron mucha atencion del gobierno de Roma, el cual veló siempre por la buena fabricacion: no siendo extraño encontrar en estos materiales las iniciales del fabricante, su marca ó sello particular, cuando no el nombre de un cónsul, ó el número de alguna legion.

Varios fueron los modos de construccion que los arquitectos romanos idearon; y de ellos dependió el buen aspecto del monumento.

*El opus incertum* fué el empleo del mampuesto sin sugencion á hiladas y sin más orden que su perfecto ajuste del paramento exterior, de manera que todas las piedras estuviesen en contacto por todos sus lados y ángulos. La parte interior componíase de guijarros y piedras más pequeñas engastadas en el mortero. Algunas veces el ángulo del muro fué construido con sillares ó con ladrillos. Esta disposicion guarda analogía con el *amphiplexion* griego.

El *opus quadratum* fué la obra llamada en la actualidad de *sillería*. Han querido calificar de etrusco semejante modo de construccion, sin duda porque fué empleado en Roma desde la época de los reyes; pero no cabe duda que ha sido empleado en todos tiempos y por todos los pueblos civilizados de la antigüedad; sin haber motivo para atribuir á los etruscos su invencion.—Este modo de construccion admitió tres clases de aparejo, á saber: el *grande*, el *medio* y el *pequeño*: el primero ofreció sillares desde cincuenta centímetros á un metro cincuenta cents. de longitud: el pequeño no pasó de cinco á quince centímetros; y el medio, que osciló entre el pequeño y el grande. El labrado de los sillares fué tan perfecto que aun en el dia el grande aparejo

apenas deja ver las juntas, apesar de las injurias de los tiempos; siendo de advertir que generalmente no emplearon en su union argamasa alguna; lo que no hicieron en el medio y el pequeño aparejo, cuyos sillares estuvieron unidos con lechos de argamasa bastante espesa. Es de notar igualmente, que el pequeño aparejo tiene algunas veces hiladas de ladrillos á manera de verdugado, lo que al paso que sirvió para mantener el nivel de los sillares de revestimiento, fué un elemento de adorno: otras veces se presenta cuadrado; y otras colocado sobre su lado menor.

*El opus reticulatum*, es el *dichtioteton* griego: formáronle con piedras de unos diez centímetros cuadrados, de manera que los tendeles estuviesen en sentido diagonal, cruzándose mutuamente; construccion que hubo de dar al muro el aspecto de un tablero de ajedrez. Vitrubio asegura que esta construccion fué la más usada en su tiempo.

*El opus spicatum*, fué una construccion de ladrillos combinados por los ángulos, lo que venia á producir el efecto de las espigas del trigo, de cuya circunstancia hubo de tomar el nombre. Es construccion que en los últimos tiempos de la arquitectura romana se combinó en fajas con otro de los géneros de que se ha hecho mencion. Usóse tambien en los pavimentos.

Apesar de la importancia que los romanos dieron á la obra de sillería, tanto en el pequeño aparejo como en el reticulado, la obra de ladrillo formó muchas veces los ángulos así como la base de la construccion. Por otra parte, muchos arcos tuvieron la arquivolta de ladrillo; y con ladrillos fueron construidos muchos arcos de descarga.

*Revoques.* Tuvieron entre los romanos bastante importancia artística no solo por su buen efecto, sino por ser susceptibles de exornacion. Los prepararon con gran cuidado; siendo notables el *opus marmoratum*, y el *album* ó *albarium*. El primero equivale á nuestro estuco, y pudo adornarse con pinturas; siendo tal su consistencia que se ha podido aserrar en pedazos para ser

trasladados á los museos por contener representaciones de algun interés: las ruinas de Pompeya y de Herculenum han ofrecido muestras de esta clase de obras artísticas en perfecto estado de conservacion. El segundo hubo de ser un revoque muy fino, segun unos, (*zescayola*) ó una simple capa fina de blanco en la cual se podia escribir: sobre ello hay diversidad de pareceres. El *signinum opus* así como el betun llamado *maltha* son materiales cuya composicion interesa más á la Industria que al Arte.

*Pavimentos.* Empleáronse en ellos varios métodos. Cubriase el suelo de una masa como de estuco fino, en la cual se incrustaban pedacitos de mármol, de ladrillo y aun de vidrio; lo cual producía el efecto del granito. Emplearon tambien los ladrillos de barro cocido ó de mármol de distintos colores, perfectamente combinados formando variados dibujos; particularmente en la época de Neron en la cual principiósese á colorir el mármol. Pero el pavimento más notable fué uno que sirvió muy especialmente para los interiores: tal fué el *opus musicum*, *musaicum* ó *mosaicum* el cual fué una pintura por yuxtaposicion de pequeños trozos de mármol, ladrillo ó vidrios de colores, engastados en una capa de cimiento. Por este procedimiento fueron representados antenas de todo género y cuadros históricos y mitológicos. No sirvió únicamente para pavimentos, pues se empleó en la exornacion de las paredes. El mosaico más antiguo de origen romano parece fué el que Sila mandó ejecutar para el templo de la Fortuna en Prenesto. Los romanos perfeccionaron este trabajo de modo que pudieron echar mano de materiales desconocidos en la época del arte griego; habiéndose hecho tan comun su uso que hasta se trabajaron mosaicos portátiles: César los llevó en sus campañas para formar el suelo de algunas tiendas de campaña.

La etimología de la palabra *mosaico* nos es desconocida. El trabajo hubo de nacer en oriente; pero la denominacion parece deriva de *Musa* porque quizá se empleó por primera vez en

algun templo de las Musas; siendo Muller de opinion que fué el Museo el sitio en que por primera vez fué empleado este género de trabajo. Por otra parte el *opus musivum* parece exigir la denominacion *musaico* y no *mosaico* como comunmente se dice.

#### MONUMENTOS EXIGIDOS POR LA CIVILIZACION ROMANA.

Al ocuparnos de ellos debemos atenernos lo mismo al monumento expresivo del carácter general de la civilizacion que al que solo fué la expresion del individuo en particular; lo mismo al monumento referente á la vida pública, que al que se relacionó con la vida privada del ciudadano romano; y lo mismo deberán ocuparnos aquellas construcciones en que el sentimiento artístico estuvo supeditado por el de utilidad material, que aquellas en que esta utilidad supeditó aquel sentimiento; teniendo en cuenta el principio de que, cuanta mayor fuere la preponderancia de la utilidad moral sobre la material, con mayor fuerza y vigor se hallará el sentimiento artístico; y vice-versa, cuanta mayor fuere la preponderancia de la utilidad material sobre la moral, mayor aparecerá la tendencia hácia los goces físicos.

VÍAS PÚBLICAS. Ninguna nacion entre las antiguas aventajó á los romanos en cuanto estuvo relacionado con obras de utilidad pública material. Dieron á tales obras tal carácter de grandeza y de solidez, que llegaron á afectar al sentimiento y á excitar el gusto artístico más exquisito. Dionisio de Halicarnaso y Strabon hacen notar con bastante fundamento que los caminos públicos, los acueductos y las cloacas fueron construcciones completamente descuidadas por los griegos. Al contrario los romanos, los cuales no se arredraron delante de obstáculo ni de fatiga alguna; y lo mismo aplicaron las fuerzas vitales de la nacion á desecar pantanos, que á cortar montañas, y aplanar colinas, levantar valles y echar puentes sobre los rios.

Todas las vías públicas son prodigiosas por su extensión y solidez: y desde el uno al otro extremo de tan vastos dominios, corrieron veinte y cinco grandes caminos de 1500 á 1600 leguas de extensión. Desde los tiempos de César, Italia se vió cruzada por caminos en todas direcciones; y al reinado de Octavio Augusto pertenecen los construidos en las provincias del imperio, habiéndose empleado en la construcción cuantiosas sumas. El camino más antiguo de construcción romana data del siglo iv ant. J. C.; fué mandado construir por Apio Claudio; extendiéndose desde la puerta Capena hasta Capua: de aquel magistrado tomó el nombre el camino, como de esta ciudad había tomado el suyo la puerta.

A lo largo de estas grandes vías se edificaron casas de posta; y de trecho en trecho hubo poyos para montar á caballo, puesto que hasta fines del siglo iv de J. C. no se conocieron los estribos. De distancia en distancia erigiéronse piedras labradas, con una sucinta inscripción expresiva de las millas recorridas ó que quedaban por recorrer á partir desde la Gran Meta mandada fijar por Augusto en el foro delante del templo de Saturno. Llevaron tales piedras el nombre de *miliarias*; fueron cilindricas y tuvieron de 5 á 8 piés de altura, estribando en un plinto cúbico: la inscripción daba razón además del nombre del Cónsul ó Emperador que había mandado construir ó reparar el camino. El uso de estas *columnas miliarias* data del siglo ii ant. J. C. en tiempo del tribuno Cayo-Graco.

Los caminos públicos, en las inmediaciones de las grandes ciudades, fueron adornados unas veces con arcos de triunfo y quintas, otras con sepulcros suntuosos; contribuyendo á hacer más pintoresco el país y más llevaderas las fatigas de los viajes.

Los materiales y los procedimientos empleados en la construcción de tales vías están indicados por Vitrubio; pero aquel texto debe considerarse más bien como un precepto, que como datos para investigaciones arqueológicas. El camino público constó de tres partes, á saber: la calzada (*agger*) y las dos aceras (*crepidi-*



nes). Las aceras tuvieron mayor elevacion que la calzada, así como esta fué formada por grandes pedrejones bien ajustados; siendo fácil conocer en el día una vía romana por este modo particular de construccion.

Vária fué la categoría de las vías públicas romanas, segun el objeto que al ser abiertas se tuvo: así hubo vías *consulares*, *pretorias*, *militares*, *régias*, *vecinales*, *agricolas* y *privatas*.

PUNTES. Si bien aparece en ellos la pericia para resistir el empuje de las aguas, esto es, la utilidad práctica, sin embargo, hállase en los puentes romanos un elemento independiente que les da sabor artístico. Al propio tiempo hállanse anexos algunas veces á tales construcciones, monumentos de no poca importancia artística que completa esta circunstancia, tales como estátuas, arcos de triunfo, etc. etc.

Los primeros puentes que los romanos construyeron fueron de madera: datan de la época de los reyes. César nos ha legado en la narracion de sus campañas en la Galia la descripcion del puente de madera que mandó echar sobre el Rhin. Aun en tiempo de Trajano se empleó la madera para esta clase de construcciones; y de este material fué el anden del puente que mandó echar sobre el Danubio, si bien las pilas fueron de piedra. Es notable el puente de piedra de Adriano sobre el Tiber, que conducia al gran monumento sepulcral del mismo emperador, hoy castillo de Sant-Angelo, estuvo flanqueado por pedestales llevando sendas estátuas: tiene tres ojos grandes entre dos menores. El de Alcántara, que pertenece á la época de Trajano, habiendo sido terminado en 105 de J. C. segun la inscripcion que lleva; tiene unos cien metros de largo, y se eleva unos treinta sobre la superficie de las aguas del Tajo, sobrellevando en el centro un arco de triunfo.

FOROS. El foro de los romanos fué una imitacion de la agora griega. En Roma como en Grecia estos sitios fueron á la vez plaza de mercado y puntos de reunion de las asambleas populares, sirviendo además para ejercicios gimnásticos, juegos escé-

nicos y de todo otro género, pudiendo reunirse multitud de espectadores debajo de aquellos pórticos. Pero luego que se construyeron palestras, y estadios, teatros é hipódromos, quedó el foro con sus dos objetos principales á saber: el mercado y las asambleas públicas. Esto no obsta que poblaciones de grande importancia llegasen á tener con el tiempo, cuando ménos dos foros, uno civil y judicial que sirvió para las asambleas públicas y actos judiciales (el Pnix griego), y otro venal ó nundinario. Y decimos cuando ménos, porque las poblaciones muy populosas llegaron á tener un nundinario para cada mercadería: así es que Roma tuvo el *forum pistorium*, el *boarium*, el *argentarium*, destinados para la venta de granos, legumbre y caldos, ganado, objetos de lujo, etc.

Déjase entender que los foros venales hubieron de tener una decoracion mucho más sencilla que los foros civiles y judiciales; no consistiendo aquellos casi más que en un recinto rodeado de pórticos con tiendas y almacenes; así como los segundos fueron enriquecidos con todas las maravillas del arte, rodeándolos suntuosos edificios, tales como el templo de la divinidad protectora del foro, el erario, la curia, la basílica, la cárcel, arcos de triunfo, estátuas etc., etc. Sin embargo, no puede indicarse regla general para la disposicion ni decoracion de los foros.

El solo ejemplo de un foro civil romano que ha llegado hasta nosotros es el de Pompeya: y merece ser descrito á fin de que podamos formarnos una idea de lo que pudieron ser esta clase de sitios públicos, nunca para tener un tipo á que hubieron de sujetarse los constructores romanos.

Al norte levantóse el templo de Júpiter: á cada lado hubo un arco de triunfo: los tres costados restantes del foro tuvieron un pórtico en el plan terreno, y otro encima de este. La decoracion del pórtico inferior fué de estilo dórico, la del superior hubo de ser de estilo jónico, á juzgar por los trozos de columna y capiteles á medio entallar que se han encontrado en el suelo; lo que puede probar que el monumento estaba en vías de construccion

cuando sucedió la catástrofe que dejó enterrada la ciudad en la lava del Vesubio. Estos pórticos estribaron sobre dos gradas, y el piso del centro del foro estuvo empedrado con gran-



Fig. 61. Foro de Pompeya, restaurado.

des adoquines de forma regular; viéndose diseminados por aquel espacio varios pedestales revestidos de mármol que sin duda hubieron de sostener sendas estatuas. Se han encontrado escaleras, aunque bastante estrechas, que conducen á los pórticos superiores; con la particularidad de que ninguna de ellas, exceptuada una, tiene la entrada dentro del recinto del foro; circunstancia que induce á creer que éstas galerías estuvieron reservadas en determinadas ocasiones para cierta clase de gentes de distincion: de otra manera las escaleras hubieran sido más espaciosas.—En aquel recinto hay otros monumentos colocados sin euritmia alguna, tales como la Escuela pública, un edificio dedicado por Eumachía, sacerdotisa, á la Concordia y á la Piedad públicas; la Curia, la Cárcel, un Poecile, el Contraste público, la Basilica, y un Cuartel. Parece que el templo de Júpiter sirvió de Curia y de Erario público; y esta opinion está fundada en la disposicion del edificio, pues en el fondo del monumento se encuentran tres departamentos abovedados parale-

los entre sí; al paso que la gradinata que forma el estilobato del edificio está dividida ó interrumpida en la parte inferior por una plataforma que debió de servir de tribuna para las arengas, como aquellos departamentos para archivos y tesoros.

PUERTOS. Las naves romanas antes del imperio, para ponerse á cubierto de los vientos, fondearon en golfos naturales de pequeña extension. Prescindiendo de la configuracion que los imperiales dieron á los puertos, por ser cuestion de Ciencia más que de Arte, el aspecto de los muelles y de las construcciones que en ellos levantaron tuvo algo de monumental. Tales muelles presentaron un macizo de mampostería (*opera structuræ*) ó una série de arcos algo rebajados (*opera pilarum*) ofreciendo el aspecto de un puente. En la parte superior extendíase una vasta plataforma sobre la cual se erigian monumentos honoríficos. En el centro de la boca del puerto construíase un islote donde se colocaba el faro, dejando paso á uno y á otro lado para las naves: parece haber servido de tipo para las construcciones de esta clase el faro de Alejandría. Cerraron los puertos con cadenas que pasaban desde el uno al otro muelle.

El puerto más considerable que los romanos construyeron fué el de Ostia en la embocadura del Tiber. Fué obra del emperador Claudio: estuvo adornado con vastas construcciones teniendo inmediato el *Emporium*, especie de foro nundinario para la venta por mayor de los géneros, frutos y efectos desembarcados. El puerto de *Antium* fué obra de Neron; el de Civitavecchia, de Trajano; y ambos siguieron un estilo análogo al de Ostia.

#### MONUMENTOS MILITARES.

Las murallas, es decir, el recinto murallado no debió formar ángulos pronunciados; y á esta idea hubieron de responder los textos de Vitrubio y de Vegecio cuando dicen, el primero, que han de afectar la forma circular, y el segundo, la poligonal; pero ambos autores están contextes en que los recintos de murallas

no debieron afectar jamás ángulos agudos por estar demasiado sugetos á la accion de las máquinas de guerra. Estas murallas por lo regular estuvieron coronadas de merlones ó almenillas para cubrir el cuerpo á los defensores: rodeólas un foso y una esplanada (*pomoerium*) exteriormente, y otra esplanada en lo interior: estuvieron flanqueadas por torres situadas á tiro de saeta la una de la otra, ya circulares ya poligonales y pocas veces cuadradas, con el objeto de tener defendido el pié. Las torres cuadradas cuasi siempre se construyeron con el aparejo pequeño, y probablemente son de época muy adelantada.

Los campamentos (*castra*) no pertenecerian á la historia del arte monumental si en su construccion no hubiese algo de artístico. Los hubo movibles y fijos: los primeros se levantaron segun la mayor ó menor proximidad del enemigo lo aconsejaba: los segundos sirvieron de cuarteles de invierno á las tropas ocupadas en la conquista de distintos países, habiendo dado origen á muchas poblaciones. En Francia es donde mayor número de poblaciones de tal origen se encuentran; pero nó todas deben atribuirse á César como vulgarmente se hace. Por lo demás, conviene estar enterado del arte estratégico de los romanos, y el objeto de los distintos cuerpos de tropas de que constaron sus ejércitos, para conocer la utilidad y conveniencia en la disposicion de los campamentos.

CISTERNAS. La falta de manantiales pudo sugerir la idea de estas construcciones para guardar las aguas llovedizas; pero la abundancia de ellos pudo sugerir la de utilizarse de este medio para purificarlas y emplearlas para distintos usos. Así como esta clase de depósitos pudieron ser particulares, pudo el gobierno de Roma atender á las necesidades públicas de igual género, y entonces la construccion hubo de tomar ya un carácter monumental. Prueba de ello son el número de cisternas que se encuentran en algunos de los países dominados por Roma, como España y alguna otra comarca meridional del imperio. Es notable la de Constantinopla, la cual debe considerarse como mues-

tra la más reciente de esta clase de construcciones romanas, que los neogriegos hubieron de imitar: la cisterna de Constantinopla es obra del bajo imperio.

**NINFEOS.** Son grutas en donde manaron aguas potables. Los griegos las habían decorado con pórticos y estatuas; sin embargo, ningún resto nos queda de un monumento griego de esta clase. Los romanos hubieron de imitar el ejemplo de los griegos, y pusieron asientos á su rededor para que las gentes pudiesen gozar de lo delicioso de aquellos sitios, en los cuales no desplegaron ménos suntuosidad que en otros monumentos. En Roma y en sus alrededores hubo muchos ninfeos, llamados así porque se consagraron á las ninfas; y de sitios de recreo inocente, pasaron á ser con la relajacion de costumbres, sitios de disolucion y de crápula.

**ACUEDUCTOS.** Estas construcciones son verdaderamente monumentales, sorprendiendo por su grandiosidad; por lo que han merecido la admiracion de las generaciones que han sucedido á los romanos. Quizá sean una prueba del atraso en que á la sazón estaban las ciencias físicas acerca del nivel de las aguas; pero no puede negarse que son modelos de construcción.

Los acueductos fueron de dos clases, subterráneos ó sobre el suelo: los primeros fueron canales cubiertos con bóveda: los segundos sirvieron de enlace á los subterráneos, atravesando valles á desmedida altura muchas veces, por lo que llegaron á tener más de dos órdenes de arcos. La forma piramidal que dieron á los pilares que sostuvieron estas series de arcadas dieron al monumento extraordinaria elegancia.

Durante la época de la República construyéronse de sillería; durante el imperio empleóse tambien en estas construcciones el ladrillo.

Podríamos citar muchísimas de ellas, existentes cerca de grandes poblaciones de origen romano; pero bastará con citar el acueducto de Tarragona (*pont de las Ferreras*), y el célebre

de Segovia, maravilloso por su extraordinaria elevacion , pues mide 102 pies, y por haber desafiado las injurias de los tiempos, á pesar de estar sus sillares sentados á hueso, y de las mu-



Fig. 62. Acueducto romano (Segovia).

chas construcciones que han venido, por decirlo asi, á apoyarse en aquellos estribos.

**HABITACIONES PARTICULARES.** Debe distinguirse *domus*, de *villa*: la primera era la habitacion dentro de una poblacion; la segunda, era la quinta ó casa de campo.

*Domus.* Sobre su disposicion y formas no es posible establecer reglas: sin embargo existen generalidades que pueden de-

terminarse perfectamente; siendo de advertir que cuanto se diga acerca de las habitaciones de la gente acomodada no puede referirse á época anterior á la dictadura de Silla.

Desde luego puede decirse que las dos partes más caracterís-

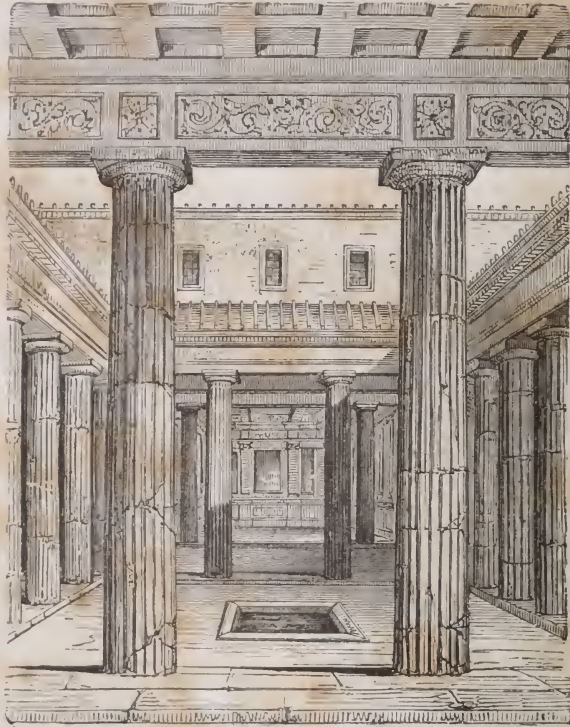


Fig. 63. Atrio de una casa romana.

ticas de una casa romana (*domus*), aquellas que constituyeron la fisonomía interior del edificio y que se encuentran en toda habitación de alguna importancia, siendo su situación constantemente la misma, fueron: el *atrio* y el *peristilo*, cuyas partes se comunicaban por el *tablinum* ó por corredores, (*fauces*) ó por ambos medios á la vez; así como al *atrio* se entraba por el *prótiro*, que fué digámoslo así, el vestíbulo de la casa cuya puerta salía á la calle.

El atrio fué una pieza rectangular cuyo techo tuvo una aber-



tura en el centro (*compluvium*) por donde recibia la luz, cuyas vertientes caian en un recipiente. Llamóse *cavædium*, de *carum ædium*, esto es, parte vacía ó sin edificar. Tomó distintas formas y distintos nombres segun este techo fué ó no sostenido por columnas, segun estas fueron en mayor ó menor número, ó la decoracion tuvo uno ú otro estilo: así hubo el *tuscanicum* que tuvo el *cavædium* sostenido simplemente por cuatro vigas, que, cruzándose, apoyaban sus extremos en el muro: el *tetrástilo* cuyos cuatro ángulos del *cavædium* estuvieron sostenidos por sendas columnas: el *corintio*, del mismo género que el anterior pero más espacioso y rico: el *displuviatum*, que tuvo la pendiente del tejado hácia la parte exterior del edificio: el *testudinatum*, esto es, que estuvo cubierto por un tejado á manera de concha de tortuga, por consiguiente no tuvo *impluvium* y hubo de recibir la luz de algunas ventanas practicadas en el muro; no siendo propiamente hablando *cavædium*.—El atrio fué el punto de reunion de las visitas y de los forasteros y amigos; y estuvo adornado con estátuas, retratos de familia, jarros de metal; y en él estuvo el altar de los dioses tutelares de la familia.

El *tablinum* fué una pieza media entre el atrio y el peristilo, y pudo tener corredores para comunicarle con ambas piezas. En su origen contuvo el archivo de la familia, ó sirvió de comedor (*triclinium*): más adelante estuvo algo separado de la comunicacion expresada.

El *peristilo*, fué propiamente hablando, un jardin rodeado de un pórtico. Fué el verdadero santuario de la vida doméstica donde estuvieron los dormitorios, los tocadores y cuanto pudo referirse á la vida interior.

Las demás piezas, á saber: *æcus* ó salon de reuniones, la *exedra* ó sala de conferencias, la *biblioteca*, la *pinacoteca* y otras, estuvieron situadas en distintos puntos del edificio, segun las necesidades y gusto del dueño de este: así como en la parte de la calle hubo siempre las tiendas donde se vendieron los frutos de las fincas rústicas que este poseia.

Las casas de los ricos estuvieron separadas unas de otras; pero siempre alineadas entre sí. Las construidas para inquilinos constaron de varios pisos. Desde Augusto dictáronse algunas disposiciones relativas á la altura de los edificios que llegó á ser de catorce metros.

*Villa.* La Agricultura fué una de las principales ocupaciones de los romanos. En tiempo de la República cultivaron los campos y las huertas que rodeaban las casas: en la época imperial fueron además floricultores; ya no fueron simplemente huertas sino jardines lo que rodeó sus quintas, las cuales tuvieron fuentes, grutas y todo género de recreos, como paseos, palestras, etc.

La *villa* constó de tres partes, á saber: la quinta propia (*villa ó proecia urbana*): la alquería (*villa rústica*): el frutal. Estas casas de campo tuvieron habitacion de invierno y habitacion de verano, así como una especie de torre alta ó mirador donde alguna vez colocóse el triclinio.

Vamos ahora á hablar de los monumentos cuyo objeto pudo influir en las costumbres del pueblo romano, ya para moralizarlas, ya para relajarlas; nunca para hacerlos responsables del abuso que de este objeto pudo hacerse.

**TEMPLOS.** Los romanos hubieron de imitar los templos de los griegos ya que tuvieron creencias análogas: solo introdujeron algunas modificaciones en su distribucion, por causa de las nuevas necesidades que el culto exigió. Sin embargo, dieron á los templos mayor suntuosidad, pero no mayor grandeza é imponente aspecto. Véase la lám. de la pág. siguiente.

Aumentaron el número de columnas en los pórticos. Construyeron muchos pórticos pseudodípteros y pseudoperípteros, indicio infalible del gusto decadente; pues donde existe la columna está de más el muro de sostenimiento; siendo irrazonado el de cerramiento por avenirse mal con él la idea de libre circulacion. Construyeron muchos templos circulares ya monópteros ya pe-

ripteros, compuestos, aquellos, de un recinto circular formado por columnas que estribaron en un basamento continuo; y estos,

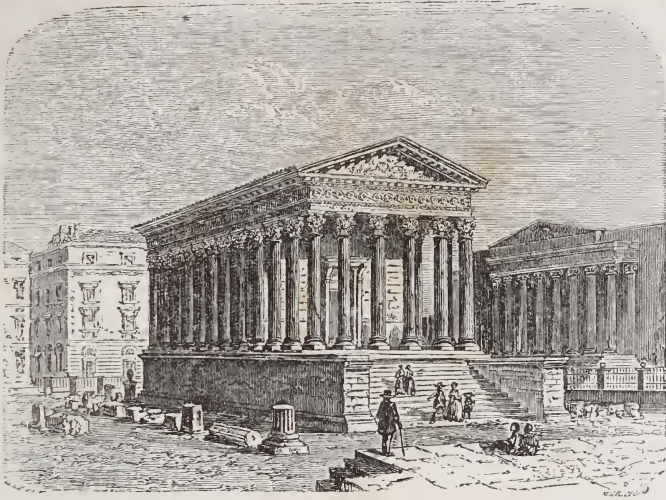


Fig. 64. Templo romano. (Nîmes.)

de una *cella*, al rededor de la cual habia un pórtico. Hasta construyeron templos dobles, esto es, unidos por la parte posterior de sus hemiciclos, muestra de lo cual son los de Vénus y de Roma.

Por lo demás, los templos romanos estuvieron circunscritos dentro de un recinto formado por un muro ó por un pórtico, siendo la entrada una especie de propileos; la *cella* fué análoga á la de los templos griegos, no ofreciendo otra diferencia que la de estar colocada la estatua de la divinidad sobre un basamento, dentro de una hornacina, ó cobijada por un cornisamento con fronton, sostenido por dos columnas.

En general emplearon la decoracion corintia para los templos; y no faltan ejemplos de estar flanqueado el basamento por pedestales en los cuales estribaron las columnas.

Respecto de la orientacion nada puede decirse, á pesar de la regla que sienta Vitrubio, pues la experiencia ha venido contra-

diciendo tal regla, de modo que se han encontrado templos en una direccion y otros en otra, indistintamente.

**TEATROS.** Hasta el siglo II ant. J. C. no se les dió una construccion permanente. Antes de esta época se ejecutaron los juegos escénicos en tablados de quita y pon que se levantaban en el Circo: y solo un siglo despues de ella tuvo Roma un teatro de forma griega. Sin embargo, el teatro romano se diferenció del griego en que tuvo la orchestra algo más espaciosa que este, y la escena más profunda y alta; estribando la gradería en bóvedas formando galería, traducidas al exterior por distintos altos con arcadas y columnas, (*porticus*).

El sitio destinado para los espectadores, esto es, el teatro propio, fué semicircular con gradas (*gradus*) distribuidas entre los distintos pisos en grupos (*caveæ*), separados horizontalmente por pasillos (*provinciones*, ó *ballei*), y en sentido vertical por escaleras (*scalæ*, *ascensus*) que se irradiaban desde el centro del teatro. Así en las contraseñas de entrada (*teseræ theatralis*) que fueron de marfil, de metal ó barro cocido, al propio tiempo que se anunciaba la pieza dramática que habia de ejecutarse, se indicaba con números la *cavea*, el *cuneus*, y el *gradus*. La orchestra ó espacio que quedaba al pié de la gradería estaba ocupada por los magistrados y personas de distincion.

La escena se levantó unos cinco ó seis piés sobre el suelo de la orchestra; y su boca nunca se extendió más allá del diámetro de esta. Por lo regular presentó una fachada monumental. El muro que formó el fondo tenia tres puertas: *valva regię* la del centro, *hospitalia* la de los lados. Los actores declamaban en la parte anterior (*proscenium*) desde la cual se adelantaba hácia la orchestra una plataforma de madera donde cantaban los coros: se vestian detras de la escena (*parascenium* ó *postscenium*). El espacio que habia sobre la escena (*episcenium*) equivalia á lo que es en el dia el *telar*; y el que habia debajo (*hiposcenium*) á lo que se llama el *foso*: uno y otro espacio contenia varios departamentos para el servicio del Teatro.

Las condiciones acústicas del Teatro antiguo no pueden comprenderse. Sábese, que el teatro no tuvo cubierta y que á lo más se extendió sobre la parte ocupada por los espectadores un rico toldo; que el *Teatrum tectum* de los romanos fué, como el *Odeon* de los griegos, un local destinado para la música y para lecturas de los poetas; que la existencia de ciertos vasos de cobre colocados en determinados puntos del Teatro, á los cuales se refiere Vitrubio, no está comprobada por ninguna de las investigaciones practicadas al efecto; y que solo las formas especiales de las mascarillas con las cuales los actores declamaban, pueden responder ya no de tales condiciones, sino de la fuerza y poder que debia tomar la voz del actor, debiendo producir el efecto de bocinas.

La escena estuvo mejor servida entre los romanos que entre los griegos, por efecto de los adelantos que en esta materia se habian alcanzado. A uno y otro lado del proscenio se veian los bastidores triangulares girando sobre un eje (*versatiles*); así como los telones (*ductiles*) aparecian por medio de correderas. Los cambios de decoracion no se hacian á la vista, sino despues de haber ocultado la escena con el telon de boca (*auleum* ó *siparium*) que se levantaba delante del proscenio: y decimos que se levantaba, porque en efecto no caia del *episcenium*.

Hubo tres clases de decoraciones: una para la tragedia; y representábanse con ella edificios grandiosos, palacios, templos: otra clase para la comedia, con la que se representaban plazas y calles públicas: otra para las piezas jocosas y satíricas (*atellanae*) con la que se representaban cavernas, montañas, bosques, etc. Por último hubo para el servicio de la escena varias máquinas cuyo nombre griego indican el uso y objeto que llevaban: unas producian el rayo, otras el trueno, otras servian para los vuelos, otras para levantar las decoraciones, otras para las apariciones instantáneas, y otras cuyo objeto es desconocido.

ANFITEATROS. Vale esta voz *doble teatro*; pues en efecto constó, como si dijéramos, de dos teatros unidos uno contra

otro; formando una gradería en círculo ú ovalo (*visorium*) y al pié de ella con forma análoga, la *arena*.



Fig. 65. Anfiteatro Flavio: vista exterior.

El objeto de estas construcciones fué ofrecer en espectáculo todo género de combates así de gladiadores como de bestias feroces; ya simulándole en tierra como en la mar, para lo cual inundaban el espacio de la arena, convirtiéndose entonces el anfiteatro en Naumachia; pues hasta Domiciano no tuvo Roma un edificio destinado para simulacros navales. Por último, en los anfiteatros se satisfizo la pasión del pueblo romano por las grandes emociones, hasta presentarle en ellos á los delincuentes condenados á la última pena expuestos á la voracidad de las fieras: y he aquí como en los anfiteatros recibió la religion cristiana el sello sangriento de su santidad, perfeccion y pureza, muriendo como santos los que quisieron conservarse fieles á la Religion que su conciencia les habia hecho abrazar.

El anfiteatro fué edificio de invencion etrusca; y los romanos

al adoptarle le dieron mayores proporciones, excediendo á los inventores en suntuosidad y magnificencia. Los anfiteatros fueron construidos para gran número de espectadores: llegaron á contener cuarenta mil personas, siendo el mayor que se

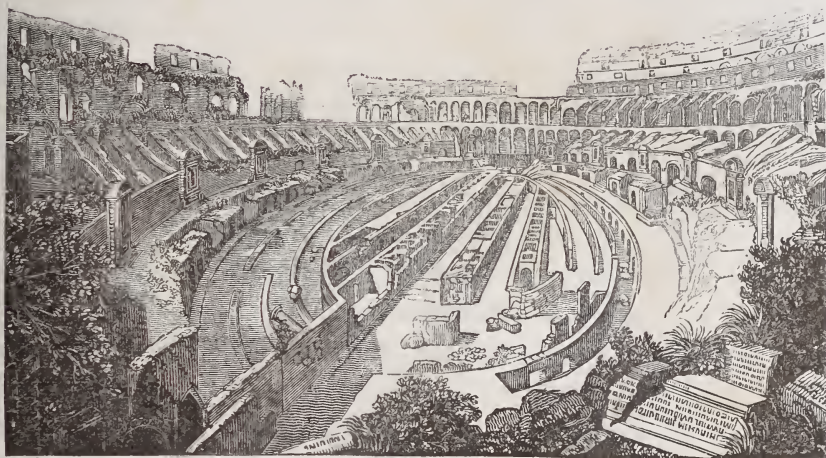


Fig. 66. Anfiteatro Flavio: vista interior.

haya construido el de Flavio Vespasiano en el cual cupieron, según fama, hasta cien mil, por cuyo motivo fué llamado *Colosseum* (de una voz griega que vale *cosa grande*). El anfiteatro más antiguo de Roma data del tiempo de César; pero solo hasta la época de Augusto no tuvo esta capital un anfiteatro de piedra, por lo mismo, permanente; pues los anteriores no fueron más que provisionales.

La arena estuvo rodeada por un foso que podía llenarse de agua, y por un muro de unos cinco metros de altura, sobre el cual se extendía después la gradería, dividida como las de los teatros; y de este modo estuvo defendida de todo percance en los combates de fieras: y hasta para mayor seguridad todavía se colocó encima de aquel muro una verja.

La preferencia de los asientos estuvo en razon de la mayor proximidad á la arena; y por esto las gradas primeras estuvieron destinadas para los magistrados, sacerdotes, tribunos, y otras autoridades. Estos asientos de preferencia estuvieron separados de los que ocuparon las demás clases, por un muro ménos elevado que el anterior, adornado con columnas.

Tanto la gradería como la arena estuvieron al aire libre: pero se ha encontrado en la parte superior de muchos anfiteatros una série de cartelas con un agujero vertical, en donde hubieron de colocarse sendas clavijas de madera para sostener un *velarium*, que hubo de colocarse sobre las graderías, asegurándole además en mástiles clavados al rededor de la *arena*.

Debajo de la gradería corrieron las galerías de comunicacion (*concameraciones*); de las cuales la principal ó del plan terreno quedaba á disposicion del público todas las horas del dia para pasearse, habiendo en ella tiendas y almacenes. Indudablemente en la parte inferior de la gradería hubo substrucciones para custodiar, alimentar y quizá hasta criar las fieras (*vivarium*).

La fachada exterior presentó tres ó más órdenes de arcos adornados con pilastras, columnas y estatuas. Los trípodas perfumadores y floreros que se colocaban en los arcos de las galerías, y los surtidores que en tales puntos se soltaban durante los espectáculos, daban á estos edificios un carácter indefinible, pues semejante voluptuosidad se avenia harlo poco con lo cruento del espectáculo, no pudiendo decirse si se trataba de aumentar ó de disminuir esta fiereza.

Circos. Construcciones erigidas para alimentar la pasion del pueblo romano por las corridas ó carreras en carro, y aun á caballo. Si bien fueron particulares de la civilizacion romana, sin embargo tuvieron analogía con el Estadio griego.

El primer Circo que se erigió en Roma hubo de ser de la época de Tarquino el Anciano; aunque quizá no tuvo las formas que tuvieron aquellos con los cuales más adelante la munificencia de César y de Augusto dotó á dicha ciudad.



La planta de estas construcciones hubo de ser un paralelogramo sumamente prolongado y bastante irregular respecto de sus

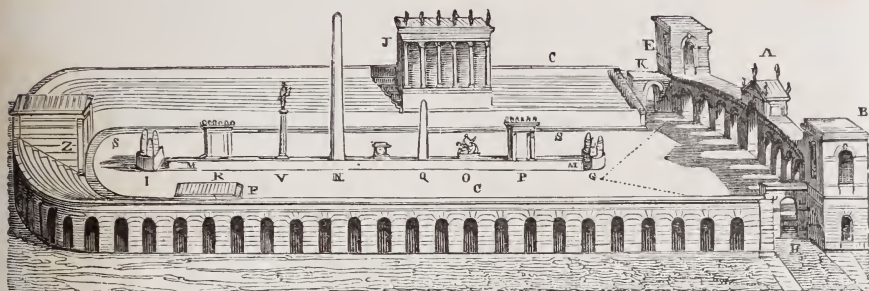


Fig. 67. Circo de Caracalla, restaurado.

lados menores, pues el que constituyó la fachada principal tuvo alguna oblicuidad respecto de los lados mayores, y un tanto de convexidad hácia lo exterior; y el opuesto formó un perfecto hemicíclo: al primero llamaron *oppidum*, estuvo flanqueado por sendas torres con puertas para el servicio interior, así como tuvo á lo largo varias cocheras (*carceres*), y en el centro la puerta principal (*pompa circensis*) por donde entraban los aurigas que iban á disputar montados en sus respectivos carros. En el lado opuesto, esto es, en el centro del hemicíclo, hubo la puerta de salida del vencedor (*porta triumphalis*).

Un estilobato de algo más de un metro de altura dividia la arena (aunque con interrupciones) en sentido de su longitud, sin llegar á sus extremos (*spina*); con la particularidad de que la dividia desigualmente, pues quedaba más próxima á los espectadores de la izquierda que á los de la derecha, entrando por la puerta principal, sin duda por la presuncion fundada de que al principiar las carreras habian de correr mayor número de carros en línea, que al doblar la espina. En cada uno de los extremos de esta habia erigidas las *metas*, y á lo largo de ella hubo abrevaderos y pasos practicables, indudablemente para los servidores. En la espina se erigieron estatuas, altares, obeliscos,

y la mesa de los óbolos ó delfines: con el número de estos objetos se marcaban en ella las vueltas que daban los carros.

Delante de las *carceres* se trazaba una línea como punto de partida: y otra en el extremo opuesto como término de la carrera.

La gradería de los circos tuvo una disposición análoga á la de los anfiteatros; el palco de honor estuvo casi en frente de la primera meta: el de los jueces estuvo, como es natural, en frente de la segunda. En la parte exterior del edificio instaláronse algunas veces, almacenes de géneros, pórticos, etc., etc.

No puede asegurarse si ciertas circunstancias de poca entidad que á más de las referidas se notan en el circo de Caracalla, que es el que mejor puede haber proporcionado datos por conservarse en mejor estado que otros, entraban en las condiciones generales, ó si fueron una particularidad á causa de la configuración del terreno; pero no puede decirse que las indicadas dejasen de ser justas y razonables atendido el objeto de esta clase de construcciones.

HIPÓDROMOS. Tuvieron por objeto las corridas de caballos.

Ocuparon una extensión inmensa: y su área estuvo circunscrita por un cuadrilongo limitado por una valla de piedra de poco más de un metro de altura. En el extremo elevóse la meta á que debía llegarse. El terreno ofrecía en toda su extensión distintos y variados accidentes y alturas para que los espectadores pudiesen gozar del espectáculo desde distintos puntos de vista.

BASILICAS. Esta denominación es la terminación femenina de un adjetivo latino derivado del griego, que significa *cosa real*; y en este sentido se dió también á semejante edificio el nombre de *Regia aedes*. Quieren algunos suponer que este nombre solo fué debido á la magnificencia con que tanto su exterior como su interior fué decorado; así como otros tienen por más cierto que semejante distinción se la dió el destino que tuvo, muy importante en el orden social, ya que con efecto parece que en

las basílicas se trataron asuntos que afectaban muy directamente los intereses del Estado, entre los cuales no hubo de ser el menor la Administracion de Justicia.

Si las basílicas formaron ó no parte del palacio de los emperadores, es cuestion de poca importancia; al paso que no sería tan fácil sostener esta idea como regla general, habiéndose encontrado restos de basílicas en distintos puntos, separados de dichas moradas.

Un abuso hizo tal vez que las basílicas fuesen tambien sitios de contratacion, en los cuales se reunian los negociantes para sus tratos; por cuya razon, anexos á tales edificios tuvieron tambien los mercaderes, almacenes y tiendas para la venta de géneros, constituyendo una especie de mercados.

La planta de las basílicas formó un rectángulo, alterado alguna vez en uno de sus lados menores por un hemicíclo; así como quizá hubo basílicas abiertas, esto es, que no constaron más que de un techo sostenido por columnas para que pudiera circular libremente el público: y á esta forma se refiere la palabra *Porticum* con que alguna vez la basílica ha sido nombrada. Sin embargo parece fuera de toda duda que la mayor parte de estos edificios (si no los más recientes) fueron cerrados por muros, en los cuales hubo ventanales; y tuvieron en su interior dos ó cuatro órdenes de columnas formando naves, con un pórtico en la fachada, dando ingreso al edificio distintas puertas abiertas al pié de cada una de aquellas. Encima de cada uno de los órdenes de columnas estribaba otra columnata, constituyendo otra galería, cuyo antepecho servía á aquella de estilobato. Esta segunda columnata sostenia el techo de la nave principal. Las laterales que se extendian debajo de dichas galerías terminaban, segun Vitrubio, con un crucero (*transeptum*) separado por una balaustrada, de cuya circunstancia hubo de tomar el nombre. El suelo de este crucero era algo más alto que el de las naves; y era el sitio destinado para los curiales. En el centro ó en el hemicíclo, cuando le habia, se hallaba el *bema* ó tribunal ó sitio

para los jueces. A derecha é izquierda del *bema* hubo departamentos para usos particulares del Tribunal.

Por lo regular estos edificios tuvieron el techo apuntado, y hasta se supone que hubo basilica con la nave central descubierta ó al aire libre. De todos modos el *bema* tuvo siempre techo ó cubierta; y si hubo hemicíclo, su cubierta afectó la forma de un cuarto de esfera, llamada *concha* por los romanos, *apsis* por los griegos.

**THERMAS.** Fueron los monumentos que mejor razon pueden dar del carácter de las costumbres romanas.

En tiempo de la República el uso de los baños llegó á hacerse en Roma una necesidad cotidiana tanto para el patricio como para el plebeyo. Bañáronse los romanos hasta tres veces al dia en invierno, y hasta cinco en verano.

Desde el tiempo de Pompeyo hubo en Roma baños públicos. Agripa hizo donacion de sus *thermas* al pueblo romano. Los emperadores que vinieron despues de este yerno de Augusto mandaron construir baños que merecieron los mayores encomios de los escritores de la antigüedad: los más célebres despues de los citados fueron los de Neron, los de Vespasiano, los de Antonino, los de Caracalla, los de Diocleciano y los de Constantino. Construyéronse edificios para baños en otros puntos del imperio donde quiera que se hallaron manantiales de aguas calientes; y aunque en los primeros tiempos solo se dió el nombre de *thermas* á los establecimientos de estas aguas, no obstante, dándose á la palabra mayor extension, se comprendieron tambien con ella los de agua fria, haciéndose una denominacion genérica.

El conjunto que presentaron las *thermas* más notables recuerda por sus principales disposiciones los gimnasios griegos, aunque sobre un plan más vasto. El objeto fué lo que cambió; porque mientras lo principal de los gimnasios fué la educacion física y la intelectual, y el baño fué un accesorio en este género de educacion, las *thermas* tuvieron por objeto principal el recreo, siendo la educacion lo secundario.

Los romanos reunieron en las thermas cuanto pudo halagar la vista y fascinar la imaginacion: así es, que á más de las piezas



Fig. 68. Thermas de Caracalla: estado actual.

para el baño, hubo exedras, salas de conversacion, pórticos, calles de árboles con asientos, ricas bibliotecas; todo sirviendo de punto de reunion así á las gentes del gran mundo, como á

los sabios y curiosos; de modo que dentro del recinto de las *thermas* se dieron espectáculos dramáticos y atléticos.

El edificio de las *thermas* hubo de contener un *caldarium*, baño comun de agua caliente; un *frigidarium*, baño de agua fria; un baño *laconicum*, de vapor; el *espoliatorium* sitio para desnudarse; el *unctuarium* donde el bañista se ungió con pomadas y unguentos olorosos; el *esferisterium* donde se entregaban á varios ejercicios del cuerpo antes de entrar en el *caldarium*. Al salir del baño se pasaba al *tepidarium*, sala de paso para prevenir la impresion del cambio de temperamento entre el *caldarium* y el *tepidarium*.

Al rededor del *caldarium* habia un andito y una gradería (*schola*) para los espectadores. Este sitio de baño no tenia techo, al paso que le tenia el *frigidarium*. Le tuvo tambien el *laconicum*, el cual fué abovedado, con una abertura en la parte superior que se cerraba con una tapadera (*clypeus*).

Debemos prescindir aquí de las distintas prácticas usadas y observadas para las varias clases de baños, y del uso del *strigilum* para restregarse y excitar la transpiracion; porque son detalles arqueológicos que las obras de consulta pueden dar á conocer; y respecto de la manera ó medios que se emplearon para alimentar los baños, basta saber, que el agua se calentaba en vasos de cobre despues de recibirla del *aquarium* ó gran receptáculo: que las salas de las *thermas* se calentaban por medio de tubos de tierra cocida, de forma cuadrada, que comunicaban con el *hipocaustum*, espacio que se extendia debajo del suelo recibiendo el calórico, del horno que tenia anexo; y que el *laconicum* tuvo en el centro un gran receptáculo en donde hervia el agua y del cual salia el vapor, cuya masa se aligeraba por medio de la abertura del *clypeus*.

La decoracion arquitectónica de estos establecimientos fué de lo más suntuoso que concebirse puede; y en su exornacion no se escasearon las obras de Escultura, ni las de Pintura, los mosaicos, y todo lo más escogido que el Arte pudo producir. El gru-

po de Laocoonte, el Hércules y el Toro Farnesio, el Torso de Belvedere, la Flora y los dos gladiadores fueron encontrados, parte en las *Thermas* de Tito y parte en las de Caracalla.

Supónese que estas últimas tuvieron tan vasta extensión que podían bañarse á la vez unas tres mil personas, conteniendo á más de baños comunes, otros particulares de pórfido y de mármol, y hasta pilas suspendidas para poder columpiarse durante el baño. En el reinado de los primeros emperadores bañáronse juntos los dos sexos; pero desde Adriano se subdividió el establecimiento en *balnea virilia* y *balnea muliebria* ó *ninfea*: y aunque en la época de Heliogábalo volvieron los antiguos usos; Marco Aurelio y Alejandro Severo restablecieron con todo su vigor las prescripciones de Adriano.

Por último, las *thermas* romanas, por lo vasto del plan y por el lujo y magnificencia que presentaron, son los monumentos que dan á conocer perfectamente la sociedad romana, cuando cansada de sus tareas políticas y sociales abandonó su suerte en manos de déspotas, y cuando cansada de conquistas que la enriquecieron sobradamente, se entregó al goce de los placeres materiales.

#### MONUMENTOS CONMEMORATIVOS.

*Arcos de triunfo.* Fueron de invención romana, si bien Plinio la atribuye á los griegos; sin embargo de que ningun vestigio ha quedado de un arco de triunfo de la época griega, ni hay autor de la Antigüedad que haya hecho mencion de ninguno. Por otra parte la forma que los romanos les dieron hubo de ser muy distinta, cuando el mismo Plinio los llama de *nuera invencion*. Quizá se encontraria el origen de esta clase de monumentos en los propileos griegos, y quizá á ellos se refirió Plinio cuando los supuso de origen griego; pero fuera aventurada toda conjetura acerca de este particular; no debiendo hacerse aquí más que una indicacion para las ulteriores investigaciones que cualquiera pretenda hacer.

El objeto de los arcos de triunfo fué celebrar la memoria de

una victoria ó de un vencedor; elevando á grande altura estatuas dignas del hecho que diera márgen al monumento. Un ob-



Fig. 69. Arco de triunfo. (Orange).

jeto ménos general hubo de dar motivo á la ereccion de un arco monumental cuando se encuentra en Cataluña, en el camino real que conduce desde Barcelona á Tarragona, un monumento de esta clase debido á la munificencia de un particular, segun la inscripcion que lleva y dice así: EX. TESTAMENTO. L. LICINI. L. F. SERG. SURAE. CONSECRATVM. Además los arcos practicables por las cuatro fachadas que algunos emperadores, entre ellos Diocleciano, erigieron en Roma, sirvieron á los mercaderes de punto de reunion, viniendo á constituir una bolsa mercantil.

En los primeros tiempos los arcos triunfales se construyeron sobre planta circular y con gran sencillez; más adelante se les



dió mayor suntuosidad y se construyeron á manera de grandes puertas ó vastos pórticos. Los primeros arcos de triunfo fueron de madera y se adornaron con los despojos arrebatados á los enemigos: más adelante se dió á estos monumentos mayor suntuosidad y la Arquitectura así como la Escultura desplegaron toda su actividad y toda su riqueza para alcanzarla. El ladrillo, los sillares perfectamente labrados, los mármoles, el bronce mismo figuró en tales construcciones por mucho, andando los tiempos.

Tambien fueron estos arcos más ó ménos sencillos segun la importancia del hecho: unos tuvieron un solo ojo, otros dos y los hubo hasta de tres, en cuyo caso el del centro tuvo mayor altura. Levantáronse en la entrada de las poblaciones, en las plazas públicas, en las grandes avenidas ó encrucijadas, en la entrada ó en el centro de los puentes, y donde quiera que concurriese gran número de gentes por ser sitio de mucho paso. Italia ofrece muchos ejemplares de arcos de tres ojos y de uno, ya situados en plazas, ya en puentes: Francia y España ofrecen algunos de dos y de uno en situaciones iguales. En Oriente se encuentran algunos con dos órdenes de ojos.

*Columnas monumentales.* Los romanos que procuraron ensalzar las glorias de su patria, buscaron cuantos medios pudo sugerirles su deseo para alcanzar semejante objeto. No les bastaron los arcos triunfales para perpetuar el recuerdo de una victoria; y echando mano de las columnas, dieron á estos miembros arquitectónicos una existencia independiente, erigiéndolas como monumentos conmemorativos. Los griegos que no cedieron á los romanos en amor á su patria, nunca erigieron en monumento un miembro arquitectónico solo, sino combinaciones razonadas de varios miembros de esta clase. No se trata aquí de condenar esta práctica de los romanos, ni de prescribir reglas; no deberá parecer que esté de más aquí una indicacion acerca del buen sentido, que á nuestro modo de entender dirigió siempre al genio griego, que si no creó el Arte creó la Belleza.

Erigiéronse estas columnas con varios objetos, á saber: para

honrar la memoria de hombres eminentes y la de grandes hechos (*honoríficas*); ó para perpetuar una série de hechos histó-



Fig. 72. Columna Antonina.

ricos (*cronológicas*); ó disposiciones legales (*legales*); ó para indicar los límites de determinados países (*limitrofes*); ó para fijar los alistamientos de tropas (*militares*): las que tuvieron adheridas proas de naves, perpetuaron la memoria de victorias navales (*rostratae*). Hubo además en Roma la columna *bélica* desde cuyo pié el cónsul arrojaba un venablo hácia la dirección en que es-

taba situado el país al que se declaraba la guerra; y la *lactaria* en cuya base habia un nicho abierto en donde se depositaban los recién nacidos, cuyo nacimiento el rubor necesitaba ocultar.

La columna Trajana y la Antonina existentes en Roma son las más acabadas muestras de las columnas honoríficas. Tienen en su fuste entablados en bajo relieve varios hechos notables de las expediciones de estos emperadores, y en el interior una escalera en espiral (*cochlis*). En la parte superior de la Trajana estuvo erigida la estatua del respectivo emperador llevando un globo de oro en el cual se supone estuvieron encerradas las cenizas del mismo personaje.

*Trofeos.* La mayor parte de pueblos de la Antigüedad tuvieron la costumbre de perpetuar con esta clase de monumentos sus victorias. Los griegos colgaron de los árboles los despojos de los vencidos: los romanos erigieron trofeos en los campos de batalla; y de ellos solo ofrece ejemplos la columna Trajana en su fuste.

*Album.* Puede contarse entre los monumentos conmemorativos, por analogía de objeto.

El Album no era más que un espacio limitado y reducido de un muro exterior de un edificio, cubierto con un revoque más ó ménos fino donde se escribían anuncios de interés ya público, ya privado; pero el espíritu de grandeza del pueblo romano llegó á dar carácter monumental á lo que de suyo parece no podia tenerle. En Pompeya se ha encontrado un monumento que así lo acredita. Con una decoracion arquitectónica suntuosa, se ofrecían á la vista del público veinte y cuatro compartimientos encuadrados por pilastras sosteniendo frontones ya rectilíneos, ya curvilíneos estribando en un basamento negro. En estos compartimientos cubiertos de un fino revoque trazábanse con caracteres negros ó rojos, anuncios de espectáculos, ó demandas dirigidas á los ediles para la mejora de algun ramo de la administracion pública ó títulos que acreditaban á determinados industriales;

ó en que se encomiaba la conducta de algun funcionario público á manera de lo que fueron en la Edad media los *Victores*.

C. CUSPIVM. PANSAM. ED.

AVRIFICES. VNIVERSI.

ROG.

«Todos los plateros invocan á Cayo Cuspio Pansa, edil.»

MARCVM. CERRINIVM.

VATIAM. EDILEM. ORAT. VI. FAVEAT. SCRIBA. ISSVS.

DIGNVS. EST.

«El amanuense Issus solicita la proteccion de M. Cerrinio Vatia: es abonado.»

*Sepulcros.* Fué costumbre entre los romanos hasta muy adelantada la época de la república, depositar (*humatio*) los cadáveres en la tierra. Más adelante se acostumbrió quemarlos; y lavando las cenizas con vino y miel, metíanlos en urnas (*olla*) de barro cocido, de alabastro, de mármol, ó de vidrio; siendo muy pocas las familias que tuvieron el privilegio de inhumar los cadáveres enteros, en cuyo caso embalsamábanse y se colocaban en sarcófagos de piedra.

Tanto las urnas cinerarias como los sarcófagos se depositaron en cámaras sepulcrales de distinta especie: ya fueron subterráneas ó excavadas en las laderas de los montes (*conditorium*); ya construidas sobre el suelo (*monumentum*); ya pudiendo contener varios enterramientos á manera de nichos (*columbarium*).

Los monumentos sepulcrales no podian erigirse dentro de los recintos de las ciudades, sino en casos muy especiales en que fué concedido como un honor. Solo fué permitido erigirlos á lo largo de las vías públicas; con lo que se lograba dar á estos caminos un aspecto pintoresco al paso que severo é imponente.

Para convencerse de ello no hay más que ver la llamada *Via de los sepulcros* en las ruinas de Pompeya, de la cual ofrecemos una perspectiva á continuacion.



Fig. 73. Via de los Sepulcros. (Pompeya.)

Los monumentos sepulcrales de los romanos tuvieron varias formas; así es que difícilmente puede señalarse el tipo que prevaleció. El *mausoleo de Augusto*, tuvo un basamento circular de már-

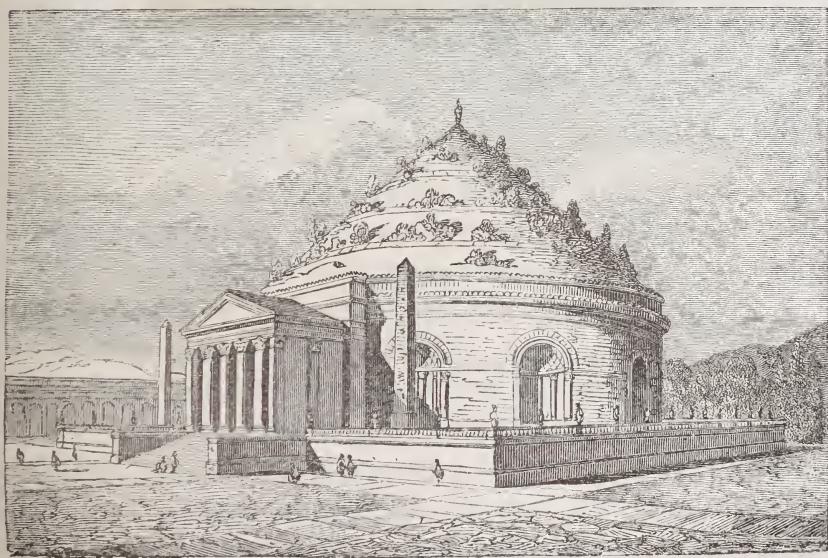


Fig. 74. Tumba de Augusto.

mol con nichos al rededor, construido en una plataforma cua-

drangular. En este basamento estribaron varios terraplenes en forma piramidal y en ellos hubo arbustos plantados; rematando el conjunto con la estatua del emperador. Un pórtico daba entrada á la cámara sepulcral en la cual estaba el sarcófago del emperador y las cenizas de sus parientes y deudos. En cada uno de los lados del pórtico hubo un obelisco.

La *tumba de Cayo Sextio* fué una pirámide de mármol á imitación de las pirámides de Egipto, con una altura de unos 40



Fig. 75. Tumba de Cayo Sextio. (Roma.)

metros por 30 mets. cuadrados de base. La cámara sepulcral se elevó á unos 4 mets. sobre el suelo, llegándose á ella por un corredor. En cada uno de los ángulos de la pirámide hubo pedestales con sendas columnas y estatuas.

El *Mausoleo de Adriano* (*Moles Adriana*) fué uno de los monumentos sepulcrales más grandiosos de la antigüedad. Bien lo merecía el que tanto blasonó de constructor y restaurador: en el día constituye la fortaleza de S. Angelo sobre el Tiber.

En un basamento cuadrangular, actualmente hundido en el suelo, levantóse un cuerpo tambien cuadrangular adornado con una columnata. Levantóse encima de este cuerpo otro circular formando una galería con arcos y columnas: circular y con otra galería igual, hubo de ser el tercer cuerpo, el cual hubo de sos-

tener el remate en forma de tímulo, sirviendo probablemente de remate la estatua del emperador, aunque suponen algunos

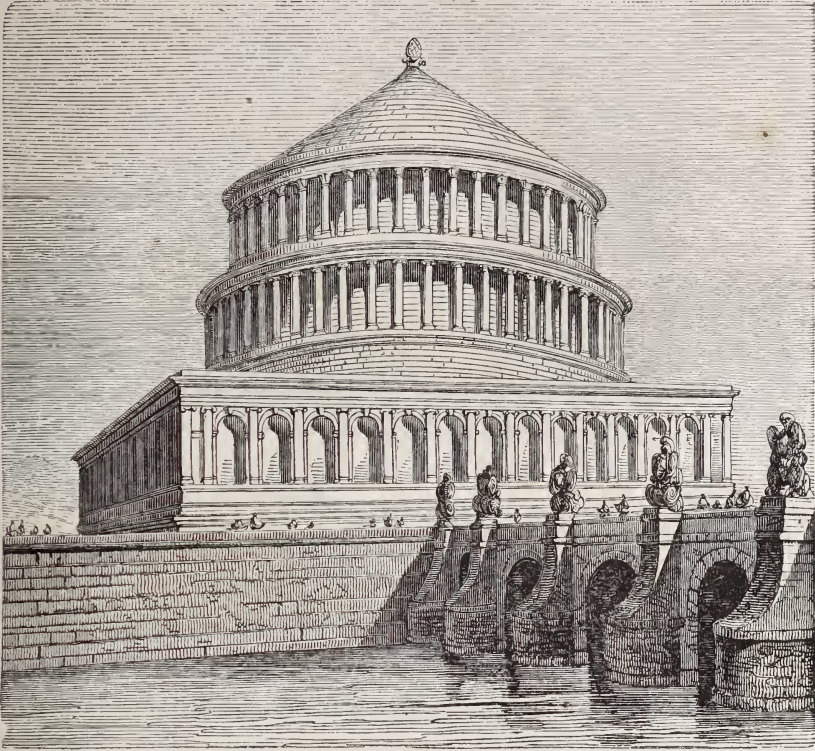


Fig. 76. Tumba de Adriano. (Roma.)

que fué una piña. Las estatuas hubieron de estar prodigadas en todas las galerías. El cuerpo inferior hubo de contener las urnas cinerarias y aun los sarcófagos.

La *tumba de los Horacios y de los Curiacios* así llamada, que se encuentra á lo largo de la vía Apia cerca de Albano, ofrece una idea del sepulcro etrusco de Porsena que en su lugar hemos dicho ha sido descrito por Varron y por Plinio. El señor Orioli le interpreta del mismo modo que interpretó el de Porsena. Como quiera que sea, la forma del monumento es notable por la analogía que guarda con el de este lar etrusco. ¿El senti-

do de este monumento es simbólico? He aquí lo que queda por resolver.



Fig. 77. Sepulcros de los Horacios. (Roma.)

*Sarcófagos y Cipos.* Muchos de los primeros se han conservado en el territorio que comprendió el imperio romano; pero quizá mayor número de los segundos se conserva en los museos arqueológicos de Europa.

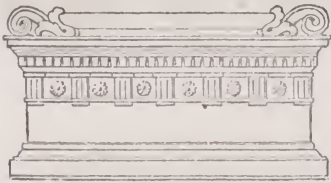


Fig 78. Sarcófago de Scipion Barbatus. (Vaticano.)

Los sarcófagos fueron de piedra, de barro cocido ó de metal. Sencillos fueron los más antiguos, severos en los primeros tiempos del imperio, con bajos relieves ó con otra clase de adornos desde la época de los Antoninos: en una palabra, la naturaleza de los adornos y el estilo de la escultura unido todo con el carácter de las inscripciones, da bien á conocer la época á que pueden pertenecer.

Los *cipos* no son más que las estelas de los griegos. Erigiéronse sobre los túmulos ó sobre las cámaras sepulcrales ó simples sepulturas; y tuvieron la forma de un pedestal rematando en fronton. En la parte superior acostumbraron tener un receptá-



culo y un ahugero, sin duda para recibir las libaciones que para honrar la memoria de los difuntos, allí solían hacerse. En la fachada anterior tuvieron la inscripción principal, y en los demás tuvieron algunas veces atributos entallados.



Fig. 79. Cipo romano.

Esculpiéronse cipos de pequeñas dimensiones para recuerdo de personajes notables ó de personas queridas; figurando como parte del moviliario.

Los romanos tuvieron la costumbre de hacerse erigir las tumbas durante su vida, haciendo grabar en ellas algunas disposiciones testamentarias. De la misma manera acostumbraron erigir monumentos (*monumenta*) á la memoria de una persona, sin aparato alguno fúnebre; por esta razón se han encontrado en puntos distintos, *cenotafios* dedicados á unas mismas individualidades.

Adornaron las cámaras sepulcrales con vasos de toda clase, y figuritas de barro cocido representando los dioses penates (*tutelares*): depositaron en estos sitios gran número de lámparas; habiéndose encontrado allí tablillas de marfil y láminas de plomo con inscripciones y fragmentos de las flautas rotas después de los funerales. En las sepulturas de los niños se han encontrado toda clase de juguetes; en las de las matronas, objetos de tocador; en las de los guerreros, toda clase de armas; en las de los artesanos los útiles de sus respectivas profesiones; y en todas una infinidad de objetos los más insignificantes del uso del difunto. Este depósito de objetos pertenecientes al mismo, en las cámaras sepulcrales, deja suponer lo especial de las ceremonias con que se verificaban las exequias; especialidad que sube de punto con el banquete fúnebre (*silicernia*) que celebraban los

parientes y amigos del difunto al día siguiente de ellas: nada tiene pues de particular que se haya encontrado en Pompeya y calle de los sepuleros un triclinio que hubo de servir para dicho objeto. (Véase la lámina 73.)

He aquí la arquitectura romana, la cual, según dice un autor contemporáneo, ha ejercido bastante tiranía sobre la moderna. La causa de ello quizá haya sido la fascinadora esplendidez y la grandiosidad, si no la rutina tradicional. Como quiera que sea, los monumentos que nos ha legado la civilización romana, ofrecen el tipo de una arquitectura de transición entre la regida por el principio materialista, y la regida por el espiritualista, estando como están mezcladas en ella las dos formas fundamentales que caracterizaron á entrambas, á saber: el *Arquitrate* y el *Arco*.

#### BIZANTINA.

Los elementos arquitectónicos que hubieron de reunirse en Bizancio luego que Constantino trasladó la Corte imperial desde Roma á aquella ciudad, hubieron de ser, respecto de la idea, unos principios espiritualistas, respecto de la forma, el estilo romano en completa degeneración.

Las creencias cristianas y la nueva constitución política que Constantino dió al imperio, hubieron de tener nuevas necesidades á que el arte debió responder; y sin embargo, ni en el reinado de este emperador ni en el de sus sucesores hasta Justiniano, que principió á reinar en 527, no parece sino que el arte arquitectónico anduvo á oscuras, sin hacer nada que fuese capaz de responder ni á la menor de las necesidades de aquella sociedad moralmente transformada, pero cuyas creencias así religiosas como políticas se resentían de las supersticiones que iba aun que paulatinamente abandonando. De manera que por espacio de dos siglos las nuevas necesidades se satisficieron con monumen-

tos tomados á la decrepita sociedad pagana ya en su totalidad, ya por desgaje de sus miembros. Asi se vieron en Roma convertidos en Iglesias muchos templos paganos y muchas basílicas, como en la espina del circo de Bizancio se vió el obelisco de Teodosio traído desde Tebas egipcia, y la columna serpentina que en Delfos habia sostenido el trípode de oro consagrado á Apolo por los griegos despues de la batalla de Platea. En iglesias fueron convertidos el Panteon, el templo de Minerva y el de la Fortuna viril, la sala de las thermas de Diocleciano y la de las de Agripa; y el mismo destino tuvieron la basilica Sessoriana y la de Latran. Si alguna iglesia hubo de erigirse en algun punto del imperio su planta fué una servil imitacion de tales edificios, sin duda porque en su disposicion guardaban cierta conformidad con la de las criptas-iglesias de las Catacumbas.

Constantino habia mandado construir en Bizancio una Iglesia á Sta. Sofia (la gran Sabiduría); y este edificio habia sufrido en el espacio de dos siglos que mediaron hasta el advenimiento de Justiniano, dos voraces incendios por la mucha madera de la cubierta. Este emperador trató de reconstruir aquel monumento, dándole mayor magnificencia y haciendo ménos posible un tercer incendio. Encargados de llevar á cabo la idea del emperador fueron Antemio de Tralles é Isidoro de Mileto, arquitectos bizantinos. Y para manifestar que ni aun en aquella sazón hubo de prescindirse de tomar de monumentos antiguos, miembros y fragmentos cuya ausencia podia precipitar la ruina de ellos, basta saber que Justiniano escribió á todos los sátrapas de Asia y á todos los gobernadores de las provincias, que con solicitud le proporcionasen cuantos mármoles, columnas y esculturas juzgasen que podian ser útiles para la construccion que proyectaba; habiendo recibido en su consecuencia, de Oriente y de Occidente, despojos de templos, de pórticos, y de thermas; y hasta una dama romana le hizo presente de ocho columnas procedentes del templo del Sol erigido por Aureliano en Balbek.

El problema que hubo de resolverse estuvo reducido á cubrir

con una cúpula el punto de inmisión de dos bóvedas en cruz. Este problema fué resuelto satisfactoriamente; y la cúpula, que hasta entonces habia cubierto las rotondas, apoyóse por cuatro de sus puntos cardinales en las claves de los cuatro arcos torales del crucero, y estribó en las pechinas de las enjutas. Los empujes que hubieron de contrarestarse trajeron la aglomeracion de porciones de cúpula sobre la central, dando un carácter particular á los edificios así interior como exteriormente. (1).

Con esta innovacion pudo prescindirse de las cubiertas apuntadas; suprimiéronse por consiguiente los frontones; y las fachadas terminaron con una cornisa horizontal accidentada por mayor ó menor número de molduras.

Estos caractéres que tomó el edificio bizantino fueron acompañados de otro elemento tambien característico. La columna habia llegado á la época bizantina reintegrada en sus derechos, sirviendo de punto de apoyo á las arquerías como habia sostenido antes el arquitrabe; así fué que los arquitectos las emplearon ya no embebidas en los paramentos anteriores de los muros á la manera romana, sino simplemente adosadas en el grueso de los mismos en el intrados de los vanos para sostener el arco que estos afectasen.

Tres fueron las formas que en el estilo bizantino presentaron los arcos, á saber: la *semicircular* que los romanos usaron: la *semicircular peraltada* que se ideó en Bizancio, sin duda para dar mayor altura á las bóvedas: *la de herradura*, engendro de este arco peraltado apoyado en las columnas del intrados de los vanos, y cuya curvatura se extendió hasta el mayor vuelo del ábaco.

Previsores los bizantinos, atendieron á la solidez, dividiendo algunas veces en dos, los vanos en arco, y apoyándolos en una

(1) No debemos entretenernos en manifestar con toda extension los medios de que se valieron los bizantinos para hacer las cúpulas con que coronaron los edificios, lo ménos pesadas posible: basta indicar, que emplearon vasos ó tubos de barro cocido enchufados los unos en los otros; cuya circunstancia, de interés meramente científico, puede tener algun peso en las investigaciones arqueológico-artísticas.

columna central; y los ajimeces vinieron á constituir otro de los caracteres del estilo bizantino.

En la necesidad que hubieron de sentir de entallar nuevos miembros arquitectónicos, ó bien siguieron torpemente las tradiciones romanas, ó las simplificaron de modo que no quedó de ellas más que un recuerdo harto imperfecto. Emplearon las bases áticas alteradas en sus proporciones y perfiles; y el capitel presentó dos cuerpos cuadrangulares de mayor vuelo en la parte superior que en la base, y de mayor altura el inferior que el sobrellevado, y cuyas cuatro fachadas estuvieron á menudo entalladas con relieves harto bajos representando tejidos y follajes combinados con algun gusto.

Todos los adornos que los bizantinos usaron parecen tomados aunque sin grande sentimiento artístico, unos de monumentos helénicos, ó romanos, y casi más frecuentemente de los tapices persas que tan en boga estuvieron en aquella época. El mosaico fué uno de los procedimientos pictóricos que más á menudo emplearon, echando mano para ello de materiales ricos y raros: con el tiempo las pinturas al fresco reemplazaron á los mosaicos. Las ventanas se cerraron, parte con láminas de piedra especular, parte con vidrios.

Los monumentos que la civilizacion bizantina exigió del arte arquitectónico fueron casi los mismos que los que la romana habia levantado. Sin embargo, las creencias nuevamente adoptadas hubieron de requerir iglesias para el culto cristiano.

*Iglesias.* Que Constantino mandó edificar muchas iglesias circulares es indudable; de modo que por iglesia constantiniana se entiende una iglesia circular. Esta forma tuvo la que Sta. Elena madre de dicho emperador, mandó construir en Jerusalem sobre el sepulcro de Jesucristo; y esta circunstancia bastó para que semejante forma fuese un tipo privilegiado para las iglesias cristianas. Sin embargo, la cruz de brazos iguales adquirió gran prestigio en Oriente desde que esta forma fué la que adoptó Jus-

tiniano para la iglesia que reedificó con mayor suntuosidad y esplendor, dedicándola á la Gran sabiduría (Sta. Sofia). Después de esta, todas las iglesias de la ciudad de Constantino y de to-

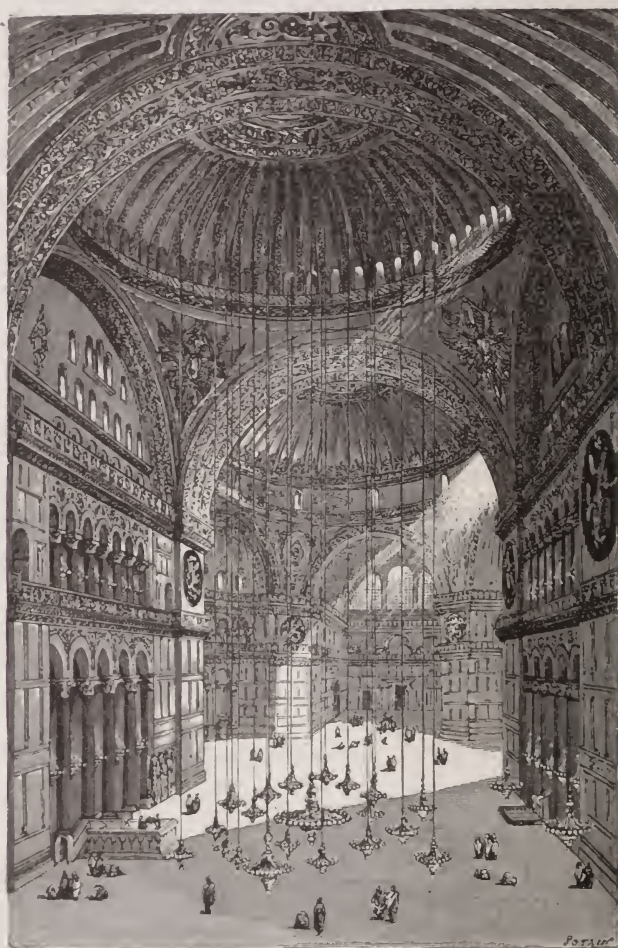


Fig. 80. Santa Sofia de Constantinopla.

dos los dominios del imperio de Oriente, tuvieron esta misma ó análoga forma.

Todas las iglesias que Constantino mandó edificar llevaron el título de *Basilicas*, denominacion que no está usada por ningún escritor cristiano anterior á la paz constantiniana. Es pro-

bable que con el tiempo los cristianos neogriegos tradujeran de este modo la palabra *dominica* con que los latinos designaban la *casa del Señor*.

La basílica de Sta. Sofía de Bizancio y la de San Vital de Rávena son los tipos de las basílicas, en el verdadero período del estilo arquitectónico bizantino. Ambas iglesias datan del siglo vi. La primera está perfectamente orientada, mirando sus puertas á occidente: la precede un átrio con rica y suntuosa fuente central: éntrase por él á un pórtico exterior (*exonartex*) que tiene cinco puertas que dan ingreso á otro pórtico interior (*esonartex*): la planta de la iglesia es una cruz griega en cuyo punto de inmision se eleva la gran cúpula en pechina, de 35 metros de diámetro, con luces al rededor y dorada en su concavidad con la imágen colosal del *Pantocreator* en el centro: tiene el santuario absidal en la parte opuesta á los ingresos, galerías altas sobre las naves laterales, y sacristias á uno y otro lado del mismo. San Vital de Rávena aunque edificada en Italia, nada tiene de comun con las iglesias latinas: su planta es octogonal, traduciéndose perfectamente su forma en lo exterior: en la mitad de cada uno de los radios de este octógono se levanta un pilar: estos ocho pilares sostienen la cúpula, que es hemisférica y corona el edificio; los espacios que quedan entre estos dos pilares están ocupados por dos séries de columnas sobrepuestas la una á la otra, que sostienen las galerías altas: en el lado opuesto á las puertas de ingreso está el santuario de forma absidal.

Despues del siglo viii la iglesia de Navarin, la de S. Márcos de Venecia y algunas otras, manifiestan que el estilo arquitectónico bizantino no tuvo notable desarrollo en Oriente; y que solo la multiplicacion de cúpulas, y quizá su mayor elevacion pudieron ser las variantes de importancia que se verificaron, á más del extradostamiento de las bóvedas de las distintas crujiás, que la segunda de dichas iglesias ofrece.

Despues del siglo xii el estilo bizantino que nos ocupa no dejó de sentir la influencia de los pueblos occidentales. El Occi-

dente, ya más ilustrado, hubo de influir en el estilo bizantino á favor del frecuente trato con los pueblos italianos del litoral del Adriático, y del establecimiento de la dinastía latina en Constantinopla. Así es que se echa de ver una notable modificación en la planta de las iglesias que en aquella época se edificaron en Oriente, adoptándose á menudo las formas latinas.

#### LATINO-BIZANTINA.

En el siglo VIII, cuando la escuela bizantina ya fué conocida en toda Europa, la Arquitectura habia seguido en esta region un estilo que tenia el arco de medio punto y la bóveda de medio cañon ó dividida por arcos torales ó por tímpanos, por carácter general. Desde dicha época, amalgamándose los elementos bizantinos con los del romano degenerado que existian en cada país, se produjo un estilo que ha recibido distintos nombres, de conformidad con circunstancias especiales de las distintas localidades donde sus caractéres principales se han reconocido. Así vemos que se ha llamado, en Italia, *lombarda*; en Francia, *románica*, *normanda* ó *carlovingia*; en Alemania, *teutónica* ó *bizantina*; en Inglaterra, *sajona*; y en España, *gótica antigua*, *asturiana*, *gallega* y *bizantina*. Para distinguirla con una denominacion genérica que tenga la debida exactitud, podrá denominarse, *romano* ó *latino-bizantina*.

Semejante estilo ha tenido distintos grados de desarrollo.

Antes de designarlos debe advertirse, que no es posible fijar los límites de las distintas épocas de semejante desarrollo con fecha determinada. Hay una fluctuacion difícil de apreciar en las causas y en los efectos, así como en la prioridad ó posterioridad de aparicion de dicho estilo. En primer lugar, no se ha pasado de uno á otro estilo repentinamente, sino por una série más ó ménos interrumpida de actos: en segundo lugar, no hay edificios que hayan sido terminados por una misma generacion: en tercer lugar, no se ha verificado el desarrollo del mismo mo-



do, ni en la misma época en todas las localidades por idénticas causas. Por otra parte, las de las variantes pudieron proceder de la naturaleza y calidad de materiales de que pudo disponerse; de la influencia que pudieron ejercer en el gusto los monumentos de edades pasadas que hubo erigidos en el país; del mayor ó menor número de relaciones con los países más adelantados; y por último de las necesidades de cada localidad.

Imposible es por tanto dar á conocer todas las variantes que pueden haberse presentado en el estilo latino-bizantino; no pudiendo hacerse más que recomendar la apreciacion de dichas circunstancias en el exámen ó estudio que en cada país se haga dedicho estilo, y presentar su desarrollo no en su carácter universal y absoluto que podria excluir toda variante, sino en el general que admite distinciones más ó ménos importantes.

Limitaremos pues épocas, pero no como verificacion de fechas, sino como necesidad cronológica; y señalaremos tres grados, por una apreciacion ya no arbitraria, sino aconsejada por un principio racional que da dos términos y un medio á las cosas sujetas á la mudanza de los tiempos.

«Desde la decadencia romana hasta el siglo VIII usóse el *romano* ó *latino* por predominar en él este elemento sobre el bizantino:

»Hasta el siglo XII usóse el *latino-bizantino propio*, por hallarse perfectamente verificada la fusion de los dos elementos:

»Desde la referida fecha el estilo puede llamarse *de transision*, porque ya aparecen en él elementos de otro estilo que va á principiar.

*Arcos.* En la 1.<sup>a</sup> época usáronse *arcos* de medio punto ya formados con dovelas separadas, por grandes lechos de argamasa ó con ladrillos eúritmicamente colocados; ya formados en su totalidad de ladrillos. Proyéctase alguna vez encima de la arquivolta, como para protegerlo, un cordon hecho de ladrillo á manera de guardapolvo.

En la 2.<sup>a</sup> época vense usadas varias formas: la semicircular ó

de medio punto: la de medio punto peraltado; el de herradura y el lobulado de tres ó de cinco lóbulos que si no procedió directamente de la escuela bizantina, fué un elemento suyo modificado por los árabes. Solamente en algunas criptas se usó el arco semi-elíptico.

En la época 3.<sup>a</sup> principia á presentarse el arco de dos puntos, como elemento de variedad en la decoracion; de manera que así aparece como un arco de medio punto insensiblemente apuntado, de la propia manera que como el de dos puntos muy marcadamente lancetado: no siendo raro encontrar indistintamente mezclados el arco de medio punto cobijando dos apuntados; ó uno apuntado cobijando dos de medio punto.

*Puertas y ventanas.* Desde luego preséntanse las rectangulares con el dintel apoyado en cartelas proyectadas en el intrados de las jambas; siendo este dintel aligerado por un arco de descarga, ya de ladrillos, ya de piedra; disposicion que es exclusiva de las puertas. Para estas y para las ventanas úsanse indistintamente la forma rectangular y la de medio punto: esta última es la más comun en las ventanas, estribando el arco en columnas adosadas al intrados de las jambas. Sin embargo las ventanas de los grandes edificios casi siempre se presentan de medio punto muy estrechas y prolongadas, de modo que llegan á parecer aspilleras, ofreciendo un abocinado desde dentro á fuera, muy pronunciado.

En la 2.<sup>a</sup> época las puertas fueron la parte de los edificios en donde se empleó mayor riqueza. Constituyéronlas una série de arcos de medio punto estrechándose sucesivamente hasta el vano, apoyados cada uno de ellos en sendas columnitas, presentando las arquivoltas profusamente adornadas. No ménos adornadas que las puertas fueron las ventanas, en cuanto lo permitió su naturaleza; afectando ya la forma semicircular, la lobulada y la en mitra: las rectangulares, tienen el dintel apoyado en cartelas proyectadas en el intrados de las jambas, ó en una columnita central constituyendo ajimeces. Reúnense algunas veces





Fig. 81.

Catedral de Zamora.

dos ventanas semicirculares debajo de un solo arco, y ábrese entonces en el timpano un ojo de buey: y si alguna vez se reu-

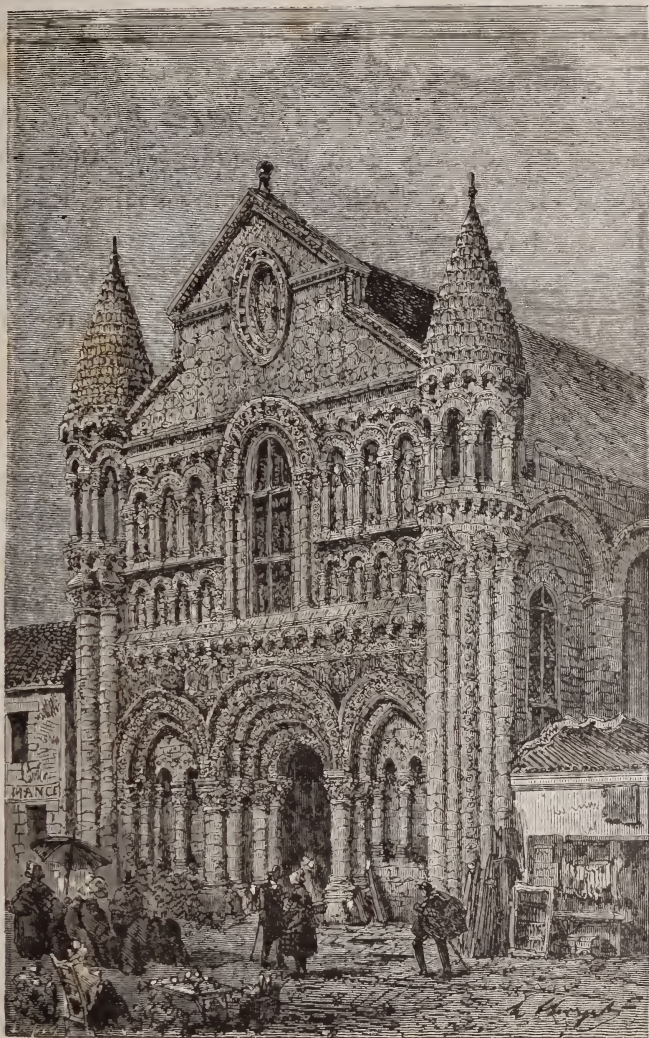


Fig. 82. Ntra. Sra. la grande. — (Poitiers).

nen tres vanos, siempre el del centro toma más altura. En las Catedrales de Zamora y de Poitiers pueden verse ejemplos de lo que acaba de decirse.

En la 3.<sup>a</sup> época las puertas no afectan forma alguna distinta

de las usadas en la anterior, solo se presentan con mayor profusion de adornos, como si se pretendiese hacer desaparecer el muro detrás de la riqueza de columnas, molduras y estatuas, y hasta dividiendo el vano por medio de una columna central. Siguen las ventanas el carácter de las puertas; pero los ojos de buey toman gran desarrollo dividiéndose y subdividiéndose con irradiaciones de columnitas de las cuales se desprenden arcos lobulados, si bien se contentan con simples lóbulos cuando aparecen con vanos de corto diámetro.



Fig. 83. Bóveda de medio cañon y arcos torales.

*Bóvedas.* Grandes dificultades halláronse en los primeros tiempos para la construcción de bóvedas de grandes dimensiones, temerosos los constructores del empuje que ejercían. Así fué que solo se abovedaron algunos ábsides y naves de pequeño diámetro; y aun esto no con gran frecuencia.

Las bóvedas que se construyeron fueron de medio cañon, divididas en porciones por arcos formeros: por lo demás fué mucho más frecuente la construcción de los techos apuntados por medio de una armadura de madera.



Fig. 84. Bóveda por arista.

En la 2.<sup>a</sup> época hubo más atrevimiento en la construcción de bóvedas; si bien no les fué posible todavía á los constructores vencer las dificultades de las grandes dimensiones. Para evitarlas, adoptáronse la bóvedas por aristas que los romanos habían usado desde la época de Diocleciano, aumen-

tando la fuerza de las aristas con arcos diagonales, á más de los torales, viniendo á constituir una armazon sobre la cual podia descansar con toda seguridad la bóveda. De aumentar (*augere*) de este modo la fuerza de las aristas de una bóveda, es de donde trae su origen la denominacion de *ojival* (*angivales*, *angiva*) que se ha dado á la bóveda en esta conformidad construida.



Fig. 85. Bóveda ojival u ojival.

Creciente fué el atrevimiento de los constructores en la 3.<sup>a</sup> época, ensancharon los diámetros de las bóvedas con valentía á favor de la fuerza que hallaron en las ojivas: y los techos apuntados sobre armaduras de madera solo por necesidad cubrieron los edificios. En los países del norte donde los normandos asentaron, se continuó sin embargo semejante construccion por la facilidad con que pudo hallarse en aquellos bosques maderos de grande escuadría, y por la pericia que tuvieron para aquella clase de construcciones, preparada por la industria que desde muy antiguo vinieron ejerciendo, la Carpintería de ribera.

*Contrafuertes.* Estos miembros arquitectónicos no pudieron nacer sino de la necesidad de contrarrestar grandes empujes, ya de los arcos torales, ya de las ojivas, ya de las bóvedas: por consiguiente en la época 1.<sup>a</sup> poco uso debió hacerse de los contrafuertes supuesto que no surgieron motivos para ello.

No sucedió lo mismo en la 2.<sup>a</sup> época, porque la mayor extension que se dió á los arcos y á las bóvedas exigió en los muros mayores refuerzos que los que ya venian usándose; y he aquí el desarrollo que en esta época tomaron los estribos de las bóvedas en los puntos de los muros donde existia el mayor empuje de los arcos y ojivas que las sostenian.

En la 3.<sup>a</sup> época fué cuando se dejaron ver variantes de estos contrafuertes segun el gusto de cada constructor.

Tres fueron las principales formas que los contrafuertes afectaron, y las enumeraremos por el orden de mayor á menor simplicidad. Ó fueron simples piés derechos ó sea pilares de refuerzo relevándose un tanto del muro, á cuya forma se ha dado el nombre de *banda lombarda*: ó fueron una especie de espolones arrimados al muro en que asentó el arranque de la bóveda sin llegar á la cornisa y terminando en escarpia, ó estos mismos espolones formando varios resaltos ya en escarpia, ya en fronton, eleváronse á la altura de la cornisa del muro que apoyaron, y muchas veces sobresaliendo de ella rematando en fronton.

*Pilares y columnas.* En la 1.<sup>a</sup> época sostienen las bóvedas y arcos, enormes pilares sin gracia alguna; á menudo cuadrados sin moldura alguna que los accidente ni altere su árida fisonomía; algunas veces cilíndricos con capitel y base de especiales



formas. El capitel ó es un cono truncado con molduras insignificantes, ó un cuarto bocel apolazado; si bien alguna que otra vez se ve la intencion, aunque torpe, de remedar el corintio: las bases ó no fueron más que un degenerado toro sobre un plinto, ó un torpe remedo de la ática.

Fig. 86. de S. Vital de Rávena.

Durante algun tiempo los pilares simples se conservaron excesivamente cortos y gruesos; pero en la 2.<sup>a</sup> época combináronse ambas formas como para indicar la oscilacion en la marcha del arte, embebiéronse los cilíndricos en los cuadrangulares ó quizá en otros cilíndricos, variando en sus proporciones para levantarse desde el suelo hasta el nacimiento del arco, á fin de recibirle ó recibir las nervosidades ojivales de las bóvedas. Los capiteles cubriéronse entonces de figuras, y mónstruos, quimeras, sierpes, y de representaciones así fabulosas como históricas, de donde proceden los capiteles llamados historiados.

Forma el carácter de los pilares de la 3.<sup>a</sup> época el adelgazamiento de los fustes hasta el punto de tomar el aspecto de esbeltas columnitas, sobrecargándose de adornos de todo género; ta-



les como entrelazados, zig-zages, puntas de diamante, estrias ó imbricaciones; mezcláronse los capiteles historiados con antimáticos de bastante gusto, reminiscencias de la riqueza corintia, con entalle más profundo, y más pericia en la ejecución. Las bases viéronse entonces adornadas con cuatro garras ocupando debajo del toro las enjutas que este dejaba en el plinto.

*Cornisamento.* En la época 1.<sup>a</sup> suprímense á menudo el arquitebo y el friso, no conservándose más que la cornisa. Otras veces hácese tambien caso omiso de esta y queda el fronton rematando el muro. Las cornisas suelen apoyarse en modillones de formas variadas y caprichosas figurando cabezas de vigas, las cuales son unas veces atalusadas, más á menudo forman volutas, cayados, cabezas de mónstruos, constituyendo los llamados *canecillos*.

Con el tiempo desaparece la idea del cornisamento griego. Simples chaflanes sostenidos por canecillos constituyen las cornisas. A veces estos canecillos apoyan arquitebos como acusando bovedillas, siempre siguiendo la dirección de la cornisa ya sea esta horizontal, ya se presente en declive á manera de fronton. No es raro tampoco ver sostenidos estos arcos por columnitas formando una galería simulada; ni lo es tampoco que tales arcos se enlacen entre sí, manifestando ménos hipócritamente su objeto, de servir más bien de exornacion, que de aparentar un vano ó galería.

La mayor riqueza y combinacion de todos los elementos de las épocas anteriores se presentan en la última, en las cornisas.

*Umbelas.* Solo en esta última época pudieron nacer estos doseletes de forma particular, afectando edificios, porque solo en esta época fué cuando se creyó conveniente su uso para cobijar las estatuas que principiaron á usarse como elemento de exornacion de los edificios, especialmente religiosos.

*Exornacion.* Hubo en esta época un cambio radical en la construcción: empleóse muy comunmente el pequeño aparejo romano; hizose entrar en la construcción gran cantidad de la-

drillo de forma y fabricacion análogas á las que en la época romana se habia usado, no tanto para atender á la mayor solidez como para contribuir á la mayor exornacion. Así es que muchas veces las molduras y cornisas fueron reemplazadas por filas de ladrillos; y por el contraste de colores que estos ofrecian combinados con los sillarejos, formáronse dibujos geométricos en las paredes, de donde hubieron de originarse los *verdugados*. Este carácter geométrico le tuvieron todos los adornos que se entallaron en piedra, siendo la ejecucion sobrado ruda y grosera. Las inscripciones vinieron á constituir en cierto modo un adorno; y aunque se emplearon en ella los caracteres romanos, però siempre fueron mal trazados y confusamente dispuestos.

Generalizóse con el tiempo el aparejo medio: el reticulado y el espigado constituyeron un elemento de exornacion: poca cabida tuvo en esta el antema, siendo más comunes los losanges encaadenados, toros entrecortados, enlazados, cruzados y anudados, zig-zages contrapuestos, líneas nebulosas, almenillas, puntas de diamante, cables retorcidos, ajedrezados, mónstruos, y bajos relieves representando asuntos históricos, de ejecucion ruda y grosera.

Más adelante aparecieron los entrelazados, las fitarías, hojas de trébol y de otros vegetales en los capiteles, los dientes de sierra en las cornisas, y los trilobados de 3 y 4 lóbulos en los vanos y ojos de buey. La ejecucion, como la construccion fueron más perfectas, hubo mejor eleccion de materiales, y estos estuvieron mejor aparejados. Hubo mejor dibujo en los adornos y fueron ya muy raros los elementos de exornacion reminiscencias del gusto romano que hasta entonces se habia usado. Sin embargo todo indicaba la aparicion de un nuevo estilo, que habia de aprovecharse de todos esos elementos.

De los monumentos arquitectónicos que hubieron de erigirse en la época en que dominó el estilo latino-bizantino, no existen más que *Iglesias, Monasterios y Castillos feudales*; siendo de





Fig. 87.

Abside de la Catedral de Toro.

suponer la construcción de *Hospitales* para peregrinos, yendo comprendidos en las Iglesias y Monasterios los *monumentos fúnebres*, puesto que no hubo entre los cristianos la creencia que entre los paganos, de que los cadáveres profanasen los sitios sagrados; y debiendo por último suponer la construcción de palacios para los magnates, aunque probablemente hubieron de tener el carácter de alcázar, en una palabra, de Castillo feudal.

IGLESIAS. Las construidas durante la época expresada en las comarcas de Europa situadas al occidente de Bizancio, especialmente en Italia, á diferencia de las que se construyeron al oriente de dicha capital, hubieron de tomar por tipo aquellas construcciones que con mayor facilidad pudieron responder á las necesi-

dades del culto organizado en las Catacumbas. Las criptas-iglesias de estos subterráneos hubieron de ser este tipo; así como las basílicas paganas atendida su disposición, hubieron de responder con toda exactitud á este objeto. Queda ya dicho que el emperador Constantino dió á los cristianos de Roma varias basílicas existentes en aquella ciudad para que fuesen convertidas en Iglesias; siendo sus formas las que en el rito latino prevalecieron.

Las basílicas que se construyeron fueron por consiguiente precedidas de un nartex con arcos sostenidos por columnas, cerrados con cortinas colgadas en varillas; á cuyo nartex se le dió el nombre de *Cathecumena* porque en él estuvo la pila bautismal. El interior del edificio se dividió ya en tres, ya en cinco naves separadas por columnas. El extremo de la nave cen-



Fig. 88. Abside de la Catedral de Bonn.

tral opuesto á los ingresos se redondeó en hemicíclo, el cual se cubrió con un cuarto de esfera en forma de ábside (*apsis. axis.*). Cada nave tuvo una puerta de ingreso con destino especial; una para los hombres, otra para las mujeres, otra para los peregrinos, otra para los muertos; teniendo en cuenta que en las primitivas iglesias estuvieron separados los sexos. Sobre las naves laterales hubo galerías ó tribunas para las mujeres consagradas á Dios. El santuario tuvo el suelo algo levantado y se cerró con verjas. El altar ocupó el centro del santuario; y consistió en una mesa de piedra más ó ménos rica colocada sobre la tumba de un mártir, y debajo de un tabernáculo (*ciborium*) sostenido por cuatro columnas, de cuyo centro colgaba la paloma que contenía la Eucaristía (*missis*), ó en su defecto una lámpara.

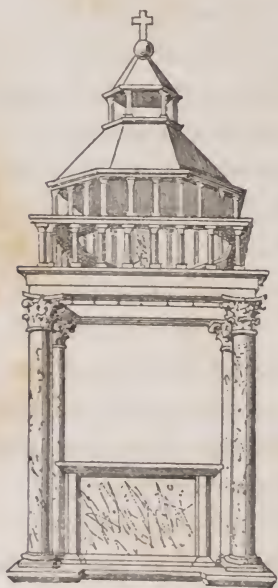


Fig. 89. Altar y tabernáculo de S. Jorge in Velabrum. (Roma)

Como las iglesias latinas siempre fueron construidas sobre la sepultura de algun mártir, de aquí el que algunas tuviesen una cripta en la cual fueron estas colocadas (*Confessio, Martirium*). Parece que en algunos países de Europa orientaron las iglesias primitivas colocando la puerta contra oriente: de manera que el celebrante puesto, como fué costumbre, de cara á los fieles, miraba á oriente. Más adelante se entendió la orientación al contrario: fué que entonces el celebrante por disposicion canónica se colocó de espaldas al pueblo: de manera que en uno y otro caso el sacerdote miraba á oriente. Sin embargo la orientación de las basílicas no fué observada en Roma, é indistintamente el eje de los edificios tomó varias direcciones: y aun en los mismos países donde fué observada no se presenta exacta, sin duda porque no siendo conocida la brújula, solo sirvió de norma el

punto del horizonte por donde hubo de salir el sol en la época en que hubieron de abrirse los cimientos.

Otras disposiciones se encuentran en las más antiguas basílicas, que tienen una significacion de todo punto alegórica, tales como el número de columnas, de ventanas, de puertas; todo con sentido místico. Pero relativamente al simbolismo de los números el mismo presbítero Gerbert que ha hecho investigaciones acerca de ello, confiesa que no ha hallado texto alguno que justifique sus asertos.

Las basílicas de occidente, lo mismo que las de oriente, fueron decoradas con grande esplendidez, figurando mucho en esta decoracion el mosaico y las pinturas con fondo dorado representando asuntos notables de la Historia sagrada, y algunas alegorías. Las inscripciones con caractéres de oro sobre un fondo azul constituyeron un grande elemento de exornacion.

Modificaciones de grande importancia sufrieron las basílicas romanas en Italia desde Constantino hasta el siglo VI en que la escuela bizantina tomó un carácter determinado. Con efecto, la importancia que fué dándose á los transeptos hizo que esta parte del edificio llegase á formar una cruz con la nave principal: y si bien no existe decision alguna canónica que determine la forma que haya de darse á las iglesias cristianas; sin embargo la forma en cruz fué la generalmente adoptada con fé para la planta de los templos cristianos de occidente. El nartex hubo de tomar una extension especial, hasta el punto de constituirse en un atrio ó peristilo rectangular: y aunque se cree que semejante modificacion es de origen puramente bizantino, sin embargo hállase usado en la basílica de S. Pablo extramuros de Roma que pertenece al siglo V, y en alguna otra de la misma ciudad. Extendióse tambien el santuario hácia el centro de la nave principal desde el altar, sin duda para que los salmodistas, diáconos y subdiáconos pudiesen desempeñar su ministerio separados de los fieles, ó que la afluencia de estos no se lo impidiese: y he aquí el *coram canentium clericorum* que se nombra en los libros

de disciplina eclesiástica, de cuyo coro se tiene una muestra en S. Clemente de Roma, reconstruida en los siglos VIII y IX.

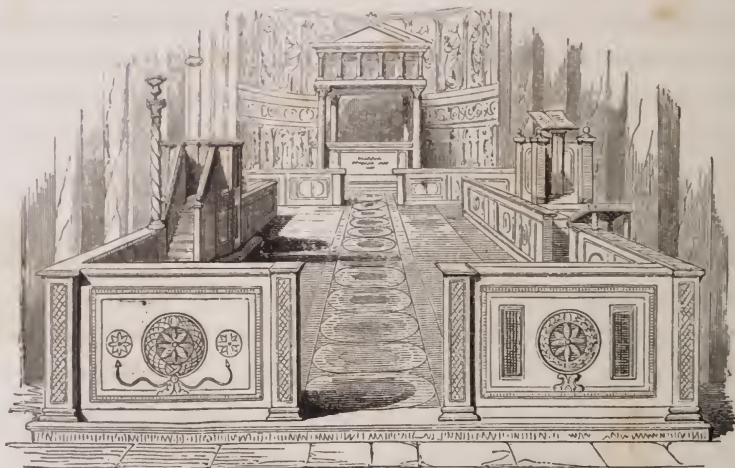


Fig. 90. Coro de S. Clemente (Roma).

Con el tiempo, y despues que se sintió en occidente la influencia bizantina, verificáronse algunas modificaciones en la disposicion de las iglesias. En la 1.<sup>a</sup> época fueron poco comunes las iglesias de tres naves; y cuando se erigió alguna, las laterales fueron ménos elevadas que la central; quedando encima de aquellas los *triforios*, verdaderas galerías, con vista á esta por ajimeces de tres vanos, primero, á cuya circunstancia debieron el nombre, y por série de arcadas despues, para mayor grandiosidad. En las poblaciones de corto vecindario las iglesias constaron de un rectángulo con ábside ó ábsides en hemicíclo: y solo en circunstancias muy especiales se adoptó una planta circular ó poligonal. En la 2.<sup>a</sup> época se presenta uno que otro ejemplo de iglesia en cruz griega; pero en general subsiste la forma de cruz latina, prolongándose las naves laterales al rededor del santuario para reunirse á espaldas del hemicíclo; siendo este el origen de los *deacubulatorios* que en adelante tuvieron las iglesias de alguna categoria, donde se abrieron desde luego algunas capi-



llas sin pasar del crucero ó transepto. En la época 3.<sup>a</sup> los primeros cruzados, de vuelta de sus expediciones, quisieron reproducir las formas de la iglesia del Santo sepulcro; he aquí como se construyeron algunas con planta circular, elevándose el altar en el centro, rodeado de columnas: y he aquí las comunmente llamadas *iglesias del temple*, las cuales son buen testimonio del valor piadoso de los primeros que fueron á la Tierra santa, armados de fé viva y generosa con la cual tan grandes empresas llevaron felizmente á cabo.

*Torres campanarios.* La religion cristiana necesitó reunir á los fieles para celebrar los divinos oficios. Dícese que San Paulino de Nola en la Campania, en el siglo V, fué el primero que se sirvió de campanas para este objeto; pero es lo cierto que hasta el siglo IX no adquirió gran desarrollo el arte de fundirlas de

gran tamaño, pues en las Catacumbas ya usaron los cristianos campanillas (*tintinabula*). Como quiera que sea, de esta circunstancia depende el fijar la época en que principiaron á construirse las torres campanarios en las iglesias.

Pero antes de esas torres, usóse elevar en las fachadas principales, espadañas con arcos para colocar en estos las campanas de mayores dimensiones. Andando los tiempos y tomando mayor tamaño las campanas, hubieron de levantarse torres cuadrangulares con tejado de doble ó cuádruple vertiente sobre el punto central de los transeptos; más adelante sobre la



Fig. 91. de San Jorge in Velabrum.

puerta principal, ó en uno de los ángulos del edificio.

En la 2.<sup>a</sup> época multiplicanse las torres campanarios con el solo objeto de la buena visualidad; casi siempre cuadrangulares con chapiteles de poca altura.

En la 3.<sup>a</sup> época, más atrevidos los constructores, especialmente los de los países septentrionales, aguzan los chapiteles, y les dan variadas formas; conservando sin embargo cuadrangulares y muy reforzados los cuerpos inferiores.

*Monasterios.* Las persecuciones de la Iglesia cristiana y el deseo de aproximarse á la perfeccion, movieron á muchos cristianos á huir á los desiertos para vivir en la soledad. Cuando esta vida eremítica ó anacorética pasó á ser cenobítica, esto es, cuando los solitarios se reunieron para hacer vida comun (siglo iv) parece que los eremitas construyeron las habitaciones al rededor de un edificio principal (*cænobiùm*); y cuando se construyeron edificios á propósito para esta vida, llamáronse *monjes*, esto es, *solitarios*, y á tales edificios *monasterios*.

Durante la época primitiva los monasterios estuvieron situados en parajes desiertos; pero con el tiempo levantáronse poblaciones á su rededor, así como se edificaron más tarde monasterios en las poblaciones.

En la primera época la vida ascética de los monjes no supuso el carácter clerical: en el siglo iv se asoció en occidente este carácter á la vida monástica; así como desde el vii puede decirse que el clericato fué inherente á la vida monástica.

Las ocupaciones de los monjes se extendieron desde el rezo á la enseñanza de las sagradas escrituras, y á la formacion de bibliotecas capaces de contribuir á esta enseñanza y de responder á todas las dudas religiosas, históricas y filológicas que pudiesen ocurrir; por cuya razon la copia de libros fué una de las tareas á que los monjes con mayor asiduidad se dedicaron.

Constituidos los monjes de esta manera, fácil será conocer las necesidades á que hubieron de atender los edificios que para albergarse se construyeron. La vida ascética, no hubo de concederles más que habitaciones pequeñas; la cenobítica hubo de

exigir la comunidad y regularidad de la vida práctica y temporal; el carácter clerical, la contigüidad de una iglesia; y la monacal, la interdiccion á los seglares de penetrar en el recinto del monasterio: de donde el dar el nombre de *claustrum* á todo el edificio en general, y en particular á la parte del mismo en cuya disposicion se ve simbolizada perfectamente la *clausura*.

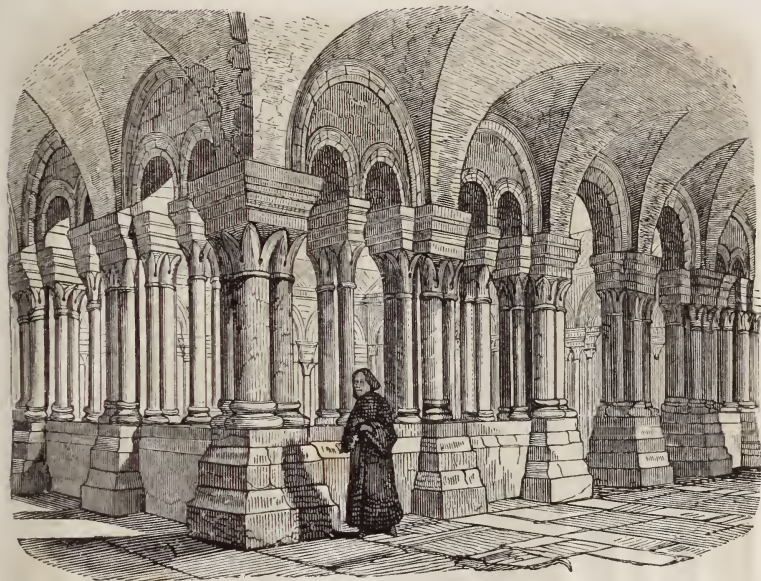


Fig. 92. Claustro de Fontenay (Francia).

El claustro es con efecto una parte notable de un monasterio. Con una disposicion análoga á los átrios que precedian á las basílicas primitivas, no parece sino que los claustros fueron estos mismos átrios que cambiaron de situacion, colocándose en uno de los costados de la iglesia para servir de paso á los monjes desde sus celdas, al coro, á la sala capitular (*capitulum*), á la biblioteca, á la tesorería, (*thesaurum*) donde se guardaban los tesoros de la comunidad para el servicio del altar; al locutorio (*locutorium*); á la hospedería para los peregrinos; el refectorio, á la cocina y á los demás departamentos que eran menester. Hasta la fuente estuvo en medio del claustro como en los átrios

de las basílicas: y quizá hubo en él un oratorio donde acudieron los monjes para verificar actos de devoción particular.

En la época en que se erigieron los grandes monasterios con verdadero carácter monumental, el estilo latino bizantino había desplegado ya todas sus galas: los arcos del claustro presentaron de pequeñas dimensiones en proporción de las gale-



Fig. 93. Claustro de S. Pablo del Campo (Barcelona).

rias que formaban; ya fueron semicirculares, ya lobulados, es-





Fig. 94.

Cementerio de Sta. Inés (Roma).

tribando siempre en columnitas pareadas en sentido del grueso del muro; siendo los capiteles de ellas, antemáticos, reminiscencias más ó ménos aproximadas del corintio ó romano; ó historiadados, con asuntos del antiguo y nuevo Testamento, especialmente los de la galería inmediata á la iglesia. La base ática fué la que apareció en estas columnitas, con la degeneracion consiguiente.

#### MONUMENTOS FÚNEBRES.

*Cementerios.* Las Catacumbas deben ser consideradas como los primeros cementerios de los cristianos; y en calidad de tales se abrieron subterráneos en todos los países donde imperó la fé de Jesucristo. Aun inmediatamente despues de la paz constantiniana, las Catacumbas de Roma continuaron sirviendo de cementerio por el piadoso afan de enterrarse junto á la tumba de determinado mártir. Despues del siglo v, sumisos los cristianos á las leyes de la sociedad civil en que vivian, siguieron fielmente sus prescripciones, instalando los cementerios fuera de los pueblos; sin embargo, indudablemente el mismo piadoso sentimiento que les hizo buscar en las Catacumbas un enterramiento junto á las tumbas de los mártires de su fé, hubo de inducirles la idea de buscar las sepulturas en las basílicas ó en las inmediaciones de ellas. Constantino fué el primero que con asentimiento de la Iglesia quiso tener la sepultura en el vestíbulo de la basílica de los santos apóstoles que habia fundado en Bizancio; los emperadores Teodosio y Honorio quisieron imitar este ejemplo; y poco á poco otros personajes de categoría desearon tener semejante honor; habiéndose aumentado de tal manera este afan, que hubo necesidad de reprimir por una ley lo que llegó á ser abuso. La Iglesia sin embargo en el siglo vii permitió de nuevo las inhumaciones ya no en el interior sino al rededor de los templos; siendo probablemente este el origen de los cementerios que hasta nuestros días hemos visto al rededor de las iglesias parroquiales; siendo los nichos no más que los *loculi* de las Catacumbas.

*Sarcófagos y osarios.* En todas épocas, aun en la de las per-

secuciones de la Iglesia, los cristianos han erigido sepulcros sobre el suelo: nada puede darlo á entender mejor que las exigencias que algunas veces tuvo el populacho pagano en algunas comarcas del imperio para que fuesen destruidos. Los erigidos antes de la paz constantiniana tuvieron una cámara mortuoria, imitación de los cubículos (*cubicula*) de las Catacumbas; más adelante tuvieron un hemicíclo en la parte anterior, y el jardín (*hortus*) que rodeó la cámara. Las inscripciones y algunos emblemas designaron entonces las sepulturas. Depositáronse también los cadáveres en sarcófagos, que en los primitivos tiempos fueron arcos de piedra, como las que habían usado en las Catacumbas, colocadas debajo de hornacinas (*arcasolia*).

Cuanto más remontemos nuestras consideraciones á la primera edad del cristianismo, mayor analogía encontraremos entre los sarcófagos cristianos y los paganos, en cuanto á la forma general, más no respecto de los símbolos que los decoran, pues sobre este particular debe acudirse al simbolismo cristiano de las Catacumbas. Estos sarcófagos se modificaron directamente luego que la Iglesia los admitió, ya en los átrios, ya dentro de los mismos templos; de manera que al fijar la atención en los que se labraron desde el siglo VIII, no puede ménos de notarse que casi ninguno de ellos tiene las dimensiones necesarias para contener el cadáver de una persona, siquiera de mediana estatura; al paso que por el contexto de los epitafios, así como por la pluralidad de huesos humanos que contuvieron, no pueden calificarse más que de urnas-osarios.

El modo más general de la colocación de estos sepulcros fué encima de dos ménsulas proyectadas en los muros, figurando algunas veces leones ó leopardos, ó simplemente sirviendo de soportes, cobijado el conjunto por un arcosolio.

HOSPITALES. Italia, Francia y España, durante la época latino-bizantina, tuvieron que sufrir las devastaciones de los bárbaros la primera; la tiranía de los señores feudales la segunda; la última, la invasión de los árabes mahometanos; y todas la guerra



con sus más atroces consecuencias; por esto las comunicaciones hubieron de hacerse tan difíciles como penosas y arriesgadas. Sin embargo, las peregrinaciones se multiplicaban, y los caminos eran continuamente transitados por devotos que iban desde todas partes á la Tierra Santa, á Roma, á Santiago de Compostela, unos por acallar los remordimientos de su conciencia, otros para el cumplimiento de algun voto. Los peregrinos ricos pudieron obtener hospitalidad en las casas de sus amigos; la Caridad cristiana se apresuró á ejercerla con los pobres en albergues comunes: y tal fué la rapidez con que se multiplicaron los Hospitales, así en las poblaciones como en los despoblados, que no pareció sino que la sociedad solo se componía de peregrinos, de enfermos y de hospitalarios. En estos establecimientos fué donde los leprosos tuvieron un tratamiento especial mezclado con prácticas religiosas, por tradiciones bíblicas conocidas.

De tales monumentos no quedan más que recuerdos.

**CASTILLOS FEUDALES.** En el siglo IX el Feudalismo tomó gran desarrollo por resultado de las capitulaciones de Kiersy-Oisse dictadas por el emperador de Occidente Cárlos el Calvo (877) de la dinastía Carlovingia. Estas disposiciones legales, subdividiendo la soberanía hasta lo infinito, la descentralizó de tal manera, que llegó á haber un soberano en cada comarca; sobre todo en Francia y en Alemania.

Esta subdivision de la soberanía produjo como era consiguiente, enemistades y agresiones por parte de los Señores feudales; y en la necesidad de defenderse, ya de los iguales, ya de los más poderosos, ya de los más atrevidos, hubieron de construirse verdaderas fortalezas: he aquí los *castillos feudales*. La estrategia de aquellos tiempos pudo aconsejar las alturas como sitios más á propósito para esta clase de construcciones; y de aquí los *castillos roqueros*, por haberse construido en lo más elevado de alguna roca escarpada.

Al amparo de los castillos agrupáronse las viviendas de los

feudatarios, de la propia manera que lo hacian otros particulares al rededor de los Monasterios, los cuales á su vez hubieron de parapetarse detrás de muros de circunvalacion tomando el aspecto de los mismos castillos feudales. He aquí el origen de

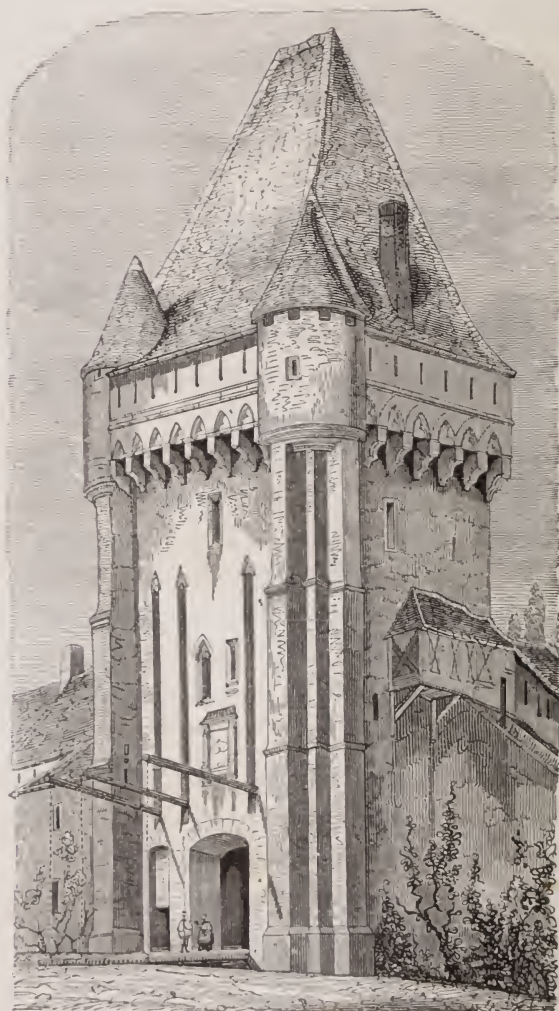


Fig. 95. Puerta de Nevers (Francia).

muchas poblaciones de la edad media con los nombres de *civitates*, *urbes*, *oppida*, *castra*, *castella*, *vici*, segun la mayor ó me-

nor importancia que fueron adquiriendo, con el alcázar en el centro, en el cual descollaba la torre del homenaje, ya cuadrada, ya circular, y el conjunto circuido por murallas (*circulum minus*); y la poblacion (*burgum*) al rededor, circuida tambien por un muro de circunvalacion (*circulum mayus*): disposicion que no excluia otras análogas, segun las circunstancias que habian mediado para obtener los particulares el derecho de asilo (*salvamentum*).

Los fosos, empalizadas, puentes levadizos y todos los medios de defensa y de prevencion empleados en aquella, aunque no son para descritos aquí, porque poco tienen que ver con el Arte, sin embargo por sus formas y por el aspecto que daban al conjunto, merecen que se haga alguna mención de ellas en la historia del mismo. Tales son las almenas, barbicanas, matabancas

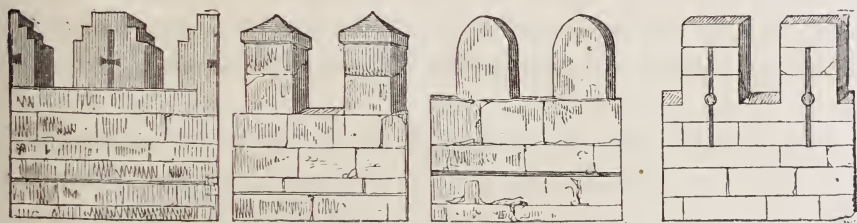


Fig. 96. Almenas.

ó buhardas y garitas.

Variadas fueron las formas de las almenas que coronaron los muros: los merlones ya fueron escalonados, ya dentados, ya prismáticos coronados por un piramidion, ya rectangulares hendidos por una aspillera vertical ó en cruz.

Las barbicanas fueron una especie de saledizos colocados en la parte superior del muro, coronados por almenas, y sostenidos por cartelas unidas entre sí por una serie de arquitos, para dejar caer impunemente proyectiles al pié del muro. Por consiguiente la barbicana constaba de *parapeto* y *canecillo*; el primero ponía á cubierto el defensor; el segundo sostenía el parapeto y la parte de suelo que queria dejarse.

Las *buhardas* ó *matacanes*, fueron saledizos del carácter de las barbacanas aunque no tuvieron la extensión que estas; no sir-

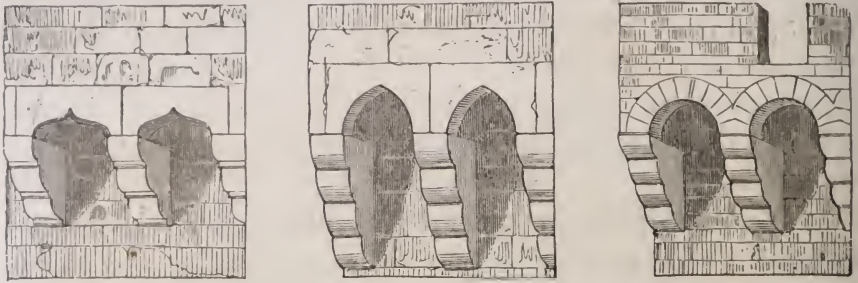


Fig. 97. Barbacanas.

viendo más que para vigilancia ó defensa de las puertas; por lo que se colocaron sobre estas en la parte superior del edificio.

Las garitas (*scaraguaglas*) fueron torrecillas circulares que se proyectaron en la parte superior de los ángulos de los edificios y aun de las partes intermedias de las fachadas de estos.

Los castillos feudales perdieron mucha parte del carácter tétrico que tiene toda fortaleza luego que terminó el período latino-bizantino, que fué precisamente cuando principió la época caballeresca.

#### OJIVAL.

Los romanos llamaron *bárbaro* á cuanto era extranjero: los artistas de la época del Renacimiento llamaron *gótico* á cuanto no tuvo las formas griegas ó romanas que adoptaron. El respeto que se quiso afectar por la antigüedad pagana fué la causa de la denominación que desdeñosamente se dió al estilo arquitectónico que se quiso derrocar.

No debemos entretenernos demasiado en manifestar la impropiedad de la denominación, porque para ello no hay más que atender á la época en que aparecieron los godos, y á la época

en que nació el sistema de arquitectura que va á ocuparnos, y se verá el anacronismo. Con efecto, en el siglo VIII habian desaparecido ya los godos, y la arquitectura ojival no se erigió en sistema hasta el XIII.

Mejor cuadra á esta arquitectura el dictado de *germánica*, toda vez que en Germania fué sistematizada, habiéndose establecido al efecto escuelas que con asiduidad y resultado, se ocuparon en el estudio de la Arquitectura. En el siglo XIII Strasburgo, Colonia, Viena, Zurich y Magdeburgo tuvieron tales escuelas, siendo la primera de dichas ciudades la sede principal de las logias ó asambleas de francmasones ó constructores libres, que bajo la denominacion de *hermanos de San Juan*, propagaron los principios en ellas establecidos, enviando sus adeptos donde quiera que fueron llamados.

Conocemos ya el origen del nombre, que por el país que le dió el ser, corresponde á esta arquitectura: conozcamos ahora el que suele dársele comunmente por sus formas características.

A esta arquitectura se la llama *ojival* por ser la ojiva lo que constituye el fundamental modo de construccion de la bóveda. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la palabra *ojiva* tal como la hemos considerado al hablar de la arquitectura latino-bizantina, ha sido empleada desde época muy reciente, para indicar, ya no las nervosidades que reforzaron las aristas, sino la libre altura que tomaron los arcos de dos puntos; y la aparente lógica de esta razon pudo hacer despues que la costumbre viniese á sancionar el error.

Pero es el caso que la ojiva en la significacion de *arco aumentado*, no es la base de la economía de la arquitectura que nos ocupa; sino que lo es la ojiva en su verdadera significacion de nervosidades salientes, que llevan el empuje horizontal de las bóvedas á cuatro puntos de apoyo contrarestados por arbotantes. Y en tanto es así, como que en la arquitectura que nos ocupa, el arco puede ser de dos puntos ó apuntado, lo mismo que de medio punto ó semicircular; de manera que una y otra forma

no son más que accidentes de la construcción. El único objeto que en ella tiene el arco apuntado es disminuir el empuje horizontal de los arcos y dar más fuerza á los puntos de apoyo. Y he aquí otra razón para que se restituya á la palabra ojiva (*aujiva*) su propia y genuina significación, ó no se dé al estilo de arquitectura sistematizado por las Escuelas del Rhin otra denominación que la de *Germánica*.

En otro principio está basado el carácter de esta arquitectura, y es el sistema de líneas verticales. La arquitectura germánica es la última palabra de la construcción en arco, y la expresión ménos material de la arquitectura generalmente considerada: es el tipo de la arquitectura romántica, formando juego con la clásica, cuyo tipo encontramos en la arquitectura griega de la Antigüedad.

Conocida la razón del nombre de esta arquitectura, y el elemento fundamental de su carácter, debemos dar razón del origen del arco apuntado vulgarmente llamado *ojiva*, siquiera por la consideración en que se le ha tenido, aunque equivocadamente, de ser tal elemento, y en su consecuencia por lo debatida que ha sido la cuestión por hombres de mérito, que admitieron quizá solo por costumbre semejante idea.

No puede decirse de un modo categórico el origen de las formas del arco llamado ojival; pero es coincidencia notable, que apareciese esta forma cuando los cruzados importaron de Oriente mil invenciones y objetos desconocidos de los occidentales; y sabido es que existían en Oriente muchos ejemplares de vanos ojivales.

Bajo dos puntos de vista puede la cuestión mirarse, á saber: el *técnico* y el *filosófico*:

Bajo el punto de vista técnico ó sea de las teorías conjeturales de la construcción, hállese algunos constructores, especialmente ingleses, que pretenden manifestar que la forma ojival de los vanos debe su origen á la intersección de arcos de medio

punto; estableciendo como principio, que el arco de dos puntos fué descubierto por los que observaron las nuevas formas resultantes del enlace de dichos arcos, tal como se usó en el siglo XIII. De esta teoría son compañeras otras que pueden establecerse como consecuencia de combinaciones mecánicas que también pueden producir la forma ojival de los arcos. ¿Sería acaso tan improbable que la elevación de los frontones latinos exigida por la mayor pendiente de un tejado, tan necesaria en los países lluviosos, y donde las nevadas y las escarchas son muy frecuentes, hubiese sugerido la idea de circunscribir en aquellos triángulos rectilíneos, otro curvilíneo? El Sr. Merimee dice, que no es debida la invención de la forma ojival del arco, al acaso: estamos conformes: pero no podemos estarlo en que la timidez de los constructores, por no atreverse á construir grandes arcos de medio punto, fuese la causa de que se ideasen los de dos puntos. Si esto fuese cierto, no deberíamos dolernos, sino felicitarnos por la necesidad que aguzó el ingenio de aquellos tímidos constructores hasta hallar tan libre forma. La necesidad de tener que edificar en áreas de poca extensión, la idea de ganar dimensión en altura á falta de dimensión superficial, pudieron también ser origen de la necesidad de establecer ese sistema de líneas verticales y de armonizar con esta necesidad la forma de los vanos con el de las líneas generales.

Mírese ahora la cuestión bajo el punto de vista filosófico, esto es, de la idea especial que á tales formas ó sistema de líneas puede aplicarse; y hallaremos dos causas que pudieron contribuir á la admisión del estilo ojival, á saber: el espíritu elevado del cristianismo, y la necesidad que el procomunal tuvo de levantarse en defensa de los intereses de los artesanos y de los mercaderes.

No se crea que solo fueron estas las ideas que hubieron de presidir en el establecimiento de este sistema de arquitectura que nos ocupa, porque esto fuera desconocer el corazón humano, que siempre se ha movido según las impresiones que ha re-

cibido. Cuestiones internacionales han mediado en la materia. Si bien las luchas entre Italia y el Imperio germánico pudieron impeler á los alemanes á emanciparse de los principios que Italia profesaba en Arquitectura, así como en otros conocimientos; sin embargo no podrá jamás negarse que la filosofía alemana supo sacar partido de semejante realidad en beneficio del Arte, de las creencias religiosas y de las instituciones civiles que á la sazón se organizaban. El simbolismo cristiano expresado en mil detalles de la disposición arquitectónica, no pudo ménos de ser expresado también por los alzados. Según la expresión de Montalembert el cristianismo no necesitaba extenderse sobre la superficie de la tierra debajo de vastas techumbres destinadas simplemente á poner á los fieles á cubierto de la intemperie y fuera del bullicio del mundo; necesitaba sí, que todo se dirigiese hácia un fin elevado y se lanzase al espacio hácia el trono del Altísimo. Por otra parte las municipalidades dirigiendo los destinos de los pueblos debían levantar consistorios en medio de las poblaciones, como para mirar desde grande altura los intereses generales: y el nuevo estilo que la Arquitectura tomó, pareció á propósito al efecto. No bastaba luchar con la política contra el poder del Feudalismo para recordarle lo que era debido al Rey y á la Patria; era preciso elevar las torres y las almenas del consistorio al nivel del castillo feudal. Si al rededor de este se agruparon los labriegos vasallos feudatarios pegados al terron; en los puntos más elevados de las poblaciones de industriales y mercaderes debieron elevarse los consistorios donde los intereses comunes debían ventilarse.

Si en vista de todas las consideraciones que acaban de hacerse quisiera conocerse nuestra opinión respecto del origen de la arquitectura ojival, y de su erección en sistema; diríamos sin titubear: que el Oriente pudo prestar la forma; las creencias religiosas y políticas su espíritu; el pueblo germánico su organización en sistema; y las influencias de cada localidad, las variantes.





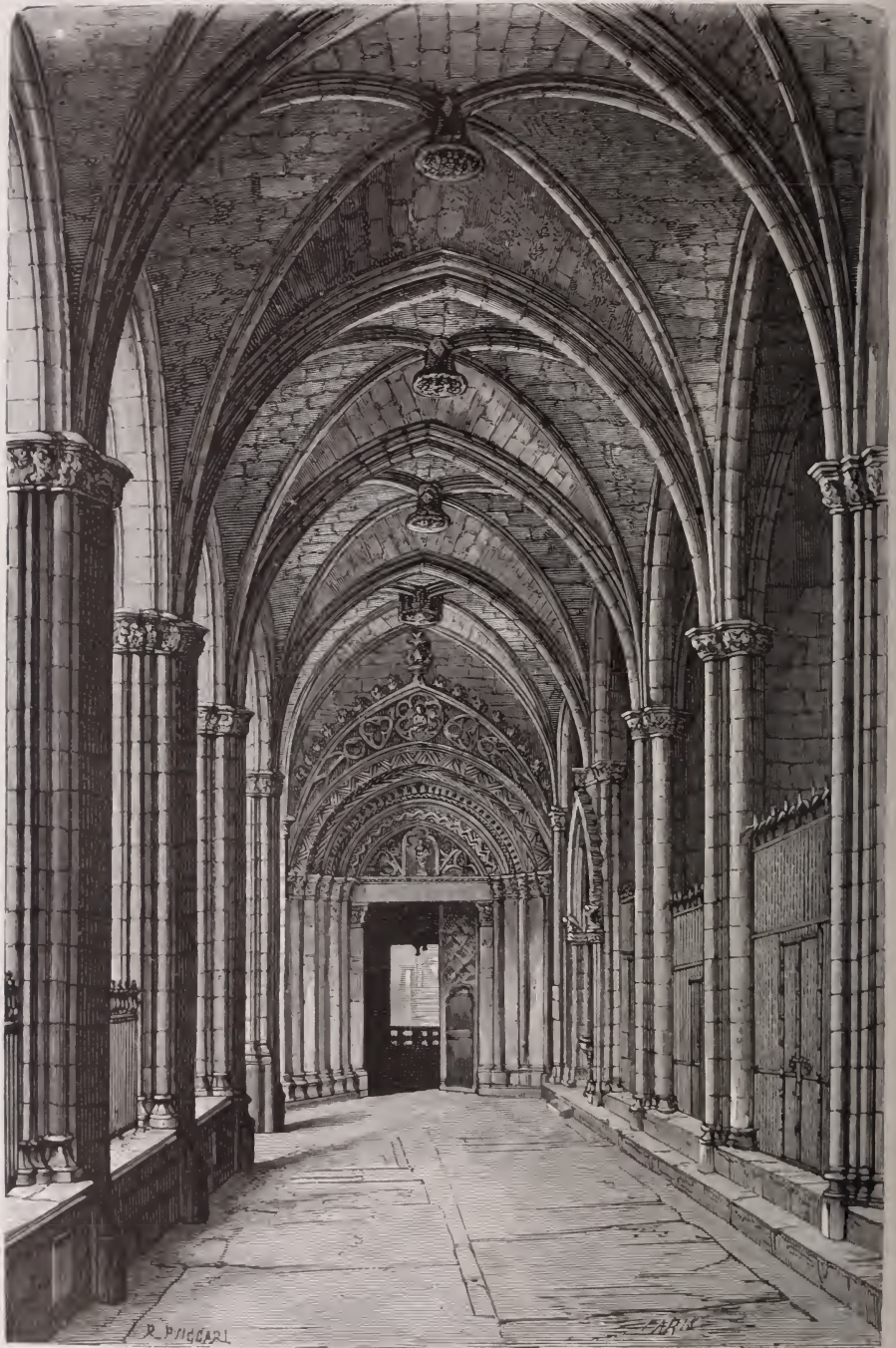


Fig. 98.

Claustro de la Catedral. (Barcelona).

Esta arquitectura tuvo un desarrollo especial, habiendo tenido distintas fases que recorrer, y sucesivas denominaciones que tomar. Estas fases son tres, como indicativas de los tres caracteres que en todo desarrollo de un estilo se presentan, á saber: *robustez*, *gentileza*, y *delicadeza*. Prefieren otros darles nombres correspondientes al orden numérico de su edad, llamándolos: *primario*, *secundario*, *terciario*: Otros atendiendo á las formas más salientes de la decoracion han empleado las denominaciones de *lancetado*, *radiante* y *flamígero*. Nosotros preferimos la nomenclatura siguiente:

*Germánico* (vulgarmente, *gótico*) *robusto*; que floreció en el siglo XIII:

*Germánico* (id. id.) *gentil*; en el XIV y parte del XV:

*Germánico* (id. id.) *flamígero*; hasta bien entrado el siglo XVI.

*Arcos*. En la 1.<sup>a</sup> época el arco apuntado en forma de cuchillo de lanza fué el característico, sin exclusion de la semicircular completa, y de la esquebrajada; habiéndose notado en toda clase de vanos y bóvedas; y en unos y en otras se encuentra algunas veces, peraltada. Las arquivoltas están formadas por robustos toros ó baquetones; nunca por platabandas.

En la 2.<sup>a</sup> época circunscríbese el arco apuntado en un triángulo equilátero ó bien isósceles, tomados los centros eurítmicamente sobre la base del mismo. Complicanse las arquivoltas con bocelletes y escocias.

En la 3.<sup>a</sup> época el arco apuntado tiende á rebajarse, circunscribiéndose en un triángulo obtusángulo; empléanse los semi-elípticos, cairélanse muchos, y preséntanse casi todos conopiales con mayor ó menor afectacion. En las arquivoltas, las escocias, aristas y baquetillas se combinan de una manera, que apenas la vista puede alcanzar á percibir más que el efecto, pero no los detalles.

*Bóvedas*. Adelantado ya el arte de construir al principiar el estilo germánico; edificáronse bóvedas mucho más atrevidas y

ligeras, ya no con casquijo, sino con dovelas, aunque de pequeñas dimensiones, apoyándose en arcos formeros y cargando sobre ojivas. Estriban aquellos y estas en pilares cilíndricos adosados á otros pilares cuadrangulares ó igualmente cilíndricos, ó aislados. Los aristones que constituyen las verdaderas ojivas se presentan muy ostensiblemente con clave historiada en su interseccion.

En la segunda época toman las bóvedas el mismo carácter que el arco; desarróllanse con mayor diámetro; y las nervosidades sobre que cargan, presentan como las arquivoltas, mayor accidentacion con molduras propias de la época.

Distinguese las bóvedas en la 3.<sup>a</sup> época por la mayor accidentacion y mayores detalles prismáticos de las nervosidades sobre las cuales gravitan; cruzándose estas en varias direcciones dentro de los formeros, ya como ojivas, ya como voladizos, ya como terciarios; presentándose claves pinjantes en los puntos de interseccion, siendo la central la más preponderante. En Inglaterra es donde tales claves aparecen con más alarde y complicacion.

*Contrafuertes.* En la época anterior se habia contrarestado el empuje de las bóvedas, por otras bóvedas laterales en cuarto de círculo colocadas en el interior de los edificios, formando naves laterales. Este sistema hubo de producir los arbolantes con sus botareles y arcos botaretes. Con efecto, aquellos arcos que formaron naves laterales en los interiores, presentáronse en el exterior de los edificios, con el botarel rematando ya en glácis, ya en tejadillo lomado; formando otras veces un escalonado á distintas alturas. Estos botareles llevaron en la parte superior un canalon por medio del cual se arrojaban léjos del edificio las aguas llovedizas; de manera que los contrafuertes fueron miembros exigidos por la solidez, al propio tiempo que por la higiene, digámoslo así, puesto que fueron un preservativo de una de las calamidades más dañosas á los edificios, cuales fueron, las humedades. Y si la solidez y la higiene fueron el origen de los ar-

bolantes, el sentimiento no dejó de ganar con su aparición en el edificio, puesto que dió á este mayor accidentacion y mayor efecto pintoresco, habiendo sabido sacar de ellos gran partido los artistas de la edad media.

Con efecto, en la 2.<sup>a</sup> época los contrafuertes se multiplican y se adornan rematando en pináculos más ó ménos sencillos y de mayor ó menor número de allos; teniendo guarnecidos los ángulos de los respectivos chapiteles con hojas zarpadas, rematando en un pellon.

Mucho más accidentados se presentan los contrafuertes en la

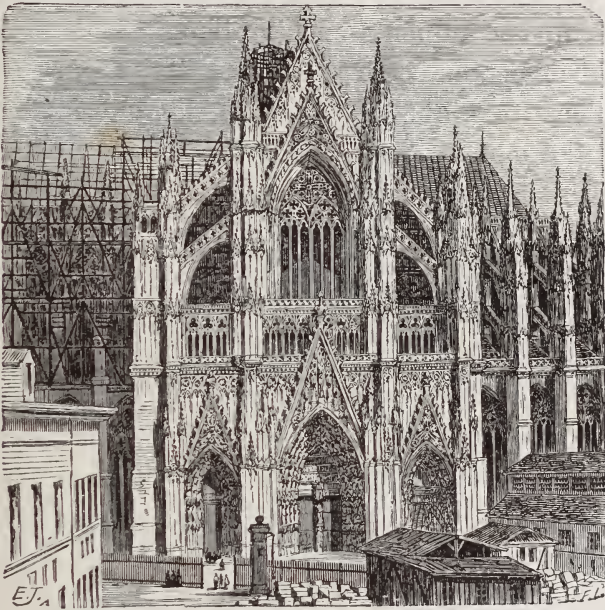


Fig. 99. Catedral de Colonia.

época 3.<sup>a</sup> Subdiviéndose los arcos botareles formando una série de arcadas sostenidas por delgadas columnitas, sobrellevando los botareles con pináculos adornados con hojas zarpadas en sus aristas, y rematando en un pellon ó en una estatua; todo despues de haber figurado distintos altos y presentado en cada uno de ellos variadas formas prismáticas.

*Pilares y Columnas.* Al principiar la época ojival los pilares que sostienen las bóvedas aparecen con diversidad de formas: su planta ya es un cuadrado, ya una circunferencia, ya una elipse; teniendo embebidas por mitad cuatro columnas, de fuste completamente cilíndrico, y en diametral oposicion; cuyas columnas se elevan arbitrariamente hasta el arranque del arco. Esto no quita que en ocasiones especiales los pilares tomen la forma cilíndrica y sin levantarse á grande altura, antes bien quedando desproporcionados respecto de su diámetro, tomen una base y un capitel remedando la columna: así sucede en algunas criptas.

Con el tiempo se aumenta en los pilares el número de columnas embebidas, en correspondencia con el número de bocelones que constituyen las arquivoltas y las ojivas. Preséntanse tambien en los vanos gemelos de las ventanas y en los claustros, columnitas fasciculadas cruciforme de diámetro perfectamente igual en el imóscapo que en el sumóscapo.

Más tarde pierden las columnas todo carácter de tales; aumentándose su número de manera que llega á desaparecer detrás de tantas baquetas y baquetillas el pilar en que están embebidas; combinándose con molduras prismáticas y escocias más ó ménos profundas; y acabando por borrar-se toda idea de sostenimiento, puesto que este haz de baquetas se retuerce á manera de cable, y más parece que el pilar cuelga de las bóvedas, que no que estas queden sostenidas por el pilar.

Los zócalos en los primeros tiempos se especializan en cada columna embebida: cada una de estas estriba en una base particular, remedo de la antigua ática; siendo hácia el fin de la época, más recogidas estas bases en sí mismas, y ménos altas, ya que los toros van complanándose y perdiéndose las escocias. Estas bases tienen á menudo mascarones ó pellejas retorcidas que se extienden por las enjutas de los plintos. En la segunda época ya han desaparecido las escocias de las bases: en su lugar aparecen zócalos separando dos toros en completa degeneracion; de

modo que se pierde toda idea de la base álica; presentándose á la vista como una superposicion de zócalos estribando en uno comun que abraza la forma general del pilar. En la época tercera todos estos caractéres se presentan de la propia manera, aunque de conformidad con los que los pilares toman.

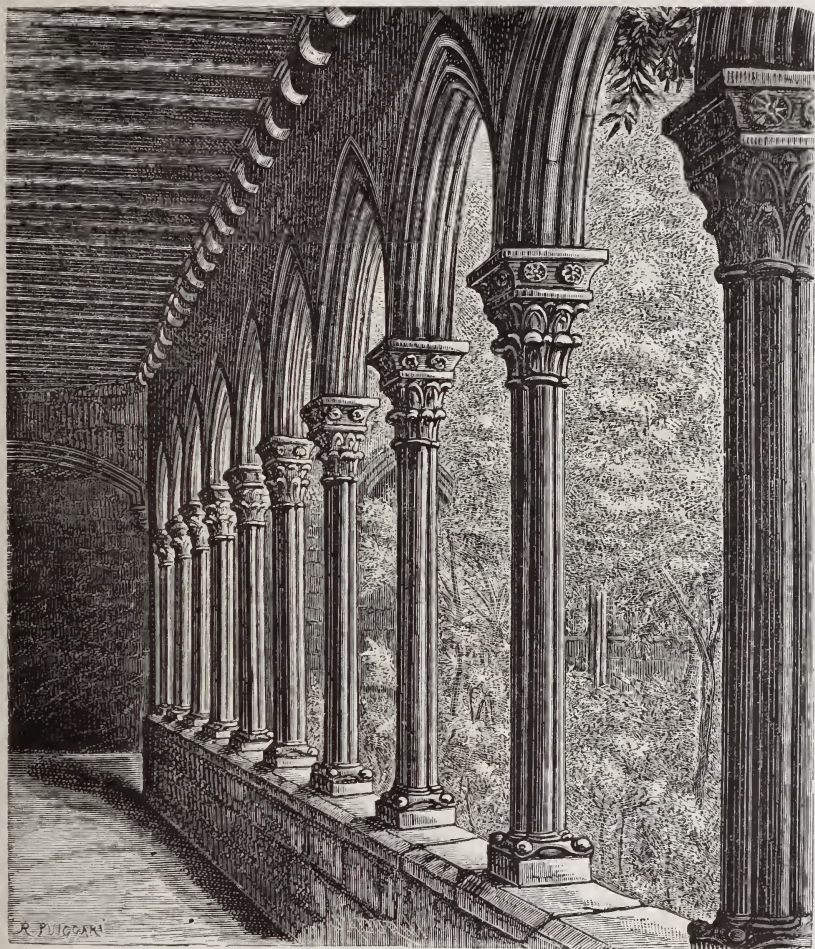


Fig 100. Claustro de la colegiata de Sta. Ana. (Barcelona).

No existe menor degeneracion en los capiteles que en las bases. Remedan primero lo apenachado y antemático del antiguo corintio; aumentando los ábacos su volúmen, y, en casos deter-

minados, sus accidentes. Zarpadas, ya no apenachadas son las hojas que adornan los capiteles de la segunda época; y muchas veces no parece sino que por complacencia se enraman ó figuran en el tímpano: los ábacos aumentan los detalles, y la platabanda queda convertida en escocia muy pronunciada. Sin embargo, encuéntrase de esta época columnitas que continúan remedando el antiguo corintio, pero no conservando de esta forma más que el conjunto. En el último período del estilo ojival el capitel ya se presenta solo como una simple abrazadera antemática de todo el haz de baquetillas que constituyen el pilar, ó desaparece este por completo, especialmente en los ajimeces.

*Puertas y rentanas.* El alfeizar ó derrame del muro es el carácter de todos los vanos del estilo ojival: no parece sino que á fuerza de multiplicar arcos en disminucion hasta llegar al vano se llegó á conocer el efecto ménos material que podía producir el muro.

A estos arcos corresponden sendas columnas de fuste completamente cilíndrico: y todo este aparato de decoracion va sucesivamente perdiendo el aspecto de arquívoltas y de columnatas, hasta quedar reducido en la 3.<sup>a</sup> época á manojos de baquetillas, aristas y escocias, unidos en el arranque de los arcos por abrazaderas antemáticas, y por sendas bases de diminutas proporciones al pié, sobre un estilobato comun más ó ménos clausulado.

En la época 1.<sup>a</sup> estas puertas suelen formar un cuerpo adelantado coronado por un gablete, que estriba lateralmente en robustos contrafuertes. Pierden estos la robustez á medida que los gabletes se presentan más ligeros y por consiguiente con menor empuje; y las puertas acaban por ser en la época 3.<sup>a</sup> esbeltas guimbergas con decoracion de mero aparato.

El vano de las puertas principales de las Iglesias suele dividirse por un pilar con una imágen, el cual tiene un simbolismo especial, al decir de algunos, tomado de las palabras de la terrible sentencia: «*Una vía á la derecha; otra á la izquierda: una*



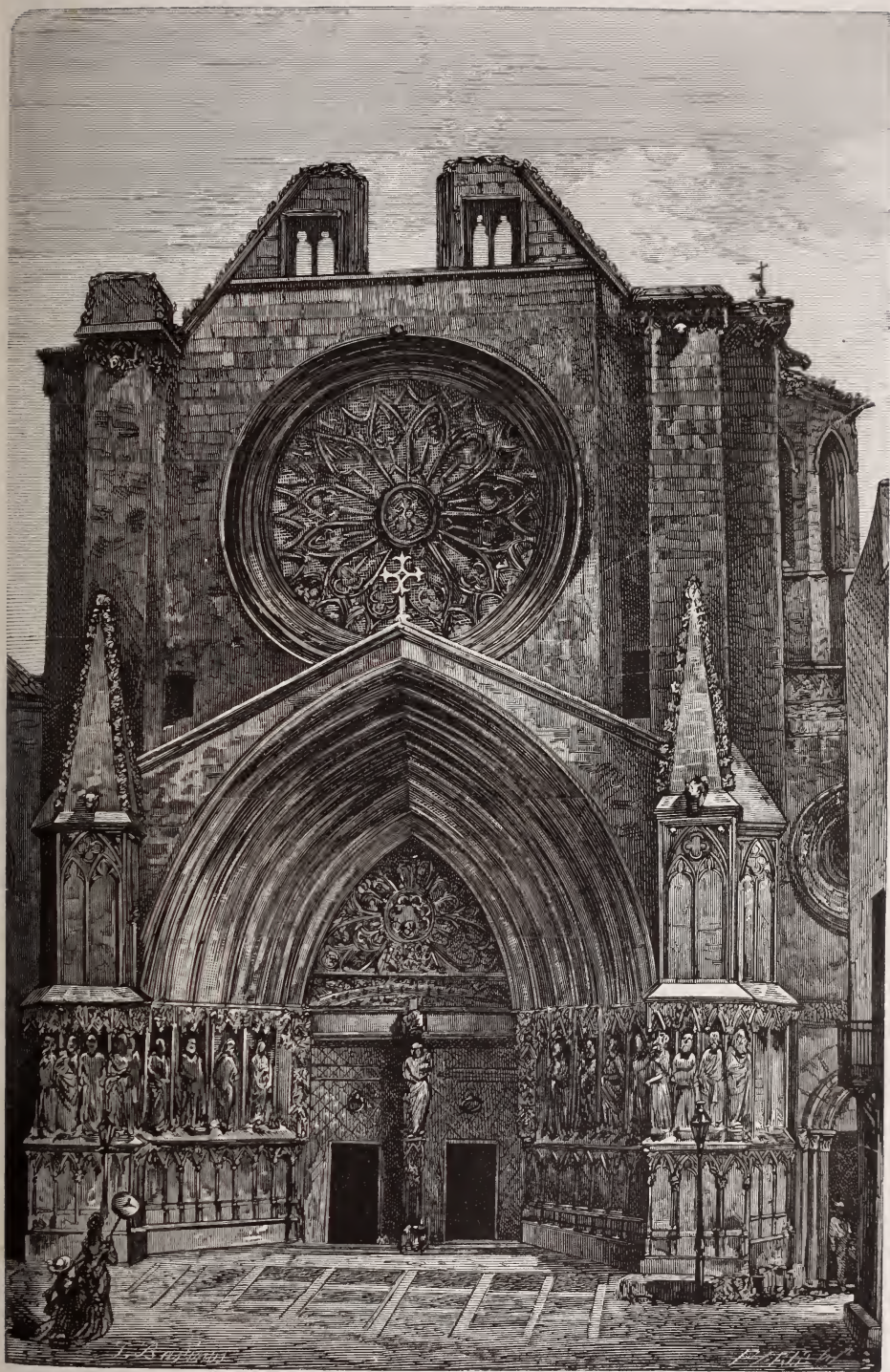


Fig. 101.

Catedral de Tarragona.



*para los buenos; otra para los pecadores. Cada cual al atravesar el umbral de la Santa Casa, debe darse cuenta de sus obras buenas ó malas y elegir la vía.* Este pilar subsistió mientras duró la arquitectura ojival; desapareciendo de muchas iglesias en el siglo xvi cuando se perdieron todas las tradiciones de las escuelas germánicas.

Las ventanas siguen idéntico desarrollo que las puertas aunque con ménos suntuosidad. El agimez es el carácter general de las ventanas; y probablemente motivos de decoracion las hace gemelas, esto es, cobijadas por una misma arquivolta. Pero en la 1.<sup>a</sup> época el tímpano se perfora, presentándose lobulados tanto los arcos de las ventanas como estas perforaciones. En la 2.<sup>a</sup> época ya no son perforaciones sino crucerías lo que los tímpanos ofrecen, presentándose con enlace razonado los baquetones que las constituyen, y apoyándose mutuamente. En la época 3.<sup>a</sup> ya no son perforaciones ni crucerías, sino caprichosas combinaciones de aristas y baquetillas lo que el tímpano ofrece; especie de afiligranado que ménos se comprende que sorprende; subdividiéndose los vanos gemelos ya no por columnitas secundarias como pudo hacerse en la 2.<sup>a</sup> época, sino por simples montantes sin carácter alguno de columna.

En los edificios civiles de la última época aparecen ventanas y aun puertas rectangulares, otras conopiales, con guardapolvos capialzados aquellos, y del carácter conopial del vano estas.

Los rososnes siguen el desarrollo general de los tímpanos de las ventanas gemelas. Compónense en la 1.<sup>a</sup> época, de círculos concéntricos, irradiándose de su centro columnitas que sostienen, ó por mejor decir engendran perforaciones más ó ménos lobuladas. Multiplicanse las irradiaciones de columnitas más delgadas, de cuyos capiteles arrancan crucerías que se enlazan para reforzarse. Al llegar á la 3.<sup>a</sup> época la combinacion de molduras prismáticas en líneas flamígeras y serpentinas forman una filigrana de mejor efecto que de claro y determinado dibujo.

*Doseletes y Marquesinas.* Los doseletes ó umbelas que cobijaban las estatuas adquirieron en la época ojival un carácter particular por razón de las marquesinas y chapiteles que sobre llevaron afectando cimborrios, remates de torres y aun de edificios. Tomaron más adelante el carácter poligonal en la planta, y la absidal en el soffito: rodeáronse de arcos con gabletes y hasta con contrafuertes: y en la 3.<sup>a</sup> época cada lado tuvo una guimberga aguzándose los chapiteles de manera que ya no fueron sino delgadas agujas caladas y afligranadas, con elegantes hojas zarpadas en las aristas y rematando en un pellone ó en una estatuilla.

*Molduras.* Las rectilíneas, generalmente hablando, se presentaron más por arista que por paramento: consecuencia precisa del sistema que parece existir en la arquitectura ojival que nos ocupa, de dar la menor importancia posible á la materia: no parece sino que los chaflanes, biseles y los taluses fueron á reemplazar á los listeles y á las platabandas. Las molduras curvilíneas por lo general consistieron en bocelones y baquetas y en escocias más ó ménos pronunciadas hasta quedar en simples cavetos. En la época 1.<sup>a</sup> los bocelones fueron cilíndricos ó cordiformes de robustas proporciones, é intermediados por escocias. En la época 2.<sup>a</sup> las aristas de los bocelones cordiformes se aplanaron presentando superficies á manera de filetes: debiendo tenerse en cuenta que tales bocelones cuando no tuvieron este accidente, afectaron en su corte horizontal más bien la forma elíptica que la circular: no tomaron tampoco en esta época tan grandes proporciones como en la anterior; uniéndose con escocias de poco desarrollo y hasta con simples cavetos. En la época 3.<sup>a</sup> los bocelones quedan reducidos á baquetillas piriformes; y así estas molduras como las escocias están intermediadas por aristas: de manera que domina el carácter prismático; y la decoración con ser más detallada tiene mayor dureza y sequedad.

En general, las molduras del estilo arquitectónico que nos ocupa, más bien parecen obtenidas por rehundimiento que por

superposicion; pues sus mayores vuelos no exceden de las líneas capitales de las formas generales adoptadas.

*Exornacion.* A mediados del siglo XIII todos los adornos griegos y romanos habian desaparecido, no quedando de ellos más que capiteles que querian recordar el corintio, pero muy mediamente. Los restos bizantinos iban al propio tiempo desapareciendo; y solo la flora de cada país ofreció á los artistas modelos para el adorno: la frugalidad que reinaba en los monasterios pudo sin embargo introducir la imitacion de las hortalizas. Así fué que en los primeros tiempos aparecieron sobre los guardapolvos, gabletes, y en las aristas de los chapiteles y de los pináculos obras de crestería figurando cayados floridos, los cuales fueron con el tiempo hojas encrestadas que por último se presentaron como rampantes ó zarpadas. Estas hojas de berza frisada, de olivo, de laurel y de cardo espinoso son las que más comunmente sirven para el objeto.

Desde la 2.<sup>a</sup> época las hojas de berza y las de cardo espinoso destacándose de los cavetos ofrecen lacinias de atrevida y delicada ejecucion; presentándose con grande alarde en la última época, á manera de filigranado y de perforaciones ligeras y elegantes. Las bichas y mónstruos y aun figuras humanas llegan á combinarse con semejantes hojas no sin algun conato de satírica alusion.

Arcadas ya simuladas ya perforadas constituyen el adorno de los antepechos de la 1.<sup>a</sup> época. Más adelante las crucerías más ó ménos lobuladas y en combinacion geométrica vienen á sustituir tales balaustradas; hasta que por último acaban por presentar esas combinaciones de molduras prismáticas en líneas serpentinadas y flamíferas propias de la 3.<sup>a</sup> época.

Los arquiteos trilobados y quintilobados se presentan como soportes de las cornisas de la última época, así como el cairelado constituye el adorno principal de los intradoses de muchos arcos.

En los canalones de los tejados que aparecen en lo alto de los

muros ó atraviesan los pináculos de los botareles, déjanse ver representadas figuras de personajes, magistrados, subalternos, dependientes del establecimiento ó de la institucion á que el edificio sirve; sin que dejen de verse algunas veces figuras ridículas y hasta obscenas, en las cuales pueden encontrarse datos para la historia de la caricatura de aquellos tiempos.

Al hablar de la exornacion no podemos ménos de detenernos un momento en la *Policromía*, por el uso que de ella hubo de hacerse en el estilo ojival. Mucho se ha discutido acerca del particular y de la discusion pueden sacarse consideraciones de no poco momento. Los edificios construidos en la época en que dominó el estilo sistematizado por las escuelas germánicas, hubieron de ser adornados con pintura policroma? Existen pocos monumentos ojivales que tengan este género de exornacion; pero nada tiene de extraño supuesto que no hay ninguno terminado. Por otra parte hay monumentos en los cuales se ven muchas de sus partes exornadas policromamente. La arquitectura latino-bizantina, que tanto floreció en Italia, empleó la policromía y aun las representaciones pictóricas, esto es, el género de pintura histórica, no solo en el interior sino tambien en el exterior de los edificios; nada tendria pues de particular que la arquitectura ojival hubiese seguido la misma práctica, ya que no en mosaico como aquella, á lo ménos al temple ó con sustancias secantes. Y por último, que la arquitectura ojival es susceptible de admitir el elemento policromo y aun la Pintura histórica como elemento de exornacion, no puede dudarse; una arquitectura que tuvo entre sus elementos característicos la vidriera de colores para quitar á la luz que habia de iluminar el interior del edificio la rudeza de la Naturaleza física, no podia dejar de admitir la Pintura en todos sus géneros, y todos sus procedimientos, para quitar al muro toda la materialidad de que el Arte puede prescindir.

Varios son los monumentos que fueron erigidos en la época

en que dominó en Arquitectura el estilo sistematizado y seguido por las escuelas germánicas. Son á saber: Las *Iglesias Catedrales*, los *Consistorios* y *Lonjas de mar*, los *castillos señoriales*, esto es, ya no con el carácter feudal, sino con el de morada del señor jurisdiccional y alodial, cuyo poder procedía más bien de pactos especiales con la poblacion que se acogía á su sombra, que de usurpacion de derechos sobre una clase constituida en servidumbre. Estos monumentos nos conducirán á tratar de algunas de sus partes integrantes, que sin ser monumentos completos, tienen todo el carácter monumental correspondiente; así como trataremos de otros monumentos de segundo órden aunque no ménos importantes en la historia del Arte.

CATEDRALES. Al terminar el siglo XII desarrollóse en toda la cristiandad una actividad extraordinaria para la construccion de catedrales; habiéndose aumentado sobremanera el fervor religioso con la vuelta de los primeros cruzados. Entonces recorrieron la Europa multitud de familias con el objeto de contribuir con el trabajo de sus manos á la construccion de Iglesias. Fué una especie de peregrinacion á donde quiera que pudiese contribuirse á la ereccion de la *Casa del Señor*, considerada como la puerta del cielo. Entre esta muchedumbre hubo hábiles obreros y prácticos experimentados que trabajaron bajo la direccion de artistas tan modestos, que apenas dejaron recuerdo de sus nombres, trabajando más para la gloria de Dios que para la de sí mismos. Muchos de los directores de estas obras fueron obispos, abades ó monges. Fué que en medio de las revueltas continuas, guerras y devastaciones anteriores al siglo XII, los restos del saber se habian refugiado en los monasterios, y de allí, iluminados por el fuego del amor divino, hubieron de salir aquellos artistas, muchos de los cuales fueron alumnos de las escuelas germánicas.

Entonces fué cuando se levantaron de sus cimientos las cate-

drales de París (1223) de Bruselas (1226) de Yorek (1227) de Búrgos y de Toledo (1228) de Reims (1232) de Colonia (1246) de Westminster (1247) y otras.

Para la construcción de estas iglesias adoptáronse communemente las plantas del 2.º estilo de la época anterior, esto es, el deambulatorio al rededor del Santuario; continuacion de las naves laterales; pero se dió á estas partes mayor extension, duplicándose las naves.

El muro de cerca del coro tomó gran desarrollo, elevándose al rededor del santuario y tomando en la parte anterior una fachada con galería ó tribuna alta (*Jubé*) donde se colocaba el diácono para leer el evangelio; quedando cerrado de este modo el Santuario.

En el siglo xiv el estilo ojival llegó al más alto grado de esplendor y á toda la plenitud de su poder: de manera que bajo el punto de vista artístico puede considerarse como la expresion más propia del pensamiento cristiano. Entonces las más grandes catedrales presentaron concluidas muchas de sus principales partes; termináronse obras principiadas en épocas anteriores, y se echaron los cimientos de algunas otras. En aquella sazón solo se habian construido capillas al rededor del Santuario, pero en esta época estableciéronse ya á lo largo de las naves en ambos costados, desde el transepto hasta las mismas puertas de la fachada principal.

Algunos arqueólogos han querido ver en esta práctica un recuerdo de los sepulcros de los mártires que rodearon los departamentos de las Catacumbas. Otros dicen que las exigencias de las varias corporaciones ó gremios ó cofradías que diariamente se creaban y deseaban honrar y venerar al santo tutelar de la Corporacion, obligó á ello; como quiera que sea, la devocion dió origen á tales capillas: y aquellos altares y aquellos retablos no pudieron ser más que monumentos elevados por la piedad á la memoria de un mártir ó de un confesor.

A mediados del siglo xv el fervor religioso habia menguado







Fig.102.

Catedral de Burgos.

sobremuera: ya no circulaban las caravanas de peregrinos que desde remotos países iban á contribuir á la construccion de la Casa de Dios sin más recompensa que la remision de sus pecados: ya no podia atenderse tan facilmente á la terminacion de las obras comenzadas: el Arte se habia secularizado: el valor del trabajo ya se habia reducido á metálico; ya no eran los prelados ni los monges los arquitectos, sino artistas de profesion con honorarios convenidos. Faltóle al arquitecto la Fé, y esta principió á ser reemplazada por los frios cálculos de la especulacion: el amor propio cedió á la modestia, y se dejó ver en todo que se trabajaba más para la gloria particular que para la de la Religion y la del Arte. Perdida la sublime simplicidad del siglo XIII y la elegancia del XIV hubo ménos espontaneidad en la idea; así fué que ya no se erigieron iglesias desde los cimientos sino que solo se trató de terminar lo comenzado ó restaurar lo deteriorado: y á falta de trabajos en grande escala, solo se atendió á la terminacion de ciertas partes secundarias. Así fué que las catedrales no sufrieron grandes modificaciones, toda vez que casi ninguna de ellas se levantó desde sus cimientos; no habiéndose hecho más que dar mayor extension á determinadas partes, como por ejemplo: *al cætus canentium clericorum*, al cual fué trasladado el coro desde el ápside y rededor del Santuario: levantándose los muros de cerca á alguna altura, por las mismas causas que se habian levantado antes las cercas del Santuario cuando allí se reunian los presbíteros, esto es, para preservarse estos de las corrientes de aire durante el rezo. Y se hizo tal innovacion para poder celebrar en aquellos coros centrales concilios ó sínodos.

*Torres campanarios.* Las catedrales de la época ojival levantaron las torres campanarios, ya formando un mismo cuerpo con el edificio, ya separadas de este, ya en la parte anterior, ya en la posterior, ya en el centro, ya en los costados. Con el tiempo los chapiteles, lanzándose atrevidos, se calaron y afiligranaron con gusto; y ya piramidales, ya cónicos otras veces, especial-

mente en las regiones más septentrionales de la Europa central se cubrieron con pizarra. Sin embargo, ó de intento, ó por falta de medios, muchas de estas torres quedaron mochas.

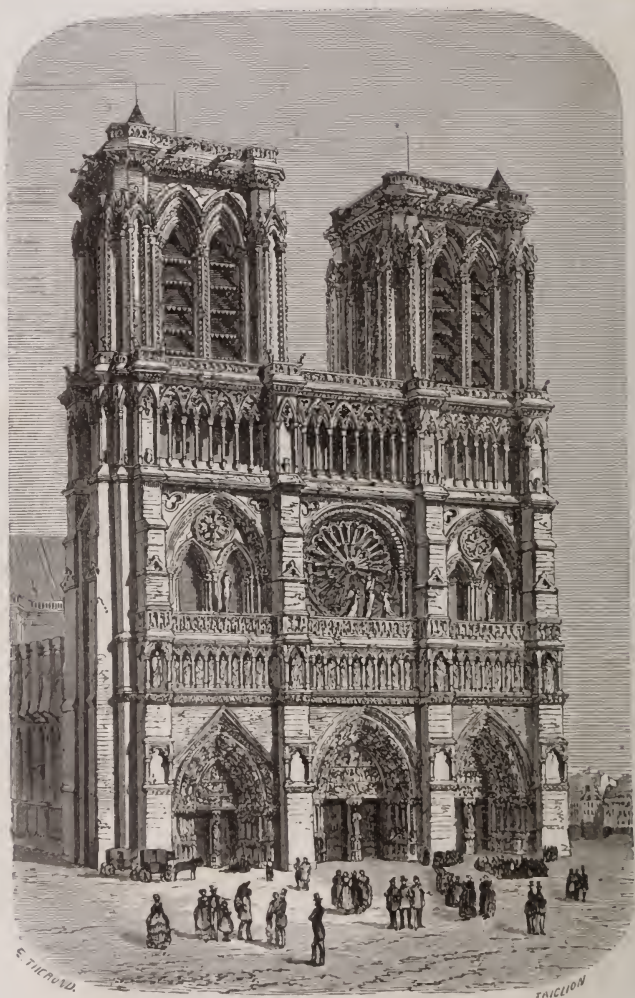


Fig. 103. Catedral de París.

A menudo se duplicaron; y casi no dejaron abiertos más que los vanos para las campanas en la parte superior.

En la época 3.<sup>a</sup> no se presentaron tan agudos los chapiteles;



Fig. 103 bis Catedral de Toledo.







Fig. 104

Lonja de la seda, en Valencia.



pero se rodearon de botareles y pináculos característicos de la época.

CONSISTORIOS y LONJAS DE MAR. No fué una costumbre general en todas las poblaciones principales de la Edad media tener una casa consistorial para celebrar las asambleas los cuerpos destinados al régimen municipal. En muchas partes se reunieron al aire libre, en otras un pequeño terraplen cubierto con un sobradillo sirvió para dirigir la palabra á la muchedumbre; de manera que hasta que el sistema municipal tuvo una verdadera constitucion, los Consistorios no fueron edificios de grande importancia ni fueron decorados convenientemente. Por esto no puede fijarse la época en que principiaron á levantarse de sus cimientos; pues mientras unas poblaciones habian adquirido por circunstancias especiales ó por el favor de los monarcas, cartas pueblas y foreras, y códigos y privilegios especiales para su régimen económico y político; otras apenas tenian importancia como poblaciones.

La disposicion de los edificios consistorios hubo de acomodarse á las prescripciones de sus reglamentos especiales y á la diversidad de cometidos que hubo de llenar. Por lo general tuvieron un salón de deliberaciones, un balcon principal ó un cuerpo adelantado en el centro de la fachada á manera de terrado, que hubo de servir para las arengas, publicacion de leyes, proclamacion de príncipes, y demás casos en que la autoridad hubo de dirigir la palabra á la multitud; sirviendo tambien para el propio objeto la meseta superior de la escalera, que algunas veces se construyó en la parte central de la fachada. Algunos de estos edificios fueron coronados de almenas, y tuvieron una torre que sirvió de atalaya, y donde estuvo el reloj ó la campana para la congregacion de los ciudadanos y toques de rebato. Tales torres segun el aspecto que se les daba indicaban la categoría de plaza de guerra.

Donde los Consistorios se presentaron con grande efecto monumental fué en Francia y en los Paises Bajos de la Alemania.

Los Consistorios sirvieron tambien á los mercaderes para sus tratos; así fué que muchos de tales edificios tuvieron pórticos para dicho objeto. Sin embargo, en las poblaciones del litoral no dejó de haber edificios especiales para reunirse allí los mercaderes; y por la antigüedad de los respectivos códigos marítimos puede conjeturarse la necesidad que hubo de esa otra especie de Consistorios que llevaron el nombre de *Lonjas de Mar*: puede examinarse concienzudamente lo que de estos edificios nos queda: pocos de estos hay anteriores al siglo xv.

PUNTES. Déjase suponer que todos los construidos ó reedificados en la época ojival tuvieron los ojos en arco de dos puntos. Algunos de los de nueva construcción estuvieron flanqueados por torres; y los más característicos tuvieron el ojo central mucho más espacioso y elevado que los de los lados; por cuyas razones no tuvieron el suelo horizontal sino que presentaron doble pendiente en sentido opuesto uno del otro desde el centro, en cuyo punto se construyó muchas veces un oratorio.

CASTILLOS. Estas moradas de los caballeros no tienen en la época ojival el aspecto de tétrica fortaleza que tuvieron los de los señores feudales de la época anterior. El carácter de Señor territorial y jurisdiccional no era tan temible al paso que daba al dueño gran prestigio, de manera que su morada era por decirlo así la casa consistorial, la alhóndiga y la ciudadela de la población.

Los agimeces constituyeron el carácter general del edificio, cuyo aspecto, por lo accidentado de su planta, era pintoresco. En lo interior, las salas de grandes dimensiones destinadas para recepción, la sala de armas, y el comedor contribuían al efecto monumental del conjunto, que se aumentaba con los techos de madera sostenidos á veces por grandes arcos, y con chimeneas que ocuparon un lienzo de pared y estuvieron decoradas siguiendo el estilo de la época. Los grandes alfeizares de los ventanales en ajimez tuvieron asientos de piedra, desde donde podia uno ver lo que más cerca del edificio pasaba, sin necesidad de asomarse.

Para apreciar debidamente la diferencia que pudo haber de

un castillo feudal á un castillo territorial y aun jurisdiccional, es menester conocer la diferencia de costumbres que pudo haber entre un señor feudal y un caballero. El *Alcázar*, tal como la poesía lo entiende, no dispierta una idea tan terrible como el *Castillo feudal*.

POBLACIONES. En la época ojival el interior de las poblaciones



Fig. 105. Muestra de edificios particulares de la Edad media.

presentó un aspecto particular, que lo mismo se produjo en el norte que en el mediodía; allí para librarse los callejeros de las lluvias y nieves; aquí para ponerse á cubierto de los ardores del sol. Tal fué la disposición de las fachadas de las casas particu-

lares, con saledizos de mayor vuelo en cada uno de los distintos altos. Esta circunstancia quizá solo apareció en los últimos tiempos de la época ojival, porque desde la latino-bizantina, los edificios particulares solo se caracterizaron por las formas gemineas de las ventanas, por los aleros unas veces, y por el almenillado ó escalonado en lo alto del muro.

En las fachadas de los edificios urbanos, ya se veían esculpidas imágenes de Santos tutelares del propietario, ó atributos de su profesion; ya capillas delante de las cuales se encendia una lámpara durante la noche; ya inscripciones ó sentencias religiosas y morales.

*Fuentes públicas.* La importancia que las aguas potables tenían como la tienen ahora, en las poblaciones, hizo que en las de numeroso vecindario se erigiesen fuentes públicas con carácter monumental. Los claustros de los monasterios y los de muchas catedrales tenían fuentes y pozos decorados más ó ménos suntuosamente para proporcionar agua al vecindario.

*Cruces limitrofes.* Los límites jurisdiccionales de los pueblos y aun de los dominios señoriales fueron señalados por medio de cruces, que segun la importancia de los dominios fueron decoradas de una manera suntuosa, cobijándolas debajo algunas veces de un edículo de mayores ó menores dimensiones.

*Patibulos.* Las ciudades importantes tuvieron en uno de sus sitios más concurridos, como debe suponerse que lo eran las plazas de mercado, la *picota* para poner á la vergüenza á los que se habian hecho merecedores de esta pena legal: así como los señores jurisdiccionales tuvieron dentro de su territorio *horcas* fijas para ajusticiar á los delincuentes. Sin embargo, nunca este patibulo tuvo la decoracion que pudo tener la *picota* de una ciudad populosa.

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS. Por voto de los poderosos ó de los pueblos levantáronse algunos aunque muy pocos, á la memoria de hechos notables para la historia del país, ninguno, que sepamos, á determinados personajes, por mérito civil.

El carácter que tales monumentos tuvieron no puede definirse; dependiendo del sentimiento que hubo de presidir, atendidas las ideas y costumbres de la época.

Los *monumentos fúnebres* son los más notables entre los conmemorativos erigidos en la época ojival.

Desde que el Cristianismo salió de las Catacumbas siempre se tuvo á mucha honra enterrarse junto á la tumba de un mártir ó junto á un retablo erigido en honor de un santo tutelar. De aquí el que hasta nuestros días los cementerios estuviesen situados junto á las iglesias parroquiales; y que por especiales privilegios, personajes de categoría ó corporaciones, tuviesen unos sus sepulcros en el interior de las Iglesias y en los claustros de los monasterios, y otros tuviesen abiertas en estas localidades sepulturas subterráneas.

En los cementerios se acostumbró erigir una capilla dedicada á San Miguel. En el centro de ellos colocóse una gran cruz monumental, ó bien una torrecilla á manera de faro, cuya linterna se encendía durante la noche por respeto al sitio y como para simbolizar la luz que debe guiar á las almas de los finados en las vías eternas. Estas linternas fúnebres datan de los más remotos tiempos: algunas veces solían erigirse en el remate de un edículo, que al propio tiempo servía de osario.

Los monumentos sepulcrales particulares de la época ojival pueden dividirse en tres clases; á saber: *sepulturas*, que eran enterramientos abiertos en el suelo: *sepulcros*, que eran una imitación de las urnas sepulcrales cuadrangulares que se usaron en la época de la decadencia romana, donde se depositaba el cadáver: *osarios*, que eran cajas de piedra á manera de sarcófagos, pero de dimensiones mucho menores que la estatura humana, donde se depositaban los huesos exhumados de un individuo, ó quizá los de todos los de una familia.

Las *sepulturas* estuvieron cubiertas con losas que contuvieron inscripciones, ú objetos propios de la profesion del difunto ó difuntos allí enterrados; y si la sepultura fué particular apareció

la figura de este á manera de estatua yacente, de relieve muy bajo ó simplemente esgrafiada, vestida con trajes ricos, apoyando la cabeza en cojines, y los piés en perros ó leones.

Los *sarcófagos* se colocaron ya aislados, ya en un nicho abierto en el muro, cuya última disposicion fué reminiscencia de los arcosolios (*monumento arquata*) de las Catacumbas. Se decoraron con arcadas y estatuitas, y tuvieron en la cubierta estatuas yacentes esculpidas en alto relieve y en igual disposicion que se esgrafiaban ó esculpian en las losas sepulcrales. Los arcosolios, como se deja entender, hubieron de estar decorados con gabletes, guimbergas, contrafuertes y pináculos propios de la época.

Los *osarios*, al igual que los sarcófagos, presentaron muchas veces en su cubierta estatuas yacentes: y lo mismo los sarcófagos que los osarios se colocaron ya debajo de arcosolios, ya sobre repisas, siempre sobrellevadas por leones ó leopardos, circunstancias procedentes ya de la época anterior.

El desarrollo que en la época ojival tuvo el espíritu caballeresco y la heráldica, hizo admitir un lenguaje simbólico, que sin ser pueril, (como quizá lo fué en adelante), constituyó uno de los principales elementos de la decoracion de los monumentos sepulcrales de la época que nos ocupa. La postura de la estatua yacente, su manera de colocar los brazos y las piernas, el apoyo que pudo tener para los piés, su traje, su modo de tener la espada, los escudos de armas, sus timbres, motes y divisas, y las figuras con que se cargaron; todo tuvo importancia en estos monumentos. El conocimiento de la Ciencia heráldica puede dar á conocer este lenguaje, que no deja de tener bastante de artístico.

He aquí la arquitectura ojival, última expresion, como queda dicho, de la arquitectura en arco, que principió en la época romana: arquitectura, que aunque despreciada por los artistas que siguieron las huellas del Renacimiento, dió á la que con esta

denominacion pretendió restaurar la decoracion griega y la romana, la disposicion de los edificios y las formas generales; habiéndose esta última acomodado al espíritu de ella, aun sin echarlo de ver; porque al cabo estaba más en armonía con las creencias y costumbres á que hubo de servir así como con los adelantos de las ciencias auxiliares de la Construccion.

### ÁRABE.

¿Tuvieron los árabes, antes de Mahoma, arquitectura particular que pudiera servirles de tipo para la que despues de Mahoma adoptaron? A esta pregunta solo podemos contestar que no hemos hallado que en Arabia existiera otro monumento anterior al profeta más que la Kaaba.

Que carácter pudo tener este edificio cuando su cuidado y custodia era objeto de sérias contiendas y discordias entre las tribus árabes, difícil es decirlo, pues puede haber sufrido bastantes modificaciones, de las cuales, es menester confesar por otra parte, no queda noticia alguna. Segun las creencias árabes, la Kaaba es el templo más antiguo que existe consagrado al Dios verdadero. Los historiadores orientales atribuyen su fundacion á Abraham: Diodoro Sículo, que vivió en el siglo 1 de J. C. habla de este templo. Por otra parte la forma y aspecto del santuario que existe en la actualidad en la Meca, no ofrecen nada que pueda desmentir esta remota antigüedad, que además está atestiguada por varios historiadores.

Sin embargo, el santuario llamado Kaaba no es un tipo capaz de constituir una arquitectura particular, porque es una especie de cubo construido con piedra parda de la Meca, toscamente aparejada y desigualmente dispuesta. La longitud de este edificio parece que se extiende á unos catorce metros, la anchura á unos doce, y á otros tantos su altura: tiene una puerta en la fachada que mira al norte, situada á unos dos metros del suelo, la cual

es accesible por medio de una escalera de madera que allí se arrima y queda durante la peregrinacion: el edificio no tiene ninguna otra abertura. No lejos de la referida puerta y en el ángulo que mira al N. E. y á algo más de medio metro del suelo, está empotrada la famosa piedra negra objeto del más antiguo respeto y de la más profunda veneracion en aquel país, y único punto del edificio que se ofrece constantemente á la vista y al culto de los peregrinos; porque el resto del edificio está cubierto con un velo ó tapiz negro, rodeado de una ancha franja en la cual están bordados con caracteres de oro, varios versículos del Koran. Esta piedra segun la creencia de los árabes fué traída del cielo por los ángeles cuando Abraham anduvo ocupado en la construccion del templo, sirviéndole de peana: tiene unos 25 centímetros de diámetro, y forma un óvalo irregular de un color rojo subido que puede pasar por negro; color que los árabes suponen no fué el primitivo, sino que antes tuvo el de jacinto brillante y transparente, habiéndole metamorfoseado los besos de los hombres contaminados con la iniquidad: hay quien cree reconocer en ella un fragmento de lava con algunas partículas amarillentas; diciendo algun otro (Aly-Rey) que no es más que un basalto volcánico. El interior del edificio consiste en un salon cuyo techo plano está sostenido por dos pilares: no hay allí más adornos que inscripciones con caracteres árabes, lámparas de oro macizo, cuya luz es la única luz que alumbrá aquel santuario. El suelo está cubierto de ladrillos de mármoles de distintos colores y formas, combinados eurítmicamente.

No pudiendo ser la Kaaba un tipo de arquitectura para dar origen á un estilo especial, y careciendo el país de tradicion alguna á que atenerse para las construcciones monumentales que la civilizacion musulmana exigió; las conjeturas más fundadas deben conducirnos al término de las investigaciones arqueológico-artísticas que acerca del particular debemos hacer. En primer lugar refiere la Historia que dos arquitectos, el uno bizantino y el otro Cophto, que llevaban á Cophtis, en el alto Egipto,



materiales para una Iglesia cristiana, fueron obligados á reedificar el templo de la Meca; y aunque algunos dicen que este hecho se verificó en tiempo de Mahoma; sin embargo, es más probable que se verificase, cuando ménos, en tiempo de Omar, que fué el primero que encerró en un grande edificio el santuario la Kaaba. En segundo lugar, los mahometanos salieron de la Arabia Feliz, entraron en la Petrea, hallaron los monumentos del Sinaí, conquistaron la Siria y Egipto, pasaron al Asia menor llegando hasta las puertas de Constantinopla, y se apoderaron de Persia: en todos estos países encontraron monumentos capaces de influir en la imaginacion de los árabes, los cuales con el tiempo fueron tan ansiosos de saber como lo habian sido de ensanchar sus dominios. Con efecto, y sea este otro de los datos cõjeturales, los árabes mahometanos fueron en los primeros tiempos exclusivos observantes del Koran, pero luego que hubieron extendido bastante sus conquistas, leyeron lo mismo este libro que los de Aristóteles y de otros autores griegos y latinos y bizantinos; de otro modo no podria concebirse que Kufa primero, y despues Damasco y Bagdad en Oriente, llegasen á ser centro de ilustracion y de adelantos en ciencias y en artes, y que las escuelas de Córdoba en Occidente reuniesen en sus recintos los hombres ávidos de saber de toda la Europa á la sazón civilizada, siendo manantiales de cultura en todos los ramos de los conocimientos humanos.

En las primeras gradas del monte Sinaí entre su cumbre y la peña de Horeb, hubieron los árabes musulmanes de encontrar el monasterio de Santa Catalina, fundado por el emperador bizantino Justiniano y la emperatriz Teodora. Es verdad que en el día este monasterio está rodeado de altas murallas, presentando el aspecto de una fortaleza de la Edad media, ó de nuestros tiempos; pero el interior deja ver perfectamente en muchas de sus partes los elementos bizantinos, que en el siglo VII hubieron de estar en toda su lozanía. La Iglesia es en donde más se conservan, recordándolos, su disposicion y la doble fila de co-

lunmas de granito, cuyos capiteles difieren casi todos entre sí. La bóveda del santuario tiene un mosaico que representa al emperador Justiniano y á su esposa Teodora con traje imperial, del mismo modo que en la basílica de San Vital de Rávena. La decoracion, los retratos de los santos con fondo de oro, las lámparas que cuelgan de las bóvedas, todo indica aquel gusto bizantino que hubo de reinar en el siglo vi.

Oculta la ciudad de Petra al pié del monte Hor en un angosto valle formado por altos peñascos, solo aparece á los ojos del curioso despues de haber traspuesto un no ménos angosto desfiladero, habiendo sido desconocida de los modernos hasta que Laborde ha revelado la existencia de esta antigua capital de los nabateos, exornada profusamente por los romanos, la cual habia sido en tiempo de Alejandro Magno una de las escalas más importantes del comercio de los árabes. Parece que solo algunos edificios conservan huellas de su antiguo destino: hay allí un anfiteatro arruinado, un arco de triunfo medio caido, un templo cuya disposicion solo se deja ver en algunas de sus partes, y sobre todo un gran número de sepulcros abiertos en aquellas peñas en un estado de conservacion que poco deja que desear: el carácter siríaco, griego ó egipcio de su decoracion da á aquella vasta necrópolis un aspecto indefinible: el carácter general sin embargo, es romano; la inscripcion latina que Laborde encontró, data de la época de los Antoninos.

Palmira la Tadmir (sitio de palmeras) de Salomon, solo bajo el reinado de Seleuco Nicator principi6 á tener importancia por hallarse en la gran vía de comunicacion entre Europa y la India. Rodeada por todas partes de un vasto desierto, conservó su independencia durante las guerras entre Roma y los partos; habiéndola conquistado Omar á mediados del siglo vii de J. C. En el dia es un conjunto de ruinas importantes, romanas, cristianas y mahometanas, formando un raro conjunto. La narracion ilustrada de los ingleses Dawkins y Wood publicada en 1753, es la obra que puede dar mejor y más exacta idea de la magnifi-

cencia de la antigua capital del reino de Odenato y de Zenobia.

El Egipto en el siglo VII, más que en el día, hubo de ofrecer á los musulmanes sus invasores, aquellas salas hipóstilas, las hipetras, los pilones, y las galerías ó pórticos cerrados, adornado todo con profusion de geroglíficos y de pinturas alegóricas y de brillantes colores; habiendo podido hacerse cargo de su efecto sorprendente.

He aquí los monumentos que desde los primeros tiempos del Islamismo pudieron influir en la imaginacion de los árabes para hacerse con un estilo arquitectónico propio del espíritu de sus creencias: y he aquí por qué medios pudo desarrollarse al oriente de Bizancio, como se desarrolló en occidente, otra arquitectura que teniendo un mismo origen que la latino-bizantina, no llegó á tener el mismo sentido, porque la naturaleza de los sentimientos á que hubo de responder no fué igual. Entre una y otra hay la diferencia que va del Cristianismo al Mahometismo.

Desde el momento en que, segun la Historia enseña, el califato musulman quedó dividido en oriental y occidental, hubieron de distinguirse dos caracteres especiales en la arquitectura árabe-musulmana. La diferencia de los climas, del aspecto de la Naturaleza, y de los usos y costumbres de los pueblos con los cuales los árabes musulmanes hubieron de comunicarse, debió producir tambien una diferencia de caracteres en la arquitectura, que si no alteró el aire de familia, ofreció rasgos individuales en la fisonomía.

ARQUITECTURA ÁRABE-MUSULMANA ORIENTAL. El carácter general de la decoracion, las formas generales y la disposicion de los edificios todo tiene un carácter bizantino. El elemento persa de las dinastías arsácida y sasánida no dejó de influir mucho en el gusto de los árabes, habiendo subido de punto la riqueza de la exornacion en la arquitectura musulmana con la conquista de aquel país, que probablemente fué el que

la había introducido en la bizantina. Cuando los turcos seldjú-kidas (sig. XIV) adquirieron supremacía entre los musulmanes, pudo modificarse un tanto el gusto, por la fuerza de las circunstancias, aunque conservando siempre los rasgos de su origen.

Los árabes tomaron el arco por elemento fundamental de sus



Fig. 106. Mezquita de Kaït-Bey, en el Cairo.

construcciones. A la manera que los bizantinos, no los usaron de

simple medio punto sino que los paraltaron unas veces, y otras los extendieron más allá de la semicircunferencia, esto es, en forma de *herradura*. No es fácil justificar que la media luna, símbolo de la creencia musulmana, fuese la causa de la adopción de esta última forma, como no lo es que en ella tuviese su origen: si hubiese sido lo primero, no podría explicarse como hubieran podido adoptar otras formas para los arcos; lo segundo no puede ser, toda vez que ántes de los árabes conocieron el arco de herradura los bizantinos.—Al conocer los árabes con el tiem-



Fig. 107. Krelimn, en Moscou.

po el arco de dos puntos, que hubo de ser antes del siglo XII,

hubieron de formar el arco *tímido*, como si dijéramos, el de herradura apuntado.

Las *bóvedas* que construyeron fueron hemisféricas. Tomaron más tarde la forma ovoidea á medida que fueron internándose en Asia; y acabaron por adoptar la forma bulbosa, tan usada actualmente en Oriente y aun en el norte de Europa, habiéndose hecho comun en Rusia, Persia é India.

No dejaron por esto de emplear y con frecuencia los techos planos (*alfarges*) en los que emplearon maderas escogidas, y decoraron combinando los maderos con toda la variedad que puede dar de sí la geometría.

En la arquitectura árabe se deja ver la relacion de lo sostenido con el sustentante. Así como en el estilo romano y aun en el bizantino y ojival, podría decirse, que parece más bien que el arco sale de la columna ó del pilar, que no que esta sostenga el arco; en el árabe se conserva patente el oficio de la columna, no con la relacion de esta con el cornisamento, como en la griega, sino con el atrevimiento de sostener el poste en que el arco ejerce su empuje. Las partes de que la columna constó en los primeros tiempos, no fueron más que reminiscencias de lo griego y de lo romano; habiéndolo modificado á la manera bizantina, aunque quizá con mayor elegancia: alguna vez aumentaron el número de astrágalos.

Los árabes hicieron uso de las molduras, pero de una manera que llega á constituir fisonomía particular el poco vuelo y las pequeñas dimensiones de ellas.

Lo que más completa la fisonomía de la arquitectura árabe es la exornacion del muro, ya cromática, ya de relieve: esta última, pareciendo más bien un hundimiento de fondo que superposicion de elementos de adorno. Manantial de estos adornos encontraron en los tapices de India y de Persia: y si no representaron comunmente séres animados como en estos, quizá fué por observancia estricta de los preceptos del Koran, de los cuales, ó supieron algunas veces prescindir, ó les dieron otras

veces interpretacion más lata. El azul, el verde, el bermellon y el oro los prodigaron con profusion; este metal para los relieves, aquellos colores para los fondos.

Pero nadie como los árabes ha sabido multiplicar de una manera tan variada é ingeniosa los elementos geométricos; combinándolos con flores y hojarasca y plumajes y hasta con los caracteres de que se servian para la escritura: caracteres que en los primeros tiempos fueron kúficos, con los cuales fué escrito el primer Koran; y que más adelante cambiaron con los que en el día vienen usándose.

Los árabes imitaron el mosaico bizantino con piedras de valor y vidrios de colores; reemplazándole más adelante con azulejos ó ladrillos esmaltados, de origen persa, formando con ellos alizares de buen gusto. La época en que principiaron á hacer uso de los azulejos no puede fijarse, pero quizá sea tan antigua como el cultivo del arte arquitectónico entre ellos.

El *alboayre*, esto es, la exornacion estalactítica compuesta de pequeñas porciones de bóveda combinadas, que usaron los árabes musulmanes hácia el siglo XII, pudo nacer entre los orientales; pero faltan datos para asegurarle de un modo absoluto. Al ocuparnos de la arquitectura árabe musulmana que floreció en Occidente, podrá complementarse el estudio histórico de este género de adorno. De Oriente procedieron los alicatados, almocarbes, atauriques y ajaracas, que des-

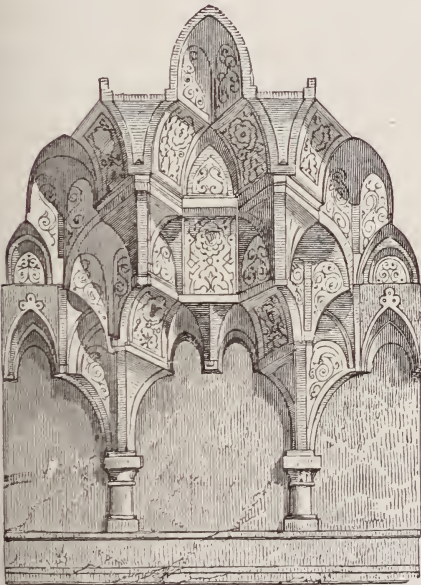


Fig. 108. Fragmentos del Alcázar de Sevilla.

arrollaron con buen gusto los árabes de Occidente, así como de Persia tomaron los coronamientos de los muros recortados con almenillas, redientes y florones encrestados; cuyos tipos se hallan en el Takibostan, que data de la época del rey Sapor (siglo III de J. C.); y de los cuales no ofrece ejemplo ningún monumento griego ni romano.

Son monumentos exigidos por la civilización musulmana las aljamas, los palacios, las alhamas, okeles, las karavanseras, y los monumentos conmemorativos y fuentes públicas.

ALJAMAS: (*Mezquitas*). Los grandes templos del culto mahometano son llamados por los musulmanes *Djamis*—(Aljamas). Lo que ellos llaman *Mesdjid* son una especie de oratorios: y de Mesdjid hemos formado los españoles, *mezquita*; habiendo aplicado esta denominación indistintamente á todo templo mahometano.

Las *aljamas primitivas* consistieron en un atrio (*harem*) rodeado de dos ó más pórticos interiores, á la manera de las salas hipétricas de los egipcios: pueden dar idea de ellas las de la Meca y de Egipto; si bien uno y otro templo han podido sufrir alguna alteración aunque nunca radical, que haya adulterado la primitiva disposición.

Omar fué el primer califa que encerró la Kaaba dentro de un edificio; pero han sido tantos los califas, los sultanes y los imanes que después de él han querido señalarse con cambios, reparaciones, y nuevas construcciones, que es imposible reconocer las huellas de las primeras obras. La forma actual del monumento es un cuadrilátero, cuyas fachadas están ocupadas por edificios particulares que le quitan toda regularidad en lo exterior. Diez y nueve puertas dispuestas sin orden alguno, dan entrada al harem ó patio interior: son irregulares en su construcción; unas son semicirculares peraltadas, otras de dos puntos; todas tienen inscripciones que al paso que les sirven de adorno, dan razón del que las mandó construir: no tienen postigos, para que á to-



das horas puedan los creyentes entrar á orar. El patio interior es un paralelógramo regular de unos doscientos metros de largo por ciento setenta de ancho, rodeado de arcadas sostenidas por columnas, de las cuales unas son de granito, otras de mármol, pero la mayor parte son de la piedra parda y comun que se encuentra en las inmediaciones de la ciudad. Estas arcadas sostienen cupulitas hemi-esféricas, y del centro de cada una de aquellas cuelga una lámpara. En el centro de este espacioso atrio esta la Kaaba. No léjos de ella se levanta otro pequeño edificio cuadrado, de menores dimensiones, que contiene el pozo de Zemzem, que segun la tradicion, es aquel donde Agar apagó la sed de su hijo Ismael; las paredes de la sala están revestidas de mármol, y ocho ventanas dejan penetrar allí la luz. Un andito de más de un metro de alto y más de dos de ancho rodea aquel manantial de agua dulce, único que tiene la ciudad, porque todos los demás son de agua salobre.

El otro edificio que puede dar idea de las formas que tuvieron las primitivas aljamas, es la de Amrú, sita en el viejo Kairo: y si no se conserva con toda la integridad primitiva, á lo ménos no está adulterada del modo que lo está la de la Meca que contiene la Kaaba. Remonta al siglo VII, y es la más antigua del país; á principios del siglo VIII fué reconstruida: en el IX fué incendiada; restaurada más tarde, y reparada muchas veces. El primer patio tiene habitaciones para los peregrinos, cuadras, baño público, abrevaderos, cisterna y otros accesorios: el grande atrio ó harem forma un cuadrado, rodeado de un pórtico desigual en el número de crujías ó séries de columnas que le forman, siendo el lado de entrada el que tiene ménos, y el del fondo el que tiene más. En este último están el Mirab, la tribuna del Muzzim, y el púlpito. En el centro del atrio hay una gran cisterna. Déjase comprender que siendo desigual el número de crujías que forman el pórtico, el muro que cierra el edificio ha de ser un paralelógramo y no un cuadrado: contiene este pórtico 250 columnas, todas de una sola pieza, é indudablemente procedentes

de otros edificios: tienen cerca de cinco metros de altura; sus capiteles son de la época romana, y encima de ellos estriba un dado del cual parten tirantes de madera que atraviesan los intercolumnios. Los arcos son de medio punto peraltados, arrancando desde el aplomo del dado que es el del ábaco del capitel. Estos arcos están contruidos con piedrás de color, perfectamente aparejadas. Encima de los arcos se levanta una pared de morrillo revocada con estuco, la cual sostiene el techo plano de madera sobre el cual corre el zaquizami ó azotea.

Las aljamas tomaron distinta disposicion luego que Mahometo II al frente de los turcos hubo conquistado la ciudad de Constantinopla en 1453, y redujo al culto mahometano la basílica de Sta. Sofia. No era cosa nueva la conversion de las basílicas cristianas en aljamas, porque en tiempo de las cruzadas hallamos á Saladino practicándolo en Jerusalem; pero solo desde Mahometo II se levantaron de nueva planta templos mahometanos á imitacion de las basílicas griegas: prueba de ello son: la Suleimania erigida en 1556, y la aljama del Sultan Ahmed edificada á principios del siglo xvii; y algunas otras que seria largo relatar.

La suleimania parece que combina los dos sistemas, pues la aljama cubierta, por decirlo así, va precedida de un harem con todas las condiciones de las aljamas de la Meca y de Egipto que quedan descritas; al propio tiempo que aquella, esto es, la aljama cubierta tiene una cúpula á imitacion de la de Sta. Sofia. (1).

*Minaretes:* como las torres campanarios en los templos cristianos llegaron á ser necesarios en las aljamas los minaretes. Luego que fué fundada la religion mahometana, hubo de establecerse un culto. Instituida la oracion como práctica obligato-

(1). Aunque el islamismo ha tenido y tiene *derwiks*, como el cristianismo ha tenido y tiene *monjes*, sin embargo, las moradas de aquellos (*Tekyets*) no han tenido la importancia monumental que los *monasterios*: es que los *derwiks* tampoco la han tenido moral en la civilizacion, como la han tenido los monjes.

ria, se vaciló acerca del medio más propio para llamar á los fieles y reunirlos en el templo; y con el objeto de apartarse de la práctica de los judíos, que lo hacian al sonido de la trompeta, y de la de los cristianos de oriente que lo verificaban por medio de la matraca; Abdalá, uno de los discípulos del Profeta, zanjó las dudas que se presentaron, declarando que habia tenido una revelacion, por la cual se le habia indicado la voz humana como el medio más noble de invitar á los hombres á adorar al Criador: desde entonces la voz del Muezin se deja oír en las galerías ó balcones de los minaretes que se levantaron con este objeto, clamando: *Dios es grande; no hay más Dios que Dios, y Mahoma es su Profeta: venid á la oracion; venid á la salvacion, etc.*, etc.

No está determinado el punto del edificio que los minaretes deben ocupar: entre los Schiitas (por ejemplo, los Persas) están unidos á la aljama; entre los Sunnitas (por ejemplo, los turcos, egipcios, etc.) están separados de esta. La aljama de la Meca tiene un minarete en cada uno de los cuatro ángulos del edificio, y los tres restantes están situados ineurítmicamente.

Debe advertirsè que solo esta aljama tiene el privilegio de tener siete minaretes, ó mejor, de tener un número de estos mayor que ninguna otra. Los de fundacion imperial tienen hasta cuatro.

ALCÁZARES Y PALACIOS. Los musulmanes poderosos que sucedieron á los piadosos y rígidos kalifas de la primera época del Mahometismo, no pudieron resistir á los halagos del lujo y de la magnificencia de los soberanos de Persia y de India cuyos países conquistaron. Cuando los poetas orientales, de origen árabe muy especialmente, han querido describir la solidez, la suntuosidad y la grandeza de un edificio, citan siempre los palacios de dichos países. Por otra parte las promesas que el Koran hace á los buenos creyentes para la otra vida, no puede de haber dejado de influir por mucho en el deseo de ensayar en esta las delicias y placeres de aquella.

Las suntuosas moradas que en el día tienen los musulmanes, no pueden citarse como muestras de la magnificencia de las habitaciones de los antiguos príncipes y poderosos; y para conocerlo no tenemos más que las descripciones que se encuentran en las leyendas y cuentos árabes. Las piedras y los metales más preciosos, las telas más ricas, los más brillantes colores, los estanques de azogue, están prodigados profusamente en tales descripciones como reminiscencias de la esplendidez que debe de presentar la mansión de los bienaventurados.

Sin embargo, hay circunstancias en las moradas modernas que revelan un carácter tradicional hijo de la civilización que el Islam pudo desarrollar. Así en efecto, las habitaciones de los particulares, como las de los potentados ó príncipes, están divididas en dos partes, una que ocupa el dueño de la casa ó cabeza de la familia, y otra para las mujeres, hijos y servidumbre. En las moradas particulares, en las que no es posible una habitación para las mujeres, estas ocupan la parte superior del edificio. Indudablemente la vida interior que la creencia musulmana abona (y prescindimos aquí de lo rebajada que en esta creencia está la condición de la mujer), hubo de hacer que las casas particulares así como los palacios de los musulmanes no presentasen, como tampoco presentan en el día en lo exterior, más que elevadas paredes del todo desnudas, sin ventanas ni aberturas: y que en lo interior, el harem ó patio fuese indispensable, y que allí tuviesen como en la actualidad tienen, luces y salida todas las habitaciones y dependencias de la casa.

ALHAMAS. Los musulmanes, y en general todos los pueblos orientales hubieron de adoptar y han conservado la costumbre de bañarse; habiendo establecido baños públicos (*alhamas*) con disposición, si no igual, análoga á las *thermas* de la antigua Roma. Ignórase la época de la cual datan los primeros establecimientos árabes de esta clase; pero es probable que en el siglo VIII fuese ya costumbre adoptada por los musulmanes la de bañarse, toda vez que en las comarcas de la península ibérica de donde fue-

ron ya en aquel siglo desalojados, se han encontrado restos de tales establecimientos.

**FUENTES, CISTERNAS Y ABREVADEROS PÚBLICOS.** Los árabes musulmanes de Oriente no pudieron ménos de dar grande importancia á los manantiales y depósitos de agua, cuando no por la necesidad de este líquido que hubieron de sentir en los países cálidos que ocuparon, como recuerdo de la falta que hubo de hacerles durante la vida nómada que antes de Mahoma llevaron. Así es que hubieron de dar á estas construcciones un carácter monumental, empleando en ellas toda la riqueza de su decoración. En el día sitúan las fuentes en las esquinas: les dan una forma semicircular ó poligonal, y las cubren con una cúpula. Los abrevaderos están resguardados del sol por un alero de gran vuelo.

**OKELES ó BAZARES.** Deben su origen á las costumbres de los árabes anteriores al islamismo, cuya principal ocupacion fué el transporte de géneros. Luego que los árabes musulmanes asentaron en los países que bien les plugo, hubieron de sentir la necesidad de estos mercados públicos, verdaderas lonjas de su comercio.

Constan de un grande atrio porticado, al rededor del cual y debajo de los arcos, sitúan los vendedores sus tiendas. En el centro del atrio suele erigirse una fuente, y en alguno de sus lados una mezquita. Estos mercados pueden cerrarse en determinadas horas.

**KARAVANSERAS.** Las costumbres árabes que dieron origen á los okeles, hubieron de exigir las karavanseras ó paradores de las caravanas, dentro de las poblaciones ó en los despoblados, ó en el mismo desierto en medio de las grandes vías de comunicacion. Son edificios parecidos á los okeles, aunque tienen habitaciones y cuadras; y en los despoblados, están rodeados de muros de defensa, para evitar la rapacidad de los beduinos, de la cual no escapa ninguna clase de viajeros. En aquellos paradores pueden estos descansar y reponerse tanto ellos como las

bestias de carga, de las fatigas del viaje, para emprenderle de nuevo.

En Persia es donde existen las más notables.

MONUMENTOS FÚNEBRES. Entre ellos son notables las *turbas* ó capillas mortuorias, cubiertas con una cúpula. Suelen ir unidas á una mezquita ú oratorio propiamente tal; y contienen el sepulcro del fundador. Solo están cerradas con verjas para quedar expuestas de continuo á la veneracion de los fieles.

Son notables tambien las *estelas musulmanas*, que no son más que lajas de piedra de bastante grueso ó prismas enhiestos en el suelo, rematando en un poste coronado por el fez ó gorro musulman.

Los sarcófagos de los musulmanes no son más que reminiscencias de los antiguos romanos, en la actualidad se diferencian poco de los que los cristianos empleamos, si bien llevan el epitafio en una estela erigida en la cabecera.

#### ARQUITECTURA ÁRABE MUSULMANA OCCIDENTAL.

Al principiar el siglo VIII de la Era Cristiana, el mahometismo habia echado profundas raíces en Asia; y desde la India se habia extendido por las comarcas de Africa que el mediterráneo baña, y habia llegado hasta el Atlántico. La traicion del Conde D. Julian, y la decadencia de la monarquía goda en la península ibérica, habian hecho que los árabes musulmanes atravesando el estrecho de Gibraltar, pisaran el suelo español, amenazando á toda la Europa con una invasion más fácil de lo que pudiera prometerles sus ataques á Constantinopla.

Hacia un siglo que el mahometismo habia salido de Arabia, y habia ido ganando en cultura é ilustracion, todo lo que el mundo romano habia perdido: y aun habia aventajado á este en los conocimientos importados de los países más orientales de Asia. Así fué que los árabes mahometanos al extenderse por toda la península ibérica y al atravesar los Pirineos, en cuyas

faldas septentrionales fueron detenidos por Cárlos Martel, no ejercieron actos de barbarie ni atacaron con el solo objeto de destruir, sino que buenos y generosos guerreros, respetaron las vidas, las haciendas y las creencias de los vencidos. El célebre D. Rodrigo de Toledo, cuyo testimonio jamás fué parcial de los árabes, hace justicia á la tolerancia de estos; tanta fué que hasta permitieron á los cristianos tener sacerdotes y prelados. Siguiendo las inspiraciones de Bagdad y de Damasco, de cuyos califas dependieron por espacio de cerca de un siglo, los árabes establecidos en España entraron en la senda que aquellas córtes les trazaron; pero las contiendas entre los partidarios de la dinastía Omniada que cayó, y los de la Abbásida que se encumbró, retardaron la época de la verdadera ilustracion árabe-española. Cuando Abderrahaman, único vástago de la dinastía omniada, vino á España, se llamó Emir independiente de Bagdad echando los cimientos del califato de Occidente, y estableciendo en Córdoba su corte: entonces, á favor de la paz que reinó, hubo de principiar la verdadera época de la ilustracion árabe-española. Entonces se fundaron escuelas donde fueron enseñadas muchas ciencias, y donde todos los hombres ávidos de saber que habia en Europa fueron admitidos. Antes de esta época solo los habia ocupado la conquista y los medios de asegurarla; y no fué el respeto á las creencias religiosas de los vencidos, lo que ménos se la aseguró. He aquí el origen de los *muzárabes* que no fueron más que los cristianos que permanecieron bajo el dominio de los árabes musulmanes dueños de España; como se llamaron *mudejares* los musulmanes que en la reconquista quedaron bajo el dominio de los cristianos españoles.

Bastarían estas consideraciones para entrar desde luego á conocer los caractéres del estilo que los árabes mahometanos emplearon en España, si semejante estilo no hubiese sufrido alteraciones muy marcadas durante los ochocientos años que los musulmanes estuvieron en este país, con variedad de sucesos, y resistiendo la reconquista de los cristianos, que desde Astú-

rias. Navarra, Aragon y Barcelona se extendieron por la península victoriosos. En el siglo xi ocurrieron entre ellos graves desavenencias que precipitaron el califato de Córdoba hácia su ruina; habiéndose declarado independientes muchos gobernadores de las ciudades subalternas. Solo los *almoravides* venidos de Africa pudieron levantar un tanto el poder del islamismo: vendidos poco más tarde por los españoles, los *almohades*, más ilustrados que los almoravides, vinieron al cabo de medio siglo, de Africa, á contener un tanto el ímpetu de las armas de Castilla. Cuando los castellanos gobernados por D. Fernando el Santo ganaron á Sevilla á mediados del siglo xiii, mientras los aragoneses llegaban hasta Murcia, principió una nueva era para los mahometanos españoles; adquiriendo importancia la ciudad de Granada, único centro que entonces les quedó (1234) y del cual fueron arrojados doscientos cincuenta y ocho años más tarde (1492).

He aquí marcadas las épocas que señalan los tres caracteres que pueden distinguirse en el estilo arquitectónico de los musulmanes en España:

*Árabe bizantino* puede llamarse al carácter que tuvo desde el siglo viii al xi, comprendiendo un espacio de 295 años; y en él la invasion árabe (711); la fundacion del emirato de Córdoba independiente de la corte oriental; la del califato (913); y las discordias civiles y formacion de varios estados (1006):

*Árabe de transicion*, el que tomó en el siglo xi y se extendió hasta el xiii; comprendiendo otro período de 148 años, y en él la invasion de los almoravides (1086) y la de los almohades (1145); terminando con la importancia que adquirió Granada (1234).

*Árabe español*, el que tomó en el siglo xiii y duró hasta el xv; comprendiendo un período de 258 años, y en él la construccion de la Alhambra, la conquista de Granada por los reyes católicos, y el fin de la dominacion musulmana en España.

*Árabe bizantino:* Desde el siglo viii al xi debe considerarse á



los árabes faltos de ideas propias; pero inspirándose en los monumentos que á su paso encontraron para alcanzar un estilo especial. Habian visto los monumentos bizantinos, los de Egipto,



Fig. 109. Mirab de la aljama de Tarragona.

los romanos; y tomando de ellos cuanto pudo acomodarse á su

nueva situación, y aun valiéndose de artistas bizantinos, dejaron entrever en sus construcciones, reminiscencias de la disposición de los monumentos que los bizantinos erigieron, de la decoración que estos emplearon, y de la exornación que los mismos adoptaron. Sin embargo, por poco que se fije la atención en los monumentos levantados por los árabes musulmanes en Oriente, y en los que levantaron en España, se hallará una diferencia capaz de determinar la opinión de que desde los primeros tiempos de la cultura árabe en España, se desarrolló entre los musulmanes que ocuparon este país, una tendencia á singularizarse, y á emanciparse de los de Oriente.

Decidieronse por el arco de herradura; habiéndole preferido al semicircular que no desconocieron; y emplearon como variante los de tres y de cinco lóbulos, combinándolos y sobrepониéndolos unos á otros segun la elevación del edificio: muestra de ello es el interior de la aljama de Córdoba en la cual es notable la capilla llamada del *Zancarron*, que fué la del Mirab.

Construyeron techumbres planas de madera, por lo general de alerce, con sencillos lazos de ensamblaje. Esto no quita que hiciesen uso de la bóveda, que fué, ya de medio cañon, ya echada sobre arcos cruzados en distintas direcciones. Aquellos alfarjes no llegaron á constituir al principio un artesonado; ni estas bóvedas llegaron á ser ojivas.

Tomaron de los bizantinos los capiteles cúbicos; y los alternaron con otros de origen romano afectando la decoración corintia, pero sin pasar de un mero desbaste, no sujetándose á determinado número de series de hojas: por otra parte no fué raro encontrarlos empleados del mismo modo que fueron arrancados de los monumentos de la Antigüedad. Ninguna base se halla empleada en las columnas de la aljama de Córdoba; circunstancia que da á entender que los fustes no debieron ser labrados á propósito sino extraídos de otros edificios y recortados y acomodados segun convino: de otra manera no podría explicarse por qué los encontramos en las columnitas del Mirab de Tarragona,

si bien con forma distinta de la romana: lo cual tambien prueba á su vez que no rehuyeron el empleo de la base.

En los primeros tiempos los árabes en España adoptaron muchos adornos bizantinos, y hasta puede decirse que en la exor-

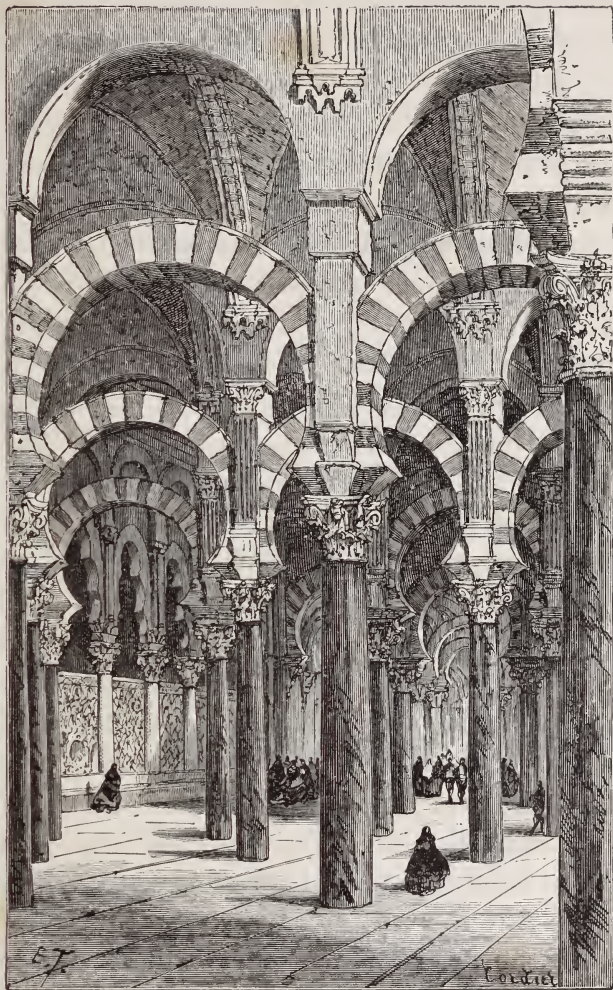


Fig. 110. Aljama de Córdoba.

nacion imitaron completamente el estilo de estos. De ellos tomaron los lóbulos, que presentaron en los intradoses de los

arcos; los recuadros en que estos arcos quedaron cerrados en medio de labores más ó ménos complicadas; y últimamente emplearon la policromia que tanto de los bizantinos como de los persas pudieron aprender, y que se arraigó y connaturalizó de tal manera en el estilo árabe musulman de España, que fué sucesivamente tomando incremento á medida que fueron complicándose las combinaciones geométricas así de los alfarjes como de los alizares y de los adornos murales.

*Árabe de transición.* El tiempo que transcurre desde el siglo xi al xiii, coincide con la venida á España de los almoravides y de los almohades, los cuales, mejor que árabes, eran ya moros ó berberiscos; pues los mismos árabes mahometanos que desde el siglo viii asentaron en el Africa occidental, no habian conservado las activas costumbres que trajeron de Oriente, ni aquel entusiasmo por las ciencias ni por las artes como los que antes pasaron á España. No pudieron por tanto traer á la Península nada que enseñar á los descendientes de los primitivos árabes invasores, ni tuvieron estos nada que aprender de aquellos; antes al contrario, segun el escritor árabe Ebu-Said que escribió hácia 1237, fueron los restos de los almoravides y de los almohades los que llevaron á Africa desde Andalucía arquitectos y alarifes para sus construcciones. Por consiguiente las innovaciones que en esta época caracterizan el estilo *árabe de transición* en España, deben considerarse como producto del gusto y del genio que los descendientes de los árabes invasores no perdieron nunca en este país, donde se conservó pura la raza, por no haberse mezclado con los indígenas por razon de creencias, mezcla que pudo verificarse fácilmente en Africa donde no existió semejante diferencia, ó á lo ménos, ninguna otra religion que pudiese rivalizar con el islamismo.

Uno de los principales caractéres que en el estilo árabe de esta época se distingue en España, es el empeño marcado de emanciparse de las tradiciones bizantinas y de las formas latinas;

propendiendo á la pompa y á la riqueza que el halago de los sentidos por las promesas del Koran, excitaba en ellos.

En esta época los arcos recibieron una modificación importante: si bien fueron lobulados como en la anterior, pero lo fueron con más variedad y delicadeza; disminuyendo el tamaño de los segmentos de circunferencia, y multiplicándose con ordenado enlace. A estos arcos se añadieron los de herradura tímidos.

Pero la innovación más notable de esta época es la introducción de los alboaires, bóvedas hornacinas formadas de pequeñas pechinas enlazadas entre sí y combinadas de la manera más vistosa; lo cual dió origen á las bóvedas estalactíticas. Muestras de estas existen en el alcázar de Sevilla, como queda dicho en la página 245.

Ninguna alteración puede decirse que sufrió el elemento principal de sostenimiento, la columna; y en cuantos monumentos se erigieron hállase que recuerda perfectamente el gusto de la época anterior: sin embargo, quizá se echa de ver un tanto más de esbeltez, como en las columnas de las dos arcadas del norte y del sur de la capilla de Villaviciosa, y en los ajimezes de la Giralda de Sevilla, si pudiesen considerarse de esta época.

En ella fueron empleados ya en la exornación ladrillos esmaltados de distintos colores, de indudable origen oriental: con ellos se construyeron alizares en los departamentos de los edificios, siendo geométricos y de complicada combinación los dibujos que llevaron. En el resto de los muros, llenando todo el paramento, presentáronse adornos elaborados en estuco y yeso, representación de hojas especiales, combinadas con molduras lobuladas y lacerias que se cruzaban en distintas direcciones, rodeando leyendas con caracteres árabes de la época primitiva; esos caracteres procedentes de Kufa con los cuales hubo de ser escrito el primer Koran.

*Árabe-español.* La raza árabe-española no sentía ya la necesidad de buscar en otras civilizaciones tipos que imitar: y

aunque quizá un tanto mezclada con las razas almoravide y almohade, se habia connaturalizado tanto en el suelo de Andalucía sobre todo, que le consideraba á este como su propia patria, á pesar de los reveses que habia sufrido y de los contratiempos que la habian reducido y arrinconado en las mismas comarcas que por primera vez pisaron sus antepasados. Principiaba Mo-hamad-ben-Alhamar á constituir el reino de Granada de una manera estable, escudado con la alianza de los reyes castellanos á quienes habia auxiliado en la conquista de Sevilla, y á favor de la ilustracion que los almohades habian despertado, separándose del duro sistema de sus antecesores los almoravides. En Granada pues, es donde debió verificarse la innovacion ó mayor desarrollo del gusto arquitectónico que constituye el tercer período del estilo árabe occidental, que por no conservar ninguna reminiscencia de otros paises, y tener mucha originalidad queremos llamar *árabe-español*; denominacion más propia que la de morisca que algunos han pretendido darle; toda vez que como queda indicado fué la raza árabe de España la que enseñó á la de África, y no al contrario.

En esta época los arcos fueron de ataurique cuajados de adornos, ya festones, ya lóbulos, ya estalactitas. Tuvieron dos formas, ó de medio punto paraltados ú ojivales afectando un tanto la forma de herradura si bien de un modo poco perceptible. En general se hallan circunscritos en un recuadro en cuyas enjutas hay lacerias de graciosa y complicada combinacion con hojas é inscripciones. A menudo arrancan desde el mayor vuelo de una imposta de gran proyectura, cuando no del de un abaco de una columna. La profusion de angrelados y estalactitas que orlan muchas veces los intradoses de los arcos hacen parecer alteradas las formas indicadas, como sucede en el pabellon del patio de los leones en la Alhambra.

Construyéronse techos de madera con profusion de lazos de ensamblaje, sin presentar casetones de grandes dimensiones ni muy profundos. Las cúpulas se presentaron en forma de piña

sostenidas por pechinas estalactíticas tan detalladas, que presentan el aspecto de una extraordinaria cristalización; tanto más cuanto que la misma bóveda está cuajada de adornos de esta clase. Estas cúpulas pocas veces aparecen extradosadas, y casi siempre están cubiertas con tejado.

Obsérvase una variedad infinita en las columnas: por una parte adquieren grande esbeltez, por otra no conservan reminiscencia alguna de su origen romano ó bizantino. Ostentan á menudo sus fustes, multiplicados astrágalos. Los capiteles se presentan ya apenachados, cubiertos de lacerias y hojarasca, ya estalactíticos, ya con crecientes, y siempre coronados de un ábaco de grandes dimensiones. Las bases, cuando aparecen, tienen forma abocinada á manera de escocia de grande extension. Preséntanse las columnas, pareadas unas veces, otras sobrepuestas, en cuyo último caso las superiores estriban ya no sobre el ábaco de la inferior sino sobre repisas ó cartelas que se proyectan sobre este ábaco; lo cual no fué sino una mayor extension de un sistema desde los primitivos tiempos conocidos; como puede verse en la misma aljama de Córdoba.

En estos últimos tiempos parece que todo el lujo de la imaginacion brillante de los hijos del Mediodia se desplegó con toda su fuerza. Verdad es que los materiales que en las construcciones se emplearon no fueron de los que podian prometer gran duracion ni permanencia; como si la civilizacion musulmica que la inventó presintiese su corta permanencia en el país: pero ¿cómo negar la riqueza, la profusion de originalidades, y sobre todo el ingenio con que atendieron con semejante exornacion á las exigencias de un gusto exquisito, aunque quizá demasiado lisonjero para los sentidos? Los almocarbes, los alicatados, la hojarasca combinada con ricos plumajes, los frisos de lacerias, la misma repeticion de cláusulas encerradas en arquitos más ó ménos lobulados, sobrepuestos unos á otros con interpolada combinacion, y los colores y esmaltes de los fondos con que se realzan tales adornos sobredorados; constituyen la exornacion de

aquellos muros, de aquellos techos y de aquellas columnas. Los caracteres cúficos quedan sustituidos por los árabes modernos que campean sobredorados en unos lechos de hojarasca y plumajes matizados de colores. Completan tanta riqueza y tanto brillo los azulejos ó ladrillos esmaltados que forman los alizares, y la tranquilidad de un suelo formado por sencillos ladrillos de mármol.

Los monumentos que la raza árabe levantó en España hubieron de ser *aljamas, mezquitas, alcázares, observatorios, alhamas*, sin contar con otras construcciones de mayor utilidad práctica como son los *puentes*.

Como muestra de las aljamas queda la catedral de Córdoba, que tiene bastante de comun con la de Amrú de Egipto. Fué modificada por Alhakem, y adicionada por Almanzor. Que las aljamas de la Península hubieron de tener minaretes parece fuera de toda duda, toda vez que el Koran prescribe que se anuncie la oracion por medio de la voz humana: pero tambien es posible, que los contruidos por la raza árabe-española tuviesen la forma cuadrada como tiene el primer cuerpo de la Giralda de Sevilla, obra del siglo XI, aunque quizá no fué edificada para este solo objeto sino tambien para observatorio.

Muestra de una mezquita, esto es, oratorio, puede ser el edificio que existe actualmente en Toledo bajo la advocacion de El Cristo de la luz.

El edificio ó monumento que puede presentarse como muestra de los suntuosos palacios que la raza árabe levantó en España es la Alhambra de Granada: alcázar levantado en la sierra que domina la ciudad y dentro de un recinto de muros que constituye una verdadera ciudadela. La torre de los Gomeles que va intercalada en la página 264 deja ver el carácter que tiene el monumento exteriormente. Interiormente el aspecto es bien distinto: es la vida interior, la vida del harem. En aquellas habitaciones, en aquellas salas, en aquella mezquita, es donde se



encuentra el tipo puro del estilo arquitectónico que produjo la civilización musulmana en el tercer período de su dominación en España, desde Mohamad-ben-Alhamar que reunió en Granada

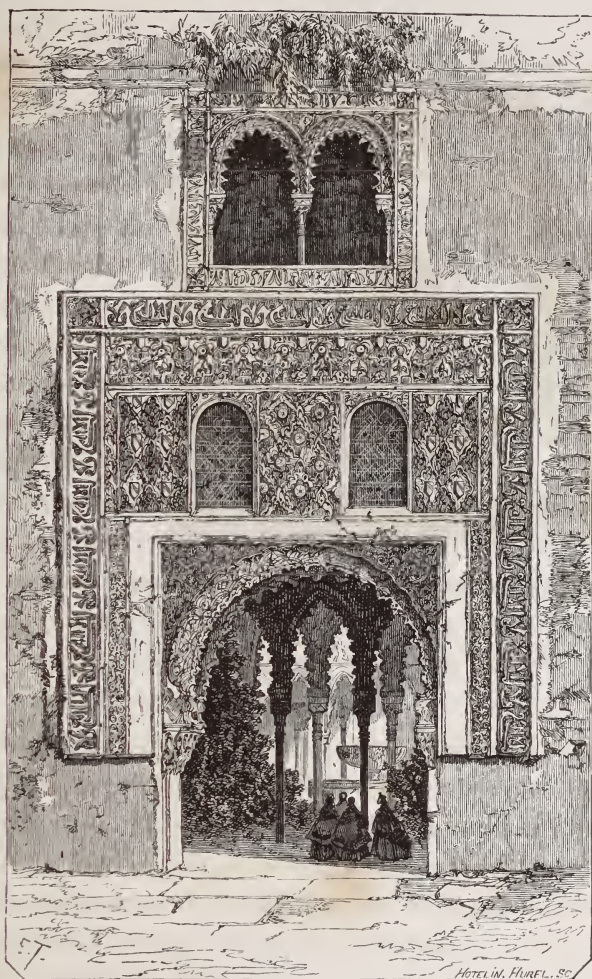


Fig. 111. Vista interior de la Alhambra. (Granada).

los restos del poder musulmán de España, hasta la conquista del reino por los reyes católicos.

Otros palacios antes que la Alhambra había levantado la raza

árabe en la península desde el primer siglo de su asiento en este país: los escritores árabes dan noticia de ellos, y de alguno,



Fig. 112. Torre de los gomeles. — *Alhambra*. (Granada). destruido por Hishchem III en 1008.

quedan todavía fragmentos tan diminutos que no dejan adivinarsiquiera lo que el monumento pudo ser: Tales fueron, el alcázar de Córdoba, Medina Azahra, y el palacio de Rusafa; en el segundo de los cuales parece que trabajaron artistas bizantinos, habiendo sido levantado por Abderrahman III en 936, y

#### MUDEJAR.

La arquitectura árabe musulmana tuvo tal influencia en el estilo de las construcciones españolas, desde mediados del siglo XIII hasta mediados del XVII, que modificó un tanto el carácter de la arquitectura ojival y aun la del Renacimiento, introducidas en nuestro país, llegando á formar un estilo especial que no tiene par ni semejanza en las demás naciones de la tierra. Esta influencia se verificó ya por medio de las construcciones árabes que quedaron en las comarcas que los reyes de Castilla y de Aragon fueron conquistando, ya por medio de los alamines ó alarifes de procedencia árabe musulmana que trabajaron para los árabes españoles de los mismos estados castellanos y aragoneses. Tales alamines ó alarifes hubieron de pertenecer á la cla-

se de *vasallos mudejares*; y de estos se ha tomado la denominación que en nuestros días se da á ese estilo especial de arquitectura de origen árabe; denominación que ofrece á la crítica histórica una de las fases más interesantes de la civilización española. (1).

Los mudejares establecidos en Toledo, en Córdoba, en Sevilla y Valencia después de sometidos sus territorios á las armas castellanas y aragonesas, ilustrados como sus correligionarios y compatriotas, hubieron de ejercer no poca influencia en la civilización española respecto de todos los ramos del saber en que aventajaban á sus dominadores; y más constructores de imaginación que ellos, hubieron de monopolizar también el arte de construir. Alfonso X el Sabio (1252-1284) llamando á sí todos los elementos de civilización que existían esparcidos en sus antiguos y nuevos dominios, ilustrado como fué, así como se erigió en patrocinador de la raza hebrea, lo fué del vasallo mudejar; accediendo á legitimar su establecimiento en el suelo castellano por medio de leyes especiales (Tit. 24 y 25. Partida VII). Pero si asimiló los mudejares á la raza hebrea respecto de la política, respetó en mucho mayor grado la dignidad personal de los mudejares; pues no les obligó á llevar señal alguna exterior como distintivo de su procedencia, á lo cual estuvieron obligados los

(1) No entraremos en un exámen detallado acerca de la etimología de la palabra *Mudejar*, porque es trabajo que á los filólogos que de la ilustración de los vocablos se ocupan, más bien que á los arqueólogos artistas que estudian los monumentos que ilustran la Historia, corresponde. Basta saber que las voces árabes *Dajalá* y *mudejalat* determinan el acto de entrar en tratos y conferencias con alguno, aplicándose ya á las alianzas de los caudillos musulmanes con los jefes cristianos, ya á la sumisión de los súbditos rebeldes; así como otras veces á la unión, acomodamiento y auxilio que los asociados podían prestarse mutuamente. Por otra parte *Mudechan* ó *mudegian* (gente de la permanencia) son propias y características designaciones dadas por los árabes musulmanes á sus correligionarios pegados al territorio ganado por los cristianos bajo cuyo dominio pasaban y permanecían. Como quiera que sea, en todos estos casos hay una especie de *mudejalat* ó acto de sumisión de musulmanes á cristianos mediante garantías, bien fuese por la necesidad de conservar sus bienes raíces, bien por razones de bienestar: de modo que la palabra *mudejalat* es la más inmediata etimología de *Mudejar*.

judíos: de modo que los mudejares no podían ser condenados en las causas contra los Cristianos, sin el testimonio desfavorable de algun individuo de su propia grey: y mientras el hebreo juraba atrayendo sobre sí las más infamantes penas y maldiciones,

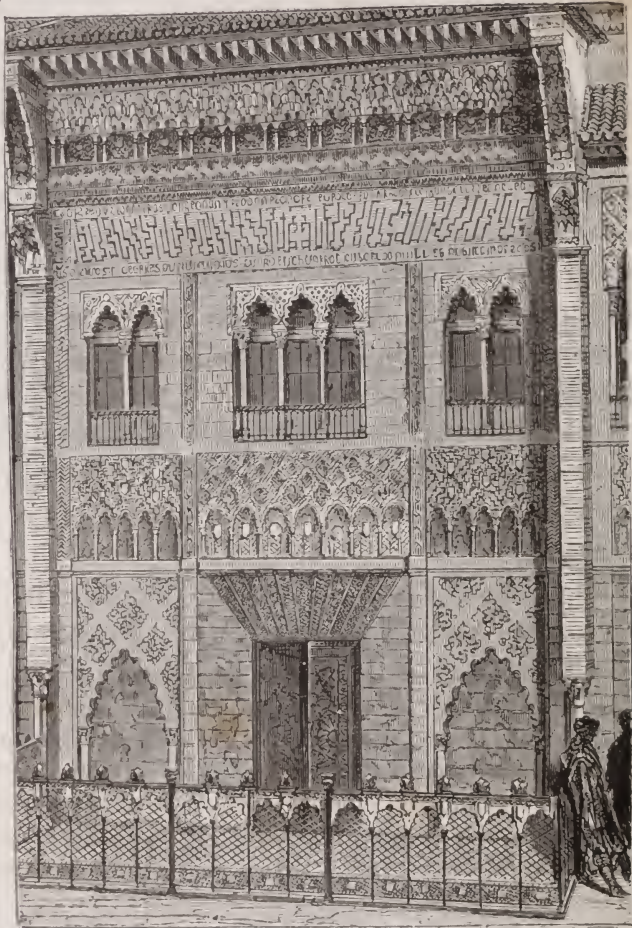


Fig. 113. Alcázar. (Sevilla).

el mudejar ponía solo á Dios por testigo de su buena fé: y aun que parece que en Córdoba se obligó á los mudejares á llevar se-





Fig. 114.

Sinagoga antigua. (Sta. Maria la Blanca. Toledo).

ñal exterior que los distinguiera, hubo de ser por causas especiales.

Esta importancia que el elemento mudejar tuvo en la civilización castellana durante la Edad Media, concretada al arte arquitectónico hubo de producir un estilo especial, cuyos caracteres pueden examinarse en multitud de monumentos de Toledo y de Sevilla, y cuyo tipo originario se ha de encontrar en los monumentos árabes musulmanes que existen en España.

Semejante estilo se extendió desde el siglo XIII hasta fines del XVII, habiéndose desarrollado muy especialmente con la construcción de palacios de potentados y próceres de Castilla, cuya opulencia excitada por el ejemplo del rey Don Pedro, quiso emular también las suntuosas fábricas del arte granadino.

Los edificios que más caracterizan semejante estilo, desde el palacio que los arzobispos de Toledo edificaron en Alcalá de Henares, cuyo salón de Concilios conserva su riquísimo alfarge, hasta el que los duques de Alcalá de Guadaíra levantaron en Sevilla en pleno Renacimiento, y que es conocido en el día por Casa de Pilatos, hay mucho y muchísimo que citar. Sin detenernos en el palacio de Trastámara, ni en los restos del Taller del Moro, Casa de Mesa, Colegio de Santa Catalina, Palacios de Galiana, en Toledo; existen los alcázares de los Ayalas en la misma ciudad, de los Mendozas en Guadalajara, la Sinagoga, hoy Sta. María la Blanca, en Toledo, y muchas torres campariós, ábsides y otras partes de Iglesias en Castilla la Nueva. En tales palacios descúbrese la severa gravedad y magnificencia aristocrática, cualidades muy marcadas en los magnates Castellanos; fuerza, poderío, arrogancia nobiliaria, confianza en el propio valor respiran todos, considerados exteriormente, mientras en lo interior cautivan la fantasía con el fausto y pompa de sus magníficos patios y suntuosos departamentos, donde la vida señorial se presenta con todas sus aspiraciones. La riqueza, la pompa y la gallardía y frescura de los elementos decorativos que en tales edificios se reúnen, produjeron las faustosas habitacio-

nes de los magnates, despues de haber levantado pequeñas sinagogas para los judíos, iglesias de poco extensas dimensiones para los cristianos, pero unas y otras, ricas de ornamentacion, en la cual, y sea dicho de paso, las inscripciones están tomadas de los libros santos, ó son leyendas morales, ó dedicatorias; habiéndose empleado en ellas con buen efecto los caractéres monacales en juego con adornos árabes.

El estilo mudejar, combinando perfectamente elementos del ojival y del plateresco de que nos ocuparemos luego, constituye un arte, que, bien estudiado, puede dar por resultado una arquitectura nacional, que nada dejaria que desear en comodidad, solidez, decoro y grandeza.

#### RENACIMIENTO.

Durante los períodos de la historia del arte arquitectónico que queda reseñado hasta aquí, puede haberse visto un desarrollo de ideas tan natural, que al ménos acostumbrado á seguir paso á paso la senda que el Arte siguió, le es fácil conocerlo; pero al terminar la Edad media verificóse un hecho que, en cierta manera, cortó la ilacion de ideas que en materias arquitectónicas aparecia, por presentarse como exabrupto. Y sin embargo, este hecho venia preparado muy de antemano.

Es menester tener en cuenta que Italia por tradicion ó por antipatia á todo lo que pudo proceder de Alemania, nunca adoptó el estilo ojival con el entusiasmo que la Alemania misma como era consiguiente, la Francia, Inglaterra y aun España; y mientras las grandes escuelas arquitectónicas de las márgenes del Rhin fijaban los principios que debian guiar á los constructores, mientras los prelados y el clero de dichos países trazaban los planos de las catedrales en los siglos XII y XIII y aun el XIV, Italia recibiendo á los artistas que emigraban de Constantinopla envuelta en discordias civiles, y apesar del estado de completa



decadencia en que el bajo imperio se hallaba; recordó las tradiciones propias, y se acomodó á los principios de los artistas bizantinos que acogia en su seno, de mejor gana que á los de las

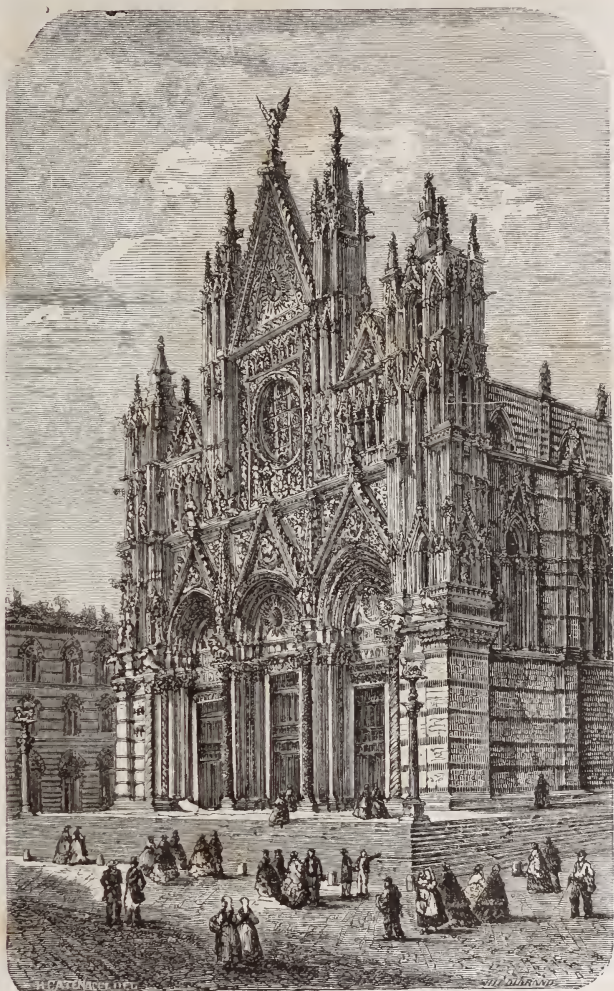


Fig. 115. Catedral de Siena.

escuelas germánicas; que si los conoció, no hizo de ellos aplicacion ni exclusiva ni privilegiada. Por esto en Roma, en medio de aquellos restos de la antigüedad clásica, ménos arruinados

de lo que están en la actualidad, se erigieron edificios, especialmente religiosos, en un estilo arquitectónico que apenas se resentía de la influencia de la Escuela germánica; mientras que



Fig. 116. Interior de la Catedral de Siena.

Pisa, Siena y muy particularmente Orvieto erigian sus catedrales en un estilo en que se combinaban los elementos tradicionales del país, y los de la escuela germánica. Sin embargo, el espíritu en favor del arte nacional se levantaba enérgicamente.

La ciudad de Florencia fué la que dió el primer ejemplo de rompimiento con los principios que habia importado allí la escuela ultramontana. Este rompimiento debe considerarse pues como hijo de un celo depurado en favor de la gloria del país. El artista que resolvió el especial problema de resucitar la Antigüedad clásica indudablemente fué inspirado por un sentimiento noble y un amor pátrio digno del mayor encomio.

En 1380 habia cesado en Florencia el régimen del terror; anunciábase el advenimiento de los Médicis; y dominaba todavía á los florentinos un vivo sentimiento religioso. Al principiar el siglo xv la piedad pública exigió del Arte un monumento; y se hizo cuestion de decoro artístico nacional para los florentinos la continuacion de la atrevida cúpula de la catedral, que siguiendo los principios de la escuela bizantina, trató de levantar Brunelleschi. Esta obra, así como otras iglesias y palacios que se construyeron á la sazón segun los planos de este artista y bajo su inmediata direccion, introdujeron y popularizaron ideas que yacian en el olvido, combinándose con otras nacidas quizá en la misma atmósfera creada por las escuelas germánicas, ó quizá hijas de la fuerza de las circunstancias, y cuyo conjunto es conocido en la historia del Arte por *Estilo del Renacimiento*. Ello es que aparecen en él formas arquitectónicas de Grecia y de Roma antiguas, dispuestas segun principios de escuelas ultramontanas que Brunelleschi pudo haber aprendido de Nicolás de Pisa y de Arnolfo de Lapo y otros artistas que le habian precedido, porque de otra manera no hubiera podido responder á las exigencias de la época.

La influencia de Brunelleschi se extendió por toda la Italia por medio de sus discípulos, entre los cuales fué uno de los más notables Michelozzo de Forli; el cual, si bien no emprendió obras tan grandes como las que llevó á cabo su maestro, concluyó algunas siguiendo estrictamente los modelos de éste. Débe-sele á Michelozzo la elegancia que semejante estilo alcanzó en la superposicion de distintos altos: y desde él puede decirse

que quedó fijado el gusto nacional florentino en Arquitectura.

A mediados del siglo xv el papa Nicolás v. (1447-1455), en el cual terminó el Cisma de Occidente, deseoso de glorificar la Iglesia, manifestó gran predilección por la Arquitectura; hizo pues un llamamiento á los artistas. para que hasta en los vasos sagrados y vestiduras sacerdotales se viese como un reflejo de la Jerusalem celeste. El arquitecto á quien encargó tan vasto plan fué Leon Bautista Alberti, hombre de conocimientos universales, prodigio de ciencia y con apreciables dotes personales. Escribió un libro, que dedicó á dicho pontífice, con el título: *De re aedificatoria*, el cual puede considerarse como un homenaje tributado á la Antigüedad griega y á la romana, pero sin adulación, con sano criterio, despreocupado razonar, y haciendo posible la conciliación del interés arqueológico con las necesidades de la época en que vivió.

Los inmediatos sucesores de Nicolás v. poco se ocuparon del arte arquitectónico: otros asuntos interesaban más inmediatamente á la cristiandad entera: el mismo Sixto v. (1471-1484) más bien por consideraciones de utilidad material que por deseo de conservar los monumentos que atestiguaban la antigua grandeza romana, trató de hacer restauraciones notables. Su arquitecto Pintelli, quizá discípulo de Alberti, siguió las huellas de este artista. Sus obras están en el día desfiguradas por trabajos posteriores de otros artistas; pero puede muy bien decirse, que dejó reflejar el estilo de Alberti; habiéndole aventajado en elegancia, aunque quizá no en solidez, su inmediato sucesor Bramante, (F. Lazzari-1444-1514.)

Este artista habia medido los monumentos antiguos de Roma: circunstancia que llamó muy especialmente la atención de los cardenales Caraffa, della Rovere, y Piccolomini, únicos que estaban animados de un verdadero espíritu artístico. El primer trabajo que acreditó á Bramante fué la reconstrucción del convento de la *Pace* por encargo del cardenal Caraffa. Cuando Della Rovere, con el nombre de Julio II ciñó la tiara (1503-1513),

Bramante adquirió todo el prestigio que su genio necesitaba. El pontífice trató de concluir el palacio del Vaticano plagado de construcciones irregulares, y por consiguiente que carecía de unidad. Bramante fué el encargado de dársela: el papa exigió ejecución pronta, lo cual fué causa de algunos desastres; pero adiestró al arquitecto en la habilidad de construir con rapidez. La idea de ensanchar la basílica de San Pedro databa de Nicolás v. Habíanse hecho ya varios trabajos desde entonces, pero eran más bien de conservación y de reparación que de construcción. Julio II lo hizo demoler todo para dejar más expedita la acción de Bramante, el cual llevó tan á buen camino la empresa que puede decirse que el Vaticano es su obra maestra. Téngase sin embargo en cuenta que el plan sufrió modificaciones en manos de los que la llevaron á término.

La gloria de concluir aquella Basílica estaba reservada á otro artista de grandes cualidades, pero falto de la elegancia que caracterizó las obras de Bramante, el cual apesar de todo, fué el que fijó los principios de la escuela itálica llamada *greco-romana* por su origen, y del *Renacimiento*, por la época en que quedó definitivamente constituida. El artista que terminó el Vaticano modificando el plan de Bramante fué Miguel Angel en el cual, apesar de su gran talento, se inició la época decadente de la Arquitectura.

Para conocer los caracteres de semejante estilo arquitectónico es menester recordar así la arquitectura arquitebada, de la antigua Grecia, como la arquitectura en arco de la antigua Roma; así la pureza de la primera, como la depreciación que sufrió en poder de los romanos; así la inflexibilidad del arco de medio punto de origen etrusco, como la bóveda en pechina de los bizantinos; y todo sometido así á la proporción material del cónon griego, como á la simplemente racional de las escuelas germánicas. De este modo se produjo el estilo greco-romano, muestra del cual son: la Basílica del Vaticano en Roma, principiada por

Bramante y terminada por Miguel Angel; el Escorial, medio



Fig. 117. El Vaticano.

siglo más tarde, que Herrera levantó en España; y la catedral de San Pablo, que Wren construyó en Lóndres al terminar el siglo xvii.

En los monumentos del Renacimiento el arco de medio punto fué la forma fundamental; por consiguiente los demás caracteres distintivos los constituyeron: la bóveda de medio cónon dividida en cláusulas por arcos formeros é interrumpida por lunetos: la bóveda por arista sin ojiva de ninguna clase: la bóveda hemiesférica en pechina: la decoracion arquitrabada con fronton ó sin él, acusando en este último caso el techo plano artesonado, ó empleado simplemente como guardapolvo de un vano: la columna sosteniendo más comunmente el arco que el cornisamento, ó pareada para sostener un aparato de cornisamento en el que estriba un arco: el pilar sosteniendo grandes bóvedas que se cruzan en todas direcciones, teniendo embebidas en sus fachadas pilastras, que reciben, tal como pueden hacerlo las co-



Fig. 118.

Monasterio del Escorial.





lumnas ya inmediatamente ya interpuesto un cornisamento, arcos formeros que dividen en cláusulas las bóvedas: y todo exornado á la manera griega y romana, con elementos antemáticos sacados de los monumentos de la clásica Antigüedad.

Los florentinos supieron combinar la gracia con la grandiosidad y la simplicidad. Cuando se entra en aquellos palacios cuyo aspecto exterior presenta una noble sencillez, admira lo exquisito y delicado del gusto que allí reina. Esto da á entender que al determinar el estilo greco-romano, no lo sacrificaron todo á una pasión desordenada por lo gigantesco; y que si á veces economizaron detalles, fué indudablemente con el fin de seguir el gran principio de que *cuanto más se aumenta la masa ménos deben prodigarse los accidentes*.

Propagóse semejante estilo por Europa con gran prestigio y con toda la lozanía de la novedad al terminar el siglo xv, cuando Italia llegó á ser el campo que la política eligió para darse los monarcas á la sazón más poderosos de Europa la última razón en que fundaban sus respectivas ambiciones. La multitud de extranjeros ilustres, sobre todo españoles, franceses y alemanes que por distintos motivos se reunieron en Italia, hubieron de dar á conocer á sus respectivos países una nueva civilización, y con ella los atractivos de la Antigüedad, ya no restaurada sino simplemente modificada, para acomodarse á las necesidades de una nueva civilización.

Apesar de la fidelidad con que los más entendidos y concienzudos arquitectos del siglo xvi siguieron los principios de la escuela itálica que nos ocupa, generalmente hablando, no apareció desde luego semejante estilo con toda su pureza, ni se aplicó del mismo modo. Arraigado como estaba en toda Europa el estilo ojival, habíanse acostumbrado los artistas á aquel sistema de líneas, á aquella combinacion de ángulos, á aquella minuciosidad de detalles, y á aquella simetría ó proporcion fundada en la idea, no del monumento para el monumento, sino del monumento para el hombre: no les fué por tanto posible ó no quisie-

ron, admitir inmediatamente una decoracion en la que parecia dominar la línea horizontal, y sin embargo tenia el arco de medio punto por elemento peculiar, arco, que por naturaleza tendia á volver al suelo en donde estribaba en vez de elevarse hácia el espacio; una decoracion por fin en que las proporciones eran calculadas más bien que sentidas, y en que la exornacion no consistia más que en imitaciones de lo que se produjo en otra edad, aplicado á las necesidades de una sociedad completamente distinta. Así fué que hubo de formarse un estilo de *transaccion* al propio tiempo que de *transicion*, para llegar al verdadero estilo itálico ó greco-romano tal como le ideó Brunelleschi y le determinó Bramante.

Anuncióse en Europa el estilo itálico con algunos detalles, sin excluir del todo las formas del estilo ojival. En la misma Italia continental existe la célebre cartuja de Pavía, tipo de semejante transicion. En este monumento, así como en muchos otros contemporáneos, se echan de ver los elementos del estilo greco-romano aplicados en cierta manera segun los principios de las escuelas germánicas, por ejemplo, la importancia dada á los ingresos y ventanas por medio de una rica exornacion, y hasta en el conato de elevarse hácia el espacio por medio de multiplicados pináculos, y en el mismo empleo de las ojivas, y arcos de dos puntos.

La profusion de adornos es precisamente lo que fuera de Italia caracterizó semejante estilo de transicion: estilo que por haber sido importado á España y ser especialmente usado en este país por los plateros en objetos de su arte pertenecientes al culto católico, tomó el epíteto de *estilo plateresco*.

En este estilo las columnas, las pilastras, los cornisamentos, los grandes frisos fué todo usado con tal profusion y siempre con el carácter de mero adorno, que no pareció sino que el genio no tenia bastante espacio para explayarse; acumulando elementos de exornacion, que á decir la verdad, era rica al par que elegantemente combinada. En general dejábanse grandes espa-





Fig. 119. Palacio de S. Telmo. (Sevilla.)

cios del muro sin decoracion alguna, guardándolo todo para los vanos; lo cual producía un prodigioso efecto, á causa de la simplicidad combinada con la gran prodigalidad de riqueza.

A favor de estas circunstancias hubieron de nacer los *balaustres*. Parece que las primeras formas de balaustres para los antepechos y barandas fueron las columnitas, pudiendo confirmar esta opinion el nombre genérico de *colonnelle* que los italianos dan á tales miembros arquitectónicos de todas formas. Es de creer que Brunelleschi hubo de encontrar algunos ejemplos en monumentos antiguos para usarlos por primera vez en el palacio Pitti de Florencia.

En las proporciones de los miembros arquitectónicos entre sí; dominó el buen criterio del arquitecto; pero tomando siempre por tipo las proporciones de los monumentos antiguos.

### BARROQUISMO.

Muy léjos estoy de condenar todo lo que durante el dominio del Barroquismo se produjo en Arquitectura, porque prescindiendo del verdadero significado de la palabra, que indica una decadencia, sin embargo, llegó á formar una Escuela especial que no fué más que un abuso del efecto pintoresco que quiso aplicarse con demasiado exclusivismo á lo que no debia tener más que el arquitectónico: abuso que en manos del genio pudo manifestar cierta grandiosidad que pasma, pero que sin genio, sin gran genio, habia de encaminar el Arte por una senda muy torcida.

Lo que no se puede negar al Barroquismo arquitectónico, es la extraordinaria actividad que desplegó, pues en poco más de un siglo que escasamente imperó, lo invadió todo, y lo transformó todo, desde la morada del menestral hasta lo interior del Santuario.

Queda dicho que Miguel Angel sin echarlo de ver, sentó los

cimientos del Barroquismo; y debemos ahora añadir que en Arquitectura más que en las otras artes plásticas, fué perjudicial su ejemplo. Libráronse indudablemente del contagio, genios privilegiados como Serlio (1475-1552) Vignola (1507-1572) Palladio (1518-1580) y Scamozzi (1452-1616); pero la rivalidad entre Borromini y Bernini será siempre funestamente célebre en los anales arquitectónicos. Si Borromini (1599-1677) por haber encontrado demasiado reproducidas las formas greco-romanas, fiado en la fecundidad de su genio, llevó su atrevimiento hasta la osadía en el arte de construir; Bernini llevó su extravagancia con obras de un género análogo al tabernáculo (*baldaquino*) de

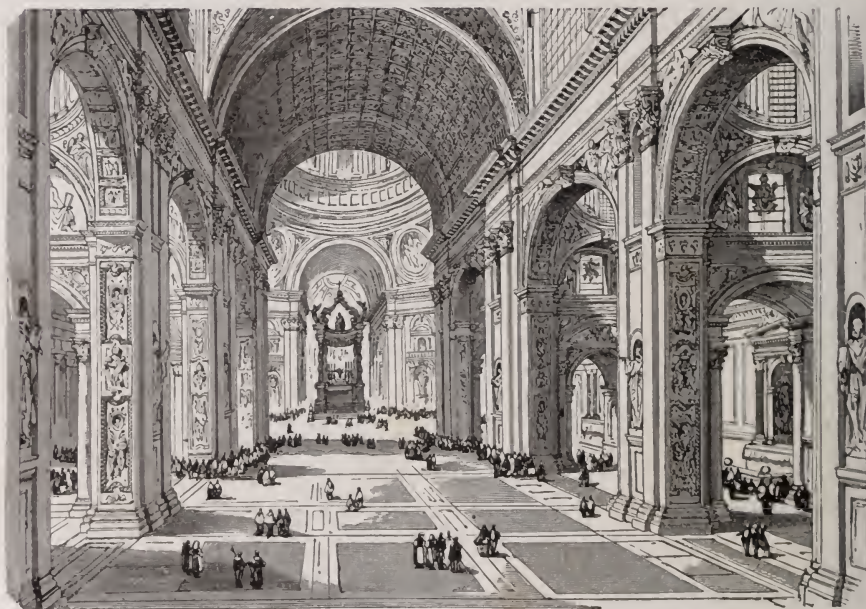


Fig. 120. Tabernáculo de la Basílica de S. Pedro. (Roma).

San Pedro del Vaticano. A estos hombres vino á aventajar en extravagancias arquitectónicas el P. Guarini (1624-1683) el cual divulgó dentro y fuera de Italia sus aberraciones.

Fué en España uno de los principales introductores y propagadores D. Pedro Ribera; habiendo contribuido á su aclimata-





Fig. 121. Igreja de los Clérigos.— (Oporto).



cion D. José Churriguera (que murió en 1725), el cual haciendo ostentoso alarde de la licencia que en el estilo que nos ocupa puede verse en muchas obras suyas, que existen en Castilla la Nueva, dió en España su nombre á semejante estilo.

Los caracteres del Barroquismo en Arquitectura son muy especiales.

Hízose gala de adulterar arcos y dinteles; esquebrajar entablamentos; mutilar cornisas; retorcer fustes de columnas, arrodillarlos, abalaustrarlos; de dar ampulosidad á todos los miembros, y de olvidar los buenos modelos del antema; empleándose en su lugar, hojas sueltas, pechinas, rocallas, pellejos retorcidos, y mil otras incongruencias y caprichos, pintorescos unos, de mal género otros, complicados muchos, y sin razon de ser, todos.

Esto no quiere decir que en medio de esta licencia y enfaticidad de la decoracion y de la exornacion, muchos monumentos no conservasen cierta nobleza y cierta grandiosidad. Los monumentos arquitectónicos levantados por los P. P. de la Compañía de Jesús suelen ser los tipos apreciables del estilo que nos ocupa; tal es la Iglesia de los Clérigos de Oporto: con planta regular, se levanta el edificio acusándose siempre lo interior en lo exterior, sacando de la construccion motivos para la decoracion: todo está allí perfectamente razonado; siendo recomendables la riqueza en las puertas y ventanas, la tranquilidad y hasta desnudez en los entrepaños y lienzos del muro. El Hospicio de Madrid puede dar una idea de que nuestro Churriguera supo distinguirse por análogas circunstancias: el Palacio de S. Telmo de Sevilla es otra muestra de semejante estilo. Por todo lo cual no puede condenarse, como queda dicho al principio, el estilo barroco en Arquitectura; pues llegó á formar escuela: aunque sea menester confesar que solo en manos de grandes genios pudo producir excelentes obras.

He aquí como la facilidad de abusar de los elementos y prin-

cipios del Barroquismo en Arquitectura exigió la aparición de un correctivo. He aquí la Restauración de la Arquitectura, cuyos caracteres escolásticos primero y verdaderamente artísticos des pues vamos á historiar.

### RESTAURACION.

Después de una licencia tan perjudicial al Arte como la que habían producido las ideas de Borromini, de Bernini y de sus prosélitos, y con la cual las medianías (que siempre forman el mayor número) se perdieron en una imitación sin criterio; hubo de sentirse la necesidad de un nuevo llamamiento para la restauración del estilo greco-romano. El caballero Fontana en Italia, su discípulo Felipe Juvara con su reputación europea en España, y Perrault en Francia más adelante, se propusieron sacar la Arquitectura de la anarquía del Barroquismo; pero apesar de los esfuerzos que estos hombres hicieron, ya preceptuando, ya produciendo obras notables por sus cualidades artísticas tan lastimosamente olvidadas, no fué posible restaurar lo greco-romano en su primitiva pureza. Fué que el modo de ver y de apreciar las cosas estaba muy viciado, y les era imposible á los artistas prescindir de las preocupaciones é ideas de la época en que vivían. Quizá los medios que se emplearon no fueron los más apropósito ni los más eficaces. Pertenece á esta época el Palacio Real de Madrid, mandado construir por Felipe V bajo los planos y dirección del arquitecto turinés Juan Bautista Sachetti, habiéndose puesto la primera piedra en Abril de 1737.

Es condición del espíritu humano la exageración en los principios que se contraponen á los que se atacan: la exageración pues de las ideas del Barroquismo trajo la exageración de los medios que habían de poner coto á la licencia á que daba lugar y así fué que al tomar á los preceptistas del siglo xvi por norma de lo que había de practicarse, se prescribió la observancia de

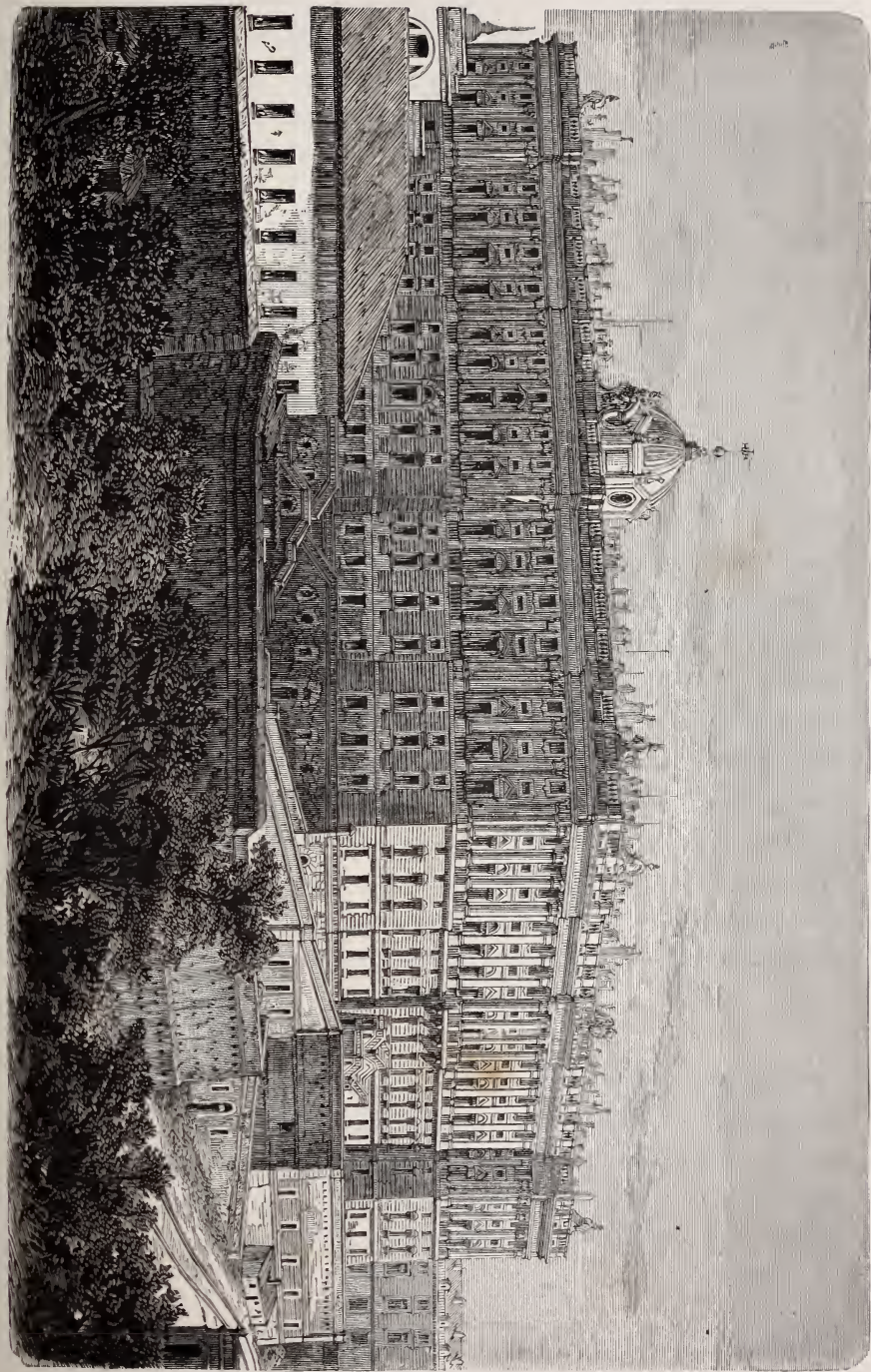


Fig. 129.

Palacio real de Madrid.



aquellos preceptos, medidas y proporciones con la escrupulosidad más escolástica. En la necesidad de adoptar un texto para las Escuelas se adoptó el de Jaime Baroccio natural de Vignola, en el ducado de Módena; y desde entonces la Arquitectura quedó estacionada en las formas de este preceptista: formas que de puro ser imitadas fueron degenerando; de puro ser reproducidas se hicieron vulgares; y de puro ser aplicadas á todos los casos y á todas las cosas, llegaron á hacerse ridículas por inoportunidad unas veces, por inconveniencia otras. Por otra parte las ideas sobre libertad que en la sociedad á la sazón cundian, habian de ser un obstáculo para admitir un estilo que como el barroco era hijo de otra sociedad faustosa y enfáticamente aristocrática. Anuncióse, pues, lo que puede llamarse la *segunda restauracion* de la Arquitectura.

Esta restauracion fué hecha con cierta tendencia exclusivista de lo greco-romano; sin embargo no tuvo de exclusivo sino la práctica; porque por un lado era demasiado escolástica, y por otro eran ya reconocidas las grandes circunstancias que distinguian otros estilos. No hay más que leer los críticos de fines del siglo pasado y de principios del presente, no solo los extranjeros como los ingleses Chambers y Murphy, sino tambien los españoles tales como Llaguno y Amirola, Jovellanos y Cean Bermudez. La circunstancia que pudo motivar este nuevo rumbo de la crítica fué la antipatía de un literato alemán á todo lo francés. Goëthe (1749-1832) fué el que en su juventud levantó el pendon proclamando el reinado de un nuevo principio que en las artes podia regir; habiéndole encontrado en los monumentos arquitectónicos de la época ojival.

Despues de todo, debemos preguntar: ¿cuáles son las aspiraciones de la Arquitectura? El arte arquitectónico se encuentra en el dia sin carácter determinado: aspira á la novedad, y divaga en el terreno de los hechos materialmente considerados, no consistiendo más que en una imitacion de estilos que no ha

estudiado en el fondo sino en las formas; trabajo sin gloria, sin objeto y sin resultado. Porque ¿qué gloria adquiere el que imita lo que en otra edad se hizo? Su mérito no podrá pasar más allá de la exactitud de la copia: á lo más será el mérito á que puede aspirar un restaurador. ¿Qué objeto puede haber en la reproduccion de lo que los hombres de otros tiempos hicieron? Reproducir el sentimiento, el modo de sentir de tales hombres, es punto ménos que imposible. Por último ¿qué resultados puede dar una servil imitacion? Bien triste es por cierto para el Arte; porque con ella no se producirá la originalidad, no habrá estilo, circunstancia indispensable en la obra de Arte. Y sin embargo, esto es lo único que hace en el dia la Arquitectura.

Ahora bien ¿es posible alcanzar originalidad en Arquitectura, alcanzar estilo? Dejemos á los que fallan en definitiva diciendo que todo está dicho en este arte; porque estos tales no ven más allá de lo que la vista material alcanza. No miremos las obras de los hombres si no hemos de penetrar su espíritu: así veremos, como suele decirse, con los ojos del alma. La sociedad tiene hoy más que nunca, necesidades á que atender, porque está en un período de regeneracion, mientras que la Industria, la ciencia industrial quiero decir, ofrece un sinnúmero de invenciones aplicables al Arte, y á las cuales tiene éste á su vez aplicacion. Si la Arquitectura ha de sacar de la construcción motivos para la decoracion; la variedad de materiales que en el dia tiene la Arquitectura á mano y utiliza, y las necesidades de todo género á que ha de atender, son manantiales abundantes de ideas para alcanzar la originalidad: no la que suele confundirse con la extravagancia, ó la novedad de la veleidosa moda, sino la originalidad artística que solo puede alcanzarse con genio y con criterio; el primero, dirigido por el segundo; este, adquirido á fuerza de estudio de los escritos, de los monumentos, y del corazon humano, cuyos sentimientos el Arte ha de excitar y poner en juego.

FIN.

# ÍNDICE


DE LA

## HISTORIA DE LA ARQUITECTURA.

	Pág.
Monumentos prehistóricos: Celtas. . . . .	3
Pelasgos. . . . .	10
»    incunables. . . . .	14
»    asirios y persas. . . . .	19
Arquitectura de los pueblos situados al Oriente de Asiria. . . . .	33
India. . . . .	33
China. . . . .	42
Americana. . . . .	51
Arquitectura de los pueblos situados al Occidente de	
Asiria. . . . .	61
Egipcia. . . . .	61
Etrusca. . . . .	85
Griega. . . . .	91
Romana. . . . .	125
Bizantina. . . . .	170
Latino-bizantina. . . . .	176
Ojival. . . . .	204
Arabe. . . . .	237

---

	Pág.
Musulmana de Oriente.. . . . .	241
» » Occidente.. . . . .	252
Mudejar. . . . .	264
Renacimiento.. . . . .	270
Barroquismo. . . . .	283
Restauracion. . . . .	288





## ÍNDICE DE LOS GRABADOS.

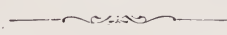


Fig.	Pág.
1	4
2	5
3	6
4	»
5	7
6	8
7	»
8	9
9	»
10	15
11	16
12	»
13	22
14	26
15	29
16	31
17	37
18	38
19	39
20	40
21	45
22	47

Fig.		Pág.
23	Paileu de Cantou.. . . . .	48
24	Del palacio de Palenque. . . . .	54
25	Palacio de los Incas (Perú). . . . .	55
26	Casas particulares en Yucatan. . . . .	56
27	Teocalli de Techuantepec.. . . . .	57
28	» » Guatusco.. . . . .	»
29	Palacio de Palenque. . . . .	58
30	Antiguas casas particulares (Palenque). . . . .	59
31	De los hipogeos de Beni-Hasan.—Del palacio de Karnak. . . . .	63
32	Del templo de Gartaza. . . . .	64
33	Templo de Edfú: estado actual. . . . .	65
34	Obeliscos de Luksor. . . . .	67
35	Pilon » » . . . . .	69
36	Templo de Edfú. . . . .	70
37	Sala de Medinet-Abú. . . . .	»
38	Sala hipetra del templo de Philæ.. . . . .	71
39	Speos de Isambul. . . . .	72
40	Sala en el templo de Isambul. . . . .	73
41	Templo de Philæ. . . . .	74
42	Ruinas de Karnak. . . . .	75
43	De una pintura de El-Tell. . . . .	78
44	Hipogeo de Biban el Moluk. . . . .	80
45	Pirámide de Nuri, en Nubia. . . . .	83
46	Esfinge y Pirámide de Chefrem. . . . .	84
47	Sepulcros etruscos de Vulci. . . . .	88
48	» » » Norchia. . . . .	89
49	Tribuna de Erecteion.. . . . .	97
50	Capitel dórico del Partenon. . . . .	104
51	Partenon. . . . .	105
52	Capitel jónico del templo de Minerva aptera. . . . .	106
53	Capitel corintio del monumento corágico de Lisícrates. . . . .	107
54	Templo en parástasi. . . . .	110
55	El Partenon: estado actual. . . . .	111
55 <sup>bis</sup> .	Teatro de Baco, en Atenas. . . . .	114

Fig.		Pág.
56	Monumento corágico de Lisícrates. . . . .	119
57	» » » Trasylo.. . . .	»
58	Estela griega. . . . .	120
59	Decoracion restaurada del teatro de Marcelo, en Roma. . . . .	126
60	Estilobato de un templo de Tívoli. . . . .	128
61	Foro de Pompeya, restaurado. . . . .	139
62	Acueducto romano (Segovia).. . . . .	143
63	Atrio de una casa romana. . . . .	144
64	Templo romano (Nimes). . . . .	147
65	Anfiteatro Flavio: vista exterior. . . . .	150
66	» » » interior. . . . .	151
67	Circo de Caracalla (restaurado). . . . .	153
68	Thermas de Caracalla (estado actual). . . . .	157
69	Arco de triunfo (Orange). . . . .	160
72	Columna Antonina. . . . .	162
73	Vía de los sepulcros (Pompeya). . . . .	165
74	Tumba de Augusto. . . . .	165
75	» » Cayo Sextio (Roma). . . . .	166
76	» » Adriano (Roma). . . . .	167
77	Sepulcros de los Horacios (Roma). . . . .	168
78	Sarcófago de Scipion Barbatus (Vaticano). . . . .	»
79	Cipo romano. . . . .	169
80	Santa Sofía de Constantinopla. . . . .	175
81	Catedral de Zamora. . . . .	180
82	Nuestra Señora la grande (Poitiers). . . . .	181
83	Bóveda de medio cañon y arcos torales. . . . .	182
84	» por arista. . . . .	»
85	» aujival ú ojival. . . . .	183
86	De S. Vital de Rávena. . . . .	184
87	Abside de la Catedral de Toro. . . . .	188
88	» » » » » Bonn. . . . .	189
89	Altar y tabernáculo de S. Jorge in velabrum (Roma).. . . . .	190
90	Coro de S. Clemente (Roma). . . . .	192
91	De S. Jorge in velabrum. . . . .	193

Fig.		Pág.
92	Claustro de Fontenay (Francia).	195
93	» » San Pablo del Campo (Barcelona).	196
94	Cementerio de Santa Inés (Roma).	198
95	Puerta de Nevers (Francia).	202
96	Almenas.	203
97	Barbacanas.	204
98	Claustro de la Catedral (Barcelona).	210
99	Catedral de Colonia.	213
100	Claustro de la Colegiata de Santa Ana (Barcelona).	215
101	Catedral de Tarragona.	217
102	» de Búrgos.	226
103	» » París.	228
103 <sup>his.</sup>	» » Toledo.	229
104	Lonja de la seda, en Valencia.	230
105	Muestra de edificios particulares de la edad media.	233
106	Mezquita de Kaït-Bey, en el Cairo.	242
107	Kremlin, en Moscou.	243
108	Fragmentos del Alcázar de Sevilla.	245
109	Mirab de la aljama de Tarragona.	255
110	Aljama de Córdoba.	257
111	Vista interior de la Alhambra (Granada).	263
112	Torre de los gomeles, en la Alhambra (Granada).	264
113	Alcázar (Sevilla).	266
114	Sinagoga (Santa María la Blanca. —Toledo).	268
115	Catedral de Siena.	271
116	Interior de la Catedral de Siena.	272
117	El Vaticano.	276
118	Monasterio del Escorial.	277
119	Palacio de San Telmo. (Sevilla).	282
120	Interior de la Basílica de San Pedro (Roma).	284
121	Iglesia de los clérigos. (Oporto).	286
122	Palacio real de Madrid.	290



HISTORIA  
DE LA  
ESCULTURA.





## ESCULTURA ANTIGUA.

---

La Escultura hubo de nacer cuando el espíritu humano adquirió conciencia de sí mismo, de su verdadera naturaleza, para darse razón de su existencia, haciéndose objeto de representación. Sin embargo, antes de determinar la forma accesible á los sentidos que mejor podia llenar semejante objeto, hubieron de hacerse mil pruebas y otros tantos ensayos, y pasar por una manera de representación en la cual la consagración pudo hacer lo que á la forma le faltaba: un pilar deforme, un poste de piedra pudieron al principio ser suficientes. He aquí lo que puede encontrarse entre los celtas, entre los indios y aun entre los mejicanos.

Encuéntanse entre los asirios y muy especialmente entre los egipcios representaciones de seres vivientes, que si no constituyeron la Escultura, prepararon su nacimiento. La Escultura entonces significó, más no expresó: estaba adherida al monumento arquitectónico, formaba parte integrante de su simbolismo, y de ella dependía en mucha parte el sentido. En Egipto sin embargo el culto de los muertos dió á conocer por un principio negativo, la Muerte, la inmortalidad del alma y la superioridad del espíritu sobre la materia; pero aquella sociedad no supo ver el espíritu más que en la vida, y le adoró en los irracionales con preferencia al hombre, no por lo que en ellos vió, sino por el simbolismo que allí creyó haber encontrado. He aquí por que la escultura egipcia no pasó más allá de un principio que presentó la forma humana solo como un aparato arquitectónico,

simbolizando el espíritu con la única forma que puede dar razón sensible de su existencia; y no representándole del modo conveniente, y capaz de ofrecer un carácter individual viviente y bien determinado. Este adelanto solo se verificó entre las tribus europeas que se civilizaron primero, que fueron las pelasgas, en las cuales hizo la civilización rápidos progresos; habiéndose propagado por medio de ellas al resto de Europa. Sabemos ya que estas tribus fueron el tronco común de los helenos y de los etruscos.

Los datos históricos y las noticias míticas que han llegado hasta nosotros, están perfectamente de acuerdo en que hubo de pasar mucho tiempo antes que se esculpiesen estatuas enteras y con objeto distinto de la representación de divinidades: y aun estas, solo la del Hermes fué la forma que primitivamente recibieron y bajo la cual se les rindió culto.

Esta clase de representaciones en que solo aparecía el rostro humano, hubieron de tener un carácter especial á fin de atraer el interés; y este carácter fué el terror. Fué que el arte antiguo, grosero todavía, no pudo interesar por otro medio que por la representación de seres horribles; ni supo tampoco hacer sensible la idea de la divinidad sino por medio del terror que esta podía infundir. La espantosa cabeza de Medusa y de sus compañeras Urialé y Estenio quizá fueron las primeras obras del arte escultórico que salieron de las manos de los griegos. Por otra parte no podía ménos de ser así, porque al atraso de la parte técnica que impidió el desarrollo de la plástica, debe añadirse la circunstancia y las tendencias de la imaginación humana, que principia por formar ideas incompletas, de las cuales se apodera la Poesía para presentar lo maravilloso y lo sobrenatural; no llegando hasta más tarde á obtener un carácter fijo y bastante cierto de tales ideas y á poder hacerlas sensibles. Con efecto, los poemas homéricos con sus dioses y titanes y divinidades fantasmas, prepararon el terreno; y la Filosofía griega ocupándose asiduamente del mito y de la vida de los dioses y de los héroes, alcan-



zó el verdadero punto, el decisivo de la suerte del arte plástico de imitación, dando á luz la verdadera Escultura.

Hubo de principiarse por añadir á los Hermes las partes más significativas del cuerpo con el objeto de que tales símbolos de la divinidad tuviesen más íntima relación con la divinidad misma. La cabeza, los brazos y las manos, no ménos que el phallus fueron aplicados á los Hermes. Y mientras se esculpian tales estatuas en piedra, se entallaban en madera estatuas enteras, envaradas y sin movimiento, cerrados los párpados, unidos los piés, pegados los brazos al cuerpo; y todo groseramente ejecutado. Sin embargo, bastaba esto, porque solo se buscaba que la divinidad se presentase bajo la forma humana, quedando la piedad satisfecha con ella. Muchas de estas estatuas no fueron más que simples maniqués, toda vez que se las vestía y adornaba como algunas imágenes del culto católico. Entonces aparecieron las estatuas *acrólitas*, esto es, con las extremidades de piedra ó de marfil; y algunas de metal batido en planchas ó fundido. El arte cerámico se ocupó también en modelar estatuas de divinidades, aunque solo para el culto doméstico, ó para depositar en los sepulcros; así como modeló bajos relieves para adorno de frisos, arcos y pórticos. Fué en el siglo XII ant. J. C. cuando Dibu-tade con su hija Cora introdujeron la plástica.

Por mucho tiempo hubo de quedar la Escultura en semejante estado: y á ello no dejó de contribuir una circunstancia especial que debe tenerse muy en cuenta. Las ideas de los primitivos helenos se resintieron de las de los egipcios acerca de la vinculación de las profesiones en las familias. Un corto número de nombres representan familias y aun generaciones enteras de artistas autores de las estatuas de aquella edad. Así por ejemplo Dédalo representa á los escultores áticos y cretenses: Smilis á los de la isla Egina: los Telchinios quizá representan á los fundidores de Sicione y de Rodas.

Semejante vinculación de profesiones debió de cesar al aparecer y adquirir vigor las leyes de Licurgo en Esparta (sig. IX

ant. J. C.) y sobre todo las de Solon en Atenas (sig. vi ant. J. C.); pues desde esta época en que debe considerarse inaugurada la Escultura griega, la estatuaria anduvo hácia la perfeccion con la rapidez que pudo comunicarle la libertad que el artista adquirió como ciudadano. Ya no familias de artistas sino individuos con genio para ser calificados como tales artistas fué lo que hubo. Por otra parte, la Filosofía con las Artes formó entonces parte de la educacion de los griegos; mientras el estudio de las formas humanas hubo de adquirir gran desarrollo con los ejercicios paléstricos que en el siglo viii ant. J. C., constituyendo el principal elemento de los Juegos olímpicos, alcanzaron muchísima importancia; tanta cuanta hubieron de tenerla estos Juegos, toda vez que en aquel siglo principiaron á tomarse por base de la cronología griega.

Preparado el terreno en esta conformidad debió de aparecer en la Escultura el Estilo y con él la infancia del arte plástico de imitacion. Del siglo viii antes citado puede considerarse que data la verdadera Escultura griega; desarrollándose hasta el iii de J. C. con caractéres tan diferentes como determinados.

Fué el primero el que puede llamarse *hierático* ó *arcaico* por su antigüedad, y que se manifestó en las obras de los eginetas y de los etruscos.

Siguió el de las Escuelas de Sicione y de Atenas que tanta gloria alcanzaron en el siglo v. ant. J. C.; *grandioso* en la primera época, *gracioso* y *de efecto*, en la segunda.

El de *la decadencia* fué el último; que principió con el imperio romano, y no fué más que una servil imitacion de cuanto anteriormente se habia producido.

#### ESTILO PRIMITIVO.—CARÁCTER HIERÁTICO Ó ARCAICO.

En este período, las producciones escultóricas, como todo conocimiento humano que sale de la infancia, hubieron de resentirse de la influencia de la edad anterior; así que, las estatuas que se esculpieron, recordaron las de madera de que se ha tratado; echándose de ménos en muchas de sus partes la na-

turalidad y la verdad del Arte. La severidad hubo de ser su carácter predominante, con tendencia hácia un exceso de fuerza y de energía, de manera que los contornos son en ellas enérgicos y duros; energía y dureza que daba á la figura cierta grandeza y cierta majestad: circunstancias que hicieron, que los griegos no se desprendiesen nunca de semejante estilo; habiéndole empleado con intencion en ciertas obras y en distintas épocas: lo cual por otra parte ha hecho difícil precisar los rasgos especiales de este estilo, y la misma fecha de las producciones.

Parece que el carácter arcaico quedó especialmente consagrado á la representacion de divinidades y héroes; sin duda para hacer en cierta manera inalterable el carácter religioso; porque toda alteracion en la forma sensible del mito, cuya idea era incompleta, hubiera podido representar la alteracion en el dogma; y el temor de tocar semejante punto, debió tener poder suficiente en aquella sociedad para sacrificar á la piedad y á la idea que se

tenia de los dioses y de los héroes todo lo que el Arte exigia para representarlos con arreglo á distintos principios. De aquí la reproduccion sumamente multiplicada de tipos; de manera que en las poblaciones de segundo órden y en las colonias se esculpian copias exactas de las estátuas que existian en las metrópolis; multiplicacion que pareció estacionar el Arte. Con todo andando los tiempos, fué favorable esta práctica á la reproduccion de buenos tipos.



Fig. 1. Apolo niño (París).

El *estilo arcaico* en Escultura ha sido conocido en otro tiempo con el nombre de *etrusco*; pero solo por

error se ha atribuido exclusivamente á los etruscos; porque tra-

bajaron simultánea y muy especialmente en este estilo los eginetas; los cuales sin alterar el carácter general hubieron de ofrecer variantes dignas de la mayor atención, hasta el punto de haberse establecido en la historia del arte escultórico una distinción con el nombre de dichos dos pueblos.

No es cosa de reproducir aquí la cuestión acerca de la prioridad de cultura del arte plástico entre los etruscos y los griegos, que por griegos ha de tenerse á los eginetas. Todos los datos que la Historia arroja no pueden ménos de afirmarnos en la opinion de que lo etrusco no fué más que lo griego primitivo: si las primeras obras etruscas se resienten del simbolismo oriental, de este achaque hubieron de resentirse también las obras griegas de la misma época; no hay más diferencia sino que las etruscas, ó encontradas en Etruria, son más numerosas, que las griegas son escasas, por las causas relativas al estado político en que cada uno de estos pueblos se encontró: si los etruscos presentaron casi todas sus divinidades aladas; los griegos primitivos no dejaron de hacer otro tanto, aunque lo practicaron ménos comunmente: por último, aunque muchas de las producciones etruscas, especialmente las obras grabadas y cinceladas en bronce y piedras de valor, llevan los nombres de los personajes representados, lo que no se sabe hiciesen los griegos, sin embargo, tal conjetura no está asegurada con datos suficientes. Por otra parte no dará mayor luz sobre la procedencia de una estatua de los tiempos primitivos una investigación arqueológica acerca de los accesorios tales como el traje, los ropajes, y el modo de echar los paños; porque lo mismo se encontrarán tales objetos y tales circunstancias en una estatua etrusca que en una egineta ó griega antigua.

Los pelasgos mezclados con los ransenas constituyeron el pueblo etrusco; veamos cuál es el origen del egineta, siquiera por ser este pueblo respecto de las producciones escultóricas, el pueblo griego que hubo de trabajar á competencia con aquel en el estilo arcaico.

La isla de Egina fué poblada por los aqueos: después aumentóse su población con algunos dorios de Argos, cuyas colonias, hacia la misma época se extendían por el Peloponeso, Italia y Sicilia. No teniendo en cuenta más que la aridez del suelo y la extensión de la isla, (que no pasa de 7 leguas de circuito), no puede concebirse la importancia que aquel pueblo tuvo en la Edad antigua. La actividad de los eginetas, dueños que eran de un suelo pedregoso y dotado de ricas minas de cobre, hubo de desarrollarse con el laboreo de los metales, y con el comercio de los productos que necesitó. Poco á poco fueron extendiéndose las relaciones mercantiles de este pueblo; y bien pronto la superioridad naval le dió un poder tanto más formidable cuanto era inaccesible la isla por razón de los arrecifes de que se hallaba rodeada, ofreciendo seguridad á las personas y á sus intereses. De este modo Egina vino á ser un punto céntrico, un mercado abierto á todas las riquezas de Asia, Africa y Europa: el espíritu mercantil de sus habitantes desplegó la mayor actividad y fué proverbial la codicia de los eginetas. Estas circunstancias indudablemente les valió á estos la envidia de los atenienses. Sin embargo, durante las guerras médicas, olvidando rencores, contribuyeron á la destrucción de la flota persa; pero después de tales guerras reverdecieron las antiguas animosidades; y hacia 430 ant. J. C. los atenienses se apoderaron de la isla y expulsaron á sus moradores; y si bien después de la guerra del Peloponeso, los que habían quedado, fueron reintegrados en sus haciendas, la isla no recobró ya más su antiguo esplendor.

Desde la más remota antigüedad los eginetas, dotados, á pesar de su codicia, de este sentimiento de lo bello que más tarde distinguió á la Grecia entera, cultivaron las artes plásticas; y al laboreo de los metales, en que sobresalieron, debieron en mucha parte el honor de haber sido entre los helenos, los que introdujeron un estilo en la Escultura. Su buen gusto y su opulencia los condujo á embellecer su país con magníficos edi-

ficios, entre los cuales se contó el célebre templo de Júpiter Panhelenio cuyas ruinas existen todavía: edificios que decoraron con estatuas dignas de la fama que gozan en el mundo de las artes.

Veamos las circunstancias que distinguen entre sí las estatuas eginetas y las etruscas.

Atribúyese á los eginetas las estatuas que tienen modelado complanado, postura algo envarada, y actitud forzada; y por consiguiente los contornos fueron poco ondulados. Esto hace que las figuras parezcan cenceñas ó delgadas, y que tengan cierta dureza por falta de indicacion de la musculatura: no hubo pues en la escultura eginética ni bastante conocimiento anatómico ni bastante franqueza en el modelado. La forma de las cabezas, es un óvalo muy cerrado por lo puntiagudo de la barba. Los ojos se presentan complanados, y oblicuamente inclinados hácia la parte superior. La misma inclinacion tienen los dos extremos de la boca. Hay estatuas eginetas que parecen egipcias por tener los brazos colgando y pegados al cuerpo así como por la colocacion paralela de los piés.

A los etruscos se les atribuyen aquellas estatuas arcaicas que presentan mayores conocimientos del desnudo, y una indicacion muy marcada y sinuosa de las articulaciones y de la musculatura, y actitudes y movimientos afectados. Parece con efecto que los etruscos prefirieron lo violento, á lo tranquilo y á lo decente: la austeridad y la dureza fueron consecuencia de lo exagerado; porque para manifestar el conocimiento de la estructura fué necesario hacer más prominentes los huesos, é hinchar ó contraer los músculos como si estuviesen en accion; notándose muy especialmente semejante exageracion de la osatura y de la musculatura, en lo pronunciado de la canilla y en la seccion austera de las pantorrillas: no llevaron la decencia al punto que los egipcios, los cuales jamás dieron razon de las partes sexuales en las estatuas, vistiéndolas constantemente

con el *calasiris* ó el *scheuti*. Dieron una disposicion escalonada al cabello; circunstancia que no olvidaron en la representacion del pelo de los animales. Se ha supuesto que los etruscos no individualizaron, en atencion á que con unos mismos rasgos representaron personajes distintos, sobre todo divinidades; y sabido es que dar un carácter general es lo mismo que no dar carácter.

Tanto los eginetas como los etruscos hallaron el manantial de los asuntos que quisieron tratar, en la mitología y en la historia griegas: sin embargo, en las divinidades etruscas se encuentran reminiscencias asiro-fenicias: de la historia griega trataron muy particularmente la parte que alcanza hasta la destruccion de Troya. Trataron todos los géneros, desde la estatua mayor que el natural, á las estatuillas de los dioses domésticos; desde el bajo relieve para la decoracion arquitectónica, á la obra más diminuta de esculptura: bien que de procedencia egineta se conocen pocas estátuas, mientras de procedencia etrusca hay gran número, sin duda porque hasta muy tarde trabajaron los etruscos con igual estilo. La esculptura, ó arte de grabar en piedras finas, quizá la cultivaron con igual habilidad unos que otros, de modo que para distinguir los trabajos de cada pueblo se fundan los autores muy especialmente en los caracteres ó leyendas, y en el sitio en que hubieron sido descubiertos. Tanto los eginetas como los etruscos tuvieron un sistema monetario en cierta manera parecido, y los tipos aunque groseros, no dejan de distinguirse por cierta nobleza en el estilo: consisten en tortugas, pegasos, caracoles, etc., etc.

La aplicacion de los etruscos á la cerámica indica que hubieron de trabajar en arcilla muchas de sus estátuas: con efecto, á más de antefixas y bajos relieves decorativos, salieron de las manos de sus artistas estátuas de dimensiones nada reducidas. Conocieron el arte de fundir el bronce como los eginetas, de modo que el número de estátuas de este metal que Etruria contó, tampoco fué reducido. La estatuaria en piedra y en madera fué

cultivada por los etruscos, pero solo en la última época de su civilización: dichos dos materiales quizá no ocuparon jamás á los eginetas. El cortísimo número de estatuas etruscas en mármol que se conocen, por su estilo y modo de ejecución, manifiestan patentemente que pertenecen á la época en que la Etruria habia perdido su vida artística absorbida por la de Grecia. La última época del arte etrusco se manifiesta en los bajos relieves de sus urnas cinerarias.

El genio egineta así como el etrusco brillaron antes que el arte griego se desarrollase con todo su esplendor; y este período del arte griego principió despues de las guerras médicas (sig. v. ant. J. C.) en que aparecieron las escuelas de Atenas y de Sicione, hijas del espíritu activo de los jonios del Atica y de los dorios del Peloponeso.

#### ESTILO SEGUNDO.—ESCUELAS DE ESCULTURA GRIEGAS.

Los eginetas habian perdido su existencia política; los etruscos se veian incesantemente atacados por los galos y por los romanos: estos últimos con el vivo deseo de apoderarse del país. Nien Egina ni en Etruria hubo que contar con adelanto alguno en el Arte; solo Grecia á favor de la gloria alcanzada en las guerras médicas pudo impulsar los adelantos. Del siglo v. ant. de J. C. datan las escuelas de Escultura que los alcanzaron.

Estas escuelas fueron dos, á saber: la de *Atenas* y la de *Sicione*: ambas se desarrollaron con carácter *grandioso* primero, pasando en seguida al de *efecto*.

#### CARÁCTER GRANDIOSO.

*Escuela de Atenas.* Cálamis y Pitágoras prepararon el terreno en que habia de florecer la estatuaria; y en toda la Grecia principió á cultivarse con esmero este arte.

Cálamis, ateniense, fué fundidor en bronce, cincelador y estatuario. Floreció á mediados del siglo v ant J. C. Sin desprenderse enteramente de la dureza del estilo antiguo, ejecutó obras



admirables, y resolvió los más difíciles problemas de la estatuaría. Representó imágenes de los dioses dándoles magestad; ejecutó figuras de mujer con delicadeza; y trató de expresar la fogosidad de los caballos.

Pitágoras natural de Regium en la Calabria, fué fundidor, discípulo de Clearco: floreció en la misma época; sobresaliendo en la imitación de la musculatura, en las proporciones, y lo que es más raro en esta época, en la expresión viva y conmovedora.

A estos dos estatuarios sucedió Phidias, ateniense discípulo de Agéladas: con su talento adquirió una fama colosal; de modo que todas las obras hechas en tiempo del arconte Pericles se fiaron á su dirección, contribuyendo á la gloria de este repúblico que dió el nombre al siglo en que vivió (494—429). Phidias reunió en Atenas bajo la influencia de sus ideas una falange nada reducida de artistas. La grandiosa simplicidad de sus obras estaba realizada por la exornación de los accesorios y la riqueza de los atributos; sin que nadie llegase á aventajarle en la representación del Padre de los dioses, cuyo tipo fijó en la conciencia de los griegos. Esta estatua criselefantina, colosal, que se veneró en Olimpia, cuyos miembros estaban ordenados y dispuestos con todo el genio de un artista; en una palabra, la elevación de espíritu con que el ideal de Júpiter fué concebido por Phidias, hicieron de semejante obra una de las maravillas del Universo: la idea dominante en ella fué la de un dios todo poderoso, por do quiera vencedor, que oye y escucha con misericordia y clemencia las peticiones de los hombres. La impresión que causó á los griegos fué tal, que en su presencia creyeron ver al dios cara á cara; de modo que haber visto aquella estatua fué para un creyente griego una felicidad; y morir sin haber gozado de su presencia fué una desdicha.

Otras muchas estatuas de divinidades, de mármol y de bronce salieron del cincel de Phidias, habiéndose ocupado muy especialmente en la representación de *Atenea*, esto es, Palas ó

Minerva, que concibió de una manera sorprendente, y concluyó despues de varias modificaciones. Para los plateenses la ejecutó acrolita, esto es, de madera, con cabeza, manos y piés de piedra, para ser vestida; pero la Palas de mérito relevante, fué la colosal que se colocó entre el propileos y el Partenon, y que desde gran distancia mar á dentro podia divisarse. El artista falleció antes de concluir la.

Los discípulos de Phidias compitieron entre sí en la representacion de las imágenes de los dioses. La belleza en todo su esplendor, la grandeza dulce y tranquila de las facciones, caracterizaron muy especialmente estas obras de arte. Y no fué este género el solo que se cultivó en la escuela de tan ilustre maestro; porque dejó esta escuela muestras de su esplendor en las esculturas arquitectónicas, habiendo esculpido métopas y frisos, y bajos relieves de frontones, cariátides, etc.



Fig 2. del friso del Partenon.



Fig. 3. del friso del Partenon.

En el trabajo de las métopas quizá descuidó esta escuela un tanto de la naturalidad y de la correccion que fueron menester; sin duda para armonizar el carácter de la Escultura con el de la Arquitectura; esto es, para dar á aquellas esculturas cierto carácter arquitectónico con el objeto de dar unidad al conjunto. Pero exceptuados estos trabajos se encuentra en la escuela de Phidias una verdad, que sin olvidar nada esencial en los detalles, y sin abandonar la naturaleza, supo desprenderse del ser-

vilismo de la imitacion, y al propio tiempo que dejó ver la vida en los movimientos, cuando el asunto lo exigió, y presentó la libertad y la tranquilidad del reposo, particularmente en las divinidades. En los paños se deja ver verdad y ligereza: los grupos principales de los pliegues están perfectamente determinados, y motivados ingeniosamente. En una palabra, la naturalidad unida á una noble y sincera simplicidad sin pretension de querer halagar los sentimientos, se presentan en estas esculturas de una manera admirable; no apareciendo en ellas ninguno de aquellos efectos brillantes que revelan más la mano del artista ó su vanidad, que el genio.

*Escuela de Sicione.*

Al par que la escuela de Atenas, se levantó la de Sicione (Argos) que alcanzó un pequeño grado de esplendor bajo la direccion de Policeto.

Aunque este artista en sentir de algunos no le fué en zaga á Phidias en la representacion de las divinidades, sobresalió más especialmente en las estátuas de atletas, que vació en bronce; llegando á grande altura en la representacion de figuras de gimnasiarcas; en las cuales, sin olvidar el carácter peculiar y propio que á cada una de ellas convenia, llevó por objeto principal representar las formas más puras, y las más justas proporciones del cuerpo humano en la edad juvenil; estableciendo estas por un cánon que indudablemente tomó de los sacerdotes egipcios, y que los arqueólogos han considerado que estuvo consignado en el doriforo ó portador de lanza; obra del indicado maestro (1). Si hemos de dar crédito á Plinio, Policeto fué el primero que

(1). Policeto ejecutó el doriforo como ejemplo de su tratado de las proporciones del cuerpo humano, que escribió, perfeccionando el sistema establecido por el escultor Pitágoras de Regium; teniéndose entendido que le aprendió de los sacerdotes egipcios. Y sin embargo, parece que el cánon egipcio habia sido transportado á Grecia trescientos años antes (sig. VIII ant. J. C.) por Telecles y Teodoro hijos de Roecus, que ejecutaron un Apolo Pitio para los habitantes de Samos; cuya mitad fué ejecutada en esta ciudad por Telecles, y la otra mitad en Efeso por Teodoro; habiéndose ajustado despues perfectamente.

sentó el principio de colocar el centro de gravedad sobre un solo pié para ofrecer contraste entre el costado del cuerpo más recogido ó comprimido que sostiene el peso, y el lado sostenido en su completo desarrollo. Después de todo se comprenderá fácilmente la habilidad que hubo de manifestar dicho escultor en la representación de las amazonas; no habiéndole aventajado nadie en esta generación de estatuas de mujer; á las cuales dió el lleno de la vida, robustez y fuerzas necesarias. Por último cultivada fué por Policeto la estatua-retrato.



Fig. 3. Discóbolo (París).

El Arte se mostró más material en las obras de Mirón; el cual fué conducido como especialidad, á concebir la fuerza de la vi-

da física en la variedad de los séres de la Naturaleza con la verdad é ingenuidad más relevantes. Su vaca, su perro, sus mónstruos marinos, y las mismas representaciones del gimnástico. Ladas en el último momento de la carrera, la del Discóbolo en el último esfuerzo para arrojar el disco, sus pentatlos y pancraciastas, y hasta su mismo Hércules indican la tendencia de su genio hácia dicho género. Sin embargo, su estilo se resiente de la inmovilidad, frialdad y dureza que tuvieron los fundidores de bronce en la época anterior.

El espíritu innovador de Callimaco y de Demetrio terminó esta época del Arte escultórico. La nimiedad y minuciosidad de Callimaco en los detalles, contribuyó no poco á disminuir el mérito de sus producciones, presentándose como un genio desconfiado de sí mismo. Demetrio al contrario; fué el primero que sobresalió en la imitacion de tipos especiales, sobre todo en la representacion de viejos; llevando su materialismo hasta los más insignificantes accidentes, para caracterizar más, de modo que llegó á pecar por repugnante.

La escuela de Policeto siguió preponderante hasta el fin de la guerra del Peloponeso, (387 ant. J. C. Paz de Antalcidas).

#### CARÁCTER DE EFECTO.

*Escuela de Atenas.* A principios del siglo iv ant. J. C. esta escuela se apartó del camino que hasta entonces habia seguido; resintiéndose de las nuevas costumbres áticas, que algo tomaron de la esplendidez de la corte macedónica.

Los trastornos interiores del país que la guerra del Peloponeso habia ocasionado, tuvieron una influencia notable en el carácter de las artes. La sensualidad y la pasion por un lado y por otra la instruccion sofística que desde entonces principió á darse, substituyeron al justo razonar y al seguro sentir de los tiempos anteriores. El pueblo griego traspasó los límites que las antiguas costumbres señalaron; y del mismo modo que en la vida política, necesitó en la artística goces más violentos, sensaciones más fuertes que conmoviesen su alma. Así fué que la plás-

tica en sus creaciones fué más sensual, y satisfizo exigencias más bien de los sentidos que del sentimiento, halagando más el placer material que el moral.



Fig. 5. Apolo Pílio (Roma. Mus. Vaticano).

Praxiteles de Atenas y Scopas de Paros, fueron los que dieron á la Escultura un carácter propio de la época; sin embargo, estos maestros sin atacar de frente las tendencias de esta, supieron combinarlas con buen éxito con la concepcion noble y ele-

gante del asunto; llenando de este modo lo que suele llamarse la mision del artista, que es: dar á las costumbres y creencias contemporáneas cuanto puede satisfacerlas dentro de razonados limites; pero mostrándose celosos defensores de los derechos del Arte para darle á este toda la independenciam que necesita.

Scopas, fué el primero que trató asuntos referentes al entusiasmo báquico. Las divinidades que representó ni tuvieron la severidad que les habia impreso Phidias, ni las trató como este artista. Eligió aquellas divinidades susceptibles de una expresion marcada, y de grande arrobamiento; y sobresalió en esta tarea alterando las formas que el Arte habia consagrado: en una palabra, supo combinar la magestad divina, la grandeza heróica y la plenitud de la vida, con la gracia, y hasta con la molicie. El Apolo Pitio (Roma. Mus. Vaticano), los grupos de divinidades marítimas, de cuyo carácter y formas báquicas se le atribuye la invencion, son prueba de lo que acaba de decirse.

Pero el verdadero jefe de la escuela ateniense en su segunda época fué Praxiteles, como Phidias lo fué en la anterior. Se dedicó casi exclusivamente como Phidias á esculpir estátuas de divinidades; rara vez á esculpir estátuas de héroes; y casi nunca esculpió atletas: y apesar de haber tratado asuntos iguales á los que trató Phidias en la época anterior, los trató á decir verdad bien diferentemente. En sus figuras báquicas supo hermanar Praxiteles, la expresion del entusiasmo y la malicia picaresca, con la gracia (Véase la página siguiente); y en sus reproducciones de Cupido, representó la gentileza de la edad infantil. En su Vénus desnuda reunió los encantos de la belleza física á los de la expresion más espiritual, de manera que la misma diosa parecia atormentada de la pasion amorosa que inspiraba. En una palabra, cuantas estátuas esculpió, si bien eran bellas, pero de una belleza que no era la de las estátuas de la época anterior, llenas de magestad y de poder divino, sino la belleza sensual, presentándose como un tributo rendido á las formas materiales.

La vida del artista comun con la de las cortesanas debió contribuir á este rumbo que el Arte tomó dirigido por sus manos.



Fig. 6. Fauno en reposo. (Roma).

Los discípulos de Praxiteles dejaron sentir todavía más la tendencia hácia este rumbo: así es que de alguno de aquellos cinceles hubieron de salir el Ganimedes, Hermafrodita, Yocasta moribunda, y otros asuntos capaces de conmover profundamente el alma con sensaciones tan vivas como variadas.



Pertenece á esta tercera época de la Escultura el grupo (aunque mal considerado como tal) de Niobe y de sus hijos, que figu-



Fig. 7. Niobe y una de sus hijas (Florencia).

ró en Roma en el templo de Apolo Sosiano. En esta composición se echa de ver el genio en la elección de asuntos propios para conmover al espectador, excitando el mayor interés en favor de una familia objeto de la cólera de los dioses. Ninguna de aquellas figuras está descompuesta ni están alterados los rasgos de

las fisonomías características de familia, por razón del dolor físico que sufren; al paso que está expresada la desesperación del amor materno de una manera pura y elevada. Sensible es que no pueda darse idea completa de la composición, á causa de la mutilación con que ha llegado hasta nosotros. Trató de restaurarla en nuestros días el arquitecto inglés Kockerel.

*Escuela de Sicione.*

Mientras la escuela ateniense seguía este rumbo, la de Sicione con Eufrano y Lissipo al frente, continuó siguiendo las huellas de su antiguo maestro Policeto, ocupándose especialmente en el estudio de la belleza corporal, y en la representación de la fuerza heroica y atlética, aunque con distinta aplicación. Así fué que Hércules recibió bajo el cincel de Lissipo un carácter enteramente nuevo, que fué conservado y canonizado por la posteridad

Pero el siglo no reclamaba ya las estatuas honoríficas de los atletas, quizá porque el cultivo de los ejercicios gimnásticos se echaba en olvido por la juventud griega, sino que exigía estatuas-retratos para adular á los magnates y poderosos; degenerando el Arte hasta la imitación más exacta de los rasgos exteriores. Si Lissipo, pues, sobresalió en el retrato, concibiendo estas obras con ingenio, llenándolas de vida y de movimiento; su hermano Lisistrato fué un servil imitador de la fuerza desarrollada en el aparato muscular; y no parece sino que tal circunstancia se vió simbolizada en su persona, con haber sido el inventor del vaciado en yeso; según es común opinión.

Fiel Lissipo á las tradiciones de su escuela, y si se quiere, contemporizando con las ideas de su tiempo, introdujo algunas innovaciones en el modo de tratar ciertos detalles, y sobre todo dispuso el cabello de una manera más natural y aun más pintoresca de lo que hasta entonces se había dispuesto.

Los artistas de esta escuela se ocuparon en hacer un serio estudio de las proporciones del cuerpo humano, adoptando un nuevo sistema que presentó las estatuas con mayor esbeltez.

Eufranor fué el primero que adoptó este sistema; Lissípo le imprimió la armonía que le faltaba, quedando de este modo dogmatizadas las proporciones en el arte griego: el cánon de Policleto hubo de quedar por consiguiente en desuso. Es menester sin embargo, convenir en que este sistema fué debido ménos á una idea particular que se tuvo de las formas naturales, que á los esfuerzos hechos para elevar la obra de arte sobre la realidad. El deseo de distinguirse no debió de tener en ello pequeña parte; y el gusto pronunciado en aquella época á favor de lo colosal fué la consecuencia precisa de estos antecedentes.

La medida de las proporciones del cuerpo humano se buscó en el pié; verdadero módulo como el que sirve para la proporción arquitectónica (Winkelmann).

#### ESTILO TERCERO.—CARÁCTER DE IMITACION.

Con las dos escuelas que hasta aquí nos han ocupado alcanzó el arte escultórico el mayor grado de perfeccion que puede alcanzar un arte como la Escultura, cuyos límites son tan reducidos. Cuanto en adelante se hizo no fué más que imitacion de lo que hasta entonces se habia hecho.

En esta época no dejaron de producirse obras originales de bastante mérito artístico, aunque resintiéndose siempre del camino por el cual el Arte se enderezó. El grupo de *Laocoonte* apareció en esta época; habiéndose resuelto en él un problema relativo al efecto dramático de las esculturas y en verdad que están expresados allí el dolor y la pasión, hasta más allá de los límites fijados por la naturaleza de este arte: hay abuso de proporciones, toda vez que los hijos del protagonista son más bien hombres pequeños que muchachos (Véase la pág. 24). Otro tanto puede decirse del grupo conocido por el *Toro Farnesio*, representando la venganza que los hijos de Antiope tomaron de Circea atándola en las astas de un toro; grupo que no es más que una imitacion de otro de los bajos relieves del templo de Apolo en Cizico, que representan ejemplos de piedad filial. El

escultor Píromano fué el primero que trató de immortalizar la victoria alcanzada por Atalo I y Eumenes II sobre los celtas ó galos, en grupos de estatuas de bronce; siendo estas obras origen de otras estatuas célebres de aquella edad por su expresión.



Fig. 8. Laocöonte y sus hijos (Roma).

Como hija de la escuela de Sicione apareció en Rodas bajo la influencia de Chares, una escuela con tendencia hácia el efecto brillante y deslumbrador. El abuso de las proporciones vino á producir un alarde de su conocimiento en lo colosal de las dimensiones. Infinidad de colosos salieron de las manos de aquellos artistas; y obra de Chares fué la que cerró la entrada del

puerto, coloso que ha sido citado como una de las maravillas del mundo.

Por estos tiempos floreció también en Efeso, ciudad á la sazón en su período de mayor prosperidad, una escuela que produjo escenas de combates parecidas á las que produjo la de Sición.

En las ciudades en donde tuvieron establecida su corte los monarcas macedónicos, las imágenes de los dioses fueron ejecutadas más bien á imitación de obras antiguas que según ideas



Fig. 9. Galo moribundo (Roma).

nuevas. El problema que se proponía entonces á los artistas era legar á la posteridad la figura de los dominadores de aquella época por medio de las estatuas-retratos, dando origen á ingeniosas producciones. La identificación de los príncipes con las divinidades conocidas, empleando al efecto el traje y los atributos de ellas, abrió un vasto campo á la imaginación. Pero la continua reproducción de las fisonomías de los Seleucidas de Siria, y de los Ptolomeos de Egipto, no ménos que de los monarcas

macedonios, imprimió un sello de vulgaridad á estas figuras que acabaron por perder toda clase de interés.

La época gloriosa de la escultura griega habia terminado: apesar de la escuela que se restauró en Atenas en tiempo de los últimos reyes macedonios y produjo un Cleomenes, autor de una Vénus, imitacion de la de Praxiteles, y el hijo de este del mismo nombre; sin embargo, la ejecucion en general fué amañada.

La civilizacion griega era monopolizada por los romanos, los cuales honraban las Bellas Artes más por los objetos artísticos que reunieron en su ciudad, arrebatados á los países conquistados, que por los que produjo dentro de sus muros: y si el fausto y la magnificencia fué causa de que en la época romana la Arquitectura tuviese un desarrollo técnico gigantesco; la Escultura que no puede admitir aquellas circunstancias, hubo de resentirse y entrar por consiguiente en un período de decadencia.

Al principiarse la época imperial hubo sin embargo en Roma excelentes escultores que produjeron estatuas y grupos de mérito, para los monumentos arquitectónicos que se erigieron, siempre por tipos tomados de épocas anteriores. Reinando Neron, Zenodoro fundió una estatua colosal de este emperador, de unos 36 metros de altura, dándole el carácter de Helios, la cual fué más adelante transformada en un Cómodo: sin embargo, á pesar de sus recursos y de sus esfuerzos, á pesar de haber modelado y cincelado vasos que podrian muy bien confundirse con algunos de los mejores tiempos de Grecia; no consiguió restaurar la habilidad de los antiguos fundidores.

En esta época puede considerarse arraigada ya la costumbre iniciada en los últimos tiempos de Grecia, de reunir el carácter de una individualidad viviente con el divino; practicándose hasta con genio el arte de idealizar el retrato, así como el de representar de una manera simple y animada el carácter real y verdadero. El estudio de las monedas y medallas de aquella edad son prueba de ello.

Dioscórides parece que fué el mejor entallador de piedras finas de la época de Augusto: y la cabeza de este emperador, y la serie de camafeos de las familias Julia y Claudia, muestran entre otras de sus excelentes cualidades la destreza técnica y singular habilidad en sacar partido de los materiales que con acierto supo escoger. En las monedas acuñadas en esta época por orden del Senado aparece el arte escultórico á la misma altura: las cabezas están llenas de vida y concebidas con tanto carácter como nobleza. En las composiciones mito-alegóricas que se ven en estas monedas, destinadas á representar el estado del imperio y de las familias reinantes, hay ingenio y gusto en la invencion, sin embárgo de estar tratadas las figuras de una manera convencional.

En el reinado de Trajano todavía se encuentra la Escultura en buen estado. Atestiguanlo los bajos-relieves de la columna erigida en Roma para perpetuar el triunfo de dicho emperador sobre los Dacios: la energía y el vigor de las formas, la naturalidad de las actitudes, el carácter y la expresion de las fisonomías, el ingenio en la combinacion de las figuras, para disminuir la monotonía de la formacion militar, el sentimiento impreso en las escenas patéticas, como por ejemplo, los grupos de mujeres y de niños implorando la gracia de los vencedores; dan á estos bajo-relieves no poco valor, á pesar de los numerosos defectos que se notan en la manera de entender y de tratar tanto el desnudo como los ropajes. Sin embargo, en los trabajos diagléticos lo mismo que en las estátuas de los emperadores no puede ménos de reconocerse bastante mérito artístico.

El amor de Adriano á las Bellas Artes, aunque un tanto afectado, hizo concebir al Arte nuevas esperanzas, haciéndole tomar más elevado vuelo. Las comarcas que en aquella sazón recibieron el favor del monarca, tales como la Grecia y el Asia menor, produjeron artistas que supieron dar vida á la Escultura, si bien no lo hicieron más que por satisfacer los deseos del emperador,

mas no por amor al Arte. En aquellos países fué donde se esculpieron la multitud de estátuas de Antinoo, el favorito de este príncipe, bajo las formas más variadas, sin hacerle perder nada de su individualidad, bien le representasen bajo los rasgos de un hombre, de un héroe, ó de un dios. En esta época de Adriano estuvo en boga imitar el estilo egipcio, ya conservándole la rudeza y severidad primitivas, ya suavizando tales circunstancias: en algunas estátuas del mismo Antinoo podrá hallarse una prueba irrefragable de lo que acaba de decirse, no solo respecto del modo de ejecucion, sino tambien del material en que están trabajadas, pues están esculpidas en basalto como la mayor parte de las egipcias de la Antigüedad.

En el siglo de los Antoninos la hinchazon y oropel asiáticos por un lado, la sequedad y pobreza por otro fueron adquiriendo dominio. Su efecto se hace en cierta manera sensible en los bustos de los emperadores, cuyos accesorios están tratados con afectacion; mientras que los rasgos de la fisonomía están tomados y reproducidos con notable trivialidad. Las medallas de esta época acuñadas en Roma, tienen sin embargo bastante mérito artístico; no así las procedentes del Asia menor y de la Tracia, que se ocupaban más en representar con todo el orgullo de los retóricos y de los sofistas las imágenes de sus dioses y de los mitos locales, que en producir objetos de Arte dignos de admiracion. La decadencia se hizo cada dia más notoria; y si los bustos de los emperadores tuvieron alguna perfeccion, fué protegida y aumentada por el espíritu servil y adulador del Senado: pero no por esto dejaba de reconocerse en estas obras el amaneramiento y la hinchazon que se nota en los bustos de la época anterior. Las pelucas y los ropajes en piedras de colores corresponden al gusto con que está tratado el resto de la obra. Iguales caracteres se echan de ver en los bustos de los medallones y en los camafeos: y si bien la mezcla de lo individual con lo general produjo todavía alguna obra notable; no puede decirse que esta union fuese tan íntima como en las épocas pasadas;



pues muchas esculturas se ejecutaron casi mecánicamente, sin invencion y sin gusto.

Apesar de todo no puede decirse que esta época careciese de aquella actividad que podia añadir nuevos eslabones á la serie de actos que necesitara el desarrollo del Arte en su misma decrepitud; pero no puede ménos de reconocerse, que la Escultura, esforzándose por dar cuerpo á las ideas de una civilizacion del todo oriental, despues de haber producido muchas obras notables en las figuras de las divinidades egipcias; ménos poderosa y más grosera, dirigió toda su atencion hácia el culto de *Mitra*, cuyas circunstancias nada ofrecen digno de nota. Ya no se contentó con las formas admitidas hasta entonces; y pretendió expresar las más excéntricas opiniones; degenerando sucesivamente hasta producir monstruosidades. La supersticion de la época se sirvió de piedras preciosas, como amuletos mágicos contra enfermedades é influencias demoníacas; grabó constelaciones propicias en las piedras anulares y en las monedas; y por razon de la mezcla de creencias religiosas siriacas y helénicas abortó la figura panteista de *Jaoabraxas*, el dios Jao de la secta de los basilidianos, presentado bajo formas de varias divinidades sobre piedras abraxas. La misma enfatiquéz y magnificencia del Arte degeneraron del todo hasta la más extrema pobreza; y las monedas que son los únicos objetos que pueden servir de más segura guía, solo ofrecen cabezas como comprimidas para dejar más espacio á toda la figura y á los accesorios que la acompañan. Al llegar á los primeros años del siglo iv pierden aquellos bustos repentinamente todo relieve; el dibujo es incorrecto; la representacion total es poco determinada y poco característica, de modo que solo por las inscripciones pueden distinguirse los personajes; perdiéndose los principios elementales del Arte.

Asi terminó su carrera la Escultura antigua, la Escultura clásica por excelencia, muriendo con la religion pagana á que debió el sér; pero dejando señales de su existencia tan notables

como indelebles en la Historia y en el cultivo del Arte, por estar basada en principios inalterables cualquiera que sea la marcha que la civilizacion emprenda.

### OBSERVACIONES GENERALES.

Como queda dicho, en Grecia fué donde la Escultura antigua se desarrolló de la manera conveniente para ser la manifestacion del espíritu y de la vida. El artista griego buscó en la Naturaleza el sér animado por el espíritu; en una palabra, el hombre. La forma humana fué considerada con razon como la única que establecia una relacion entre el espíritu y la materia: así fué que en la Escultura no llevaron por objeto los movimientos del corazon en su individualidad, sino las fuerzas generales de la vida, la expresion más simple de una existencia espiritual, en una palabra, las fuerzas del espíritu, en poder, no en accion. Por esto se ve que en la época de mayor esplendor, no trató la Escultura de imitar la forma humana en lo que tiene de accidental y pasajero, sino el cuerpo humano en el más alto grado de perfeccion, como representacion digna de la vida y de la existencia del espíritu.

No se crea que la Escultura griega en su expresion simple del espíritu no individualizase; porque lo hizo, y muy determinadamente, mas no para encerrarse en los estrechos límites de una generalidad que la hubiera muerto. Tampoco dejó de expresar sentimientos especiales, pero nunca sacrificando la forma á la expresion, sino más bien desarrollando esta expresion en lo más característico de ella. Así la Niobe siente en sumo grado, mas no se descompone. Laocoonte sufre atroces dolores, que con ser más bien físicos que morales, no se presentan con toda la gesticulacion del sufrimiento corporal, sino simplemente con los rasgos más característicos de este padecimiento. Y he aquí la diferencia que hay entre la Escultura antigua y la moderna, la cual no ha podido sin embargo prescindir del principio funda-

mental sobre que la antigua se apoya; mientras que la antigua pudo pasarse muy bien del principio que ha hecho traspasar en el día los límites de la jurisdicción escultórica, pretendiendo la Escultura entrar en el terreno jurisdiccional de la Pintura, sin que le haya sido posible alcanzarlo.

Respetable es por consiguiente el modo de considerar las cosas que tuvo el arte griego: y si cada época tiene una verdad que la distingue, no dejó de serlo el principio que las escuelas de Escultura griegas sentaron, cuando tantas generaciones de artistas le han respetado; y sobre todo cuando tan difícil es prescindir de sus obras en las escuelas modernas.

Apesar de la rigidez del principio escultórico, los griegos cultivaron los tres géneros de Escultura, á saber: la *estátua*, el *grupo*, y el *relieve sobre un plano*, como grados de sucesivo desarrollo del principio fundamental, el *carácter*. En la *estátua*—imágen dejaron traslucir perfectamente la individualidad del espíritu, el carácter del alma no sujeto á las turbulencias de la vida, sino exteriorizado simplemente en poder. En el *grupo* presentaron el carácter, ya no simplemente del alma, sino el de un sentimiento especial que pudo conmoverla. En *bajo relieve*, ofrecieron la acción descartada de todos los detalles y complicación de accidentes minuciosos de que tan buen partido puede la Pintura sacar. Y sobre todo en la parte material, nunca los elementos de que la Pintura puede disponer fueron objeto de la representación escultórica; no habiendo tratado de representar la luz ni ninguno de sus efectos, ni habiéndose atrevido á indicar efecto alguno perspectivo. Las reglas de la composición escultórica en la escultura anaglífica no pasaron jamás á ocuparse de la complicación de grupos ni de escorzos inconvenientes, ciñéndose á la simple relevación de figuras sobre un plano bajo el punto de vista que podían dar mejor razón de las formas, esto es, de perfil.

Veamos, pues, la importancia, la significación, y el carácter

que dieron los griegos á cada una de las partes de las figuras que modelaron.

Los griegos no se dedicaron á la diseccion de cadáveres para el estudio de las formas del esqueleto; pero los artistas no dejaron de aprovecharse de todas las ocasiones que se les ofrecieron para estudiar la vida y el movimiento del cuerpo humano, y representarlo todo en un grado de exactitud y de verdad á que los mismos estudios anatómicos no pueden conducir. Los juegos y los ejercicios gimnásticos les ofrecieron modelos para las formas notables por su pureza, y actitudes más escogidas por su carácter. Es menester sin embargo tener presente que los escultores griegos fueron tanto más verídicos cuanto ménos abusaron de la idealizacion: abuso que fué exorbitante en los últimos tiempos de la vida política de Grecia, cuando el efecto reemplazó á la belleza, y el buen criterio quedó sustituido por el sofisma.

Veamos como en los buenos tiempos del Arte fueron tratadas por los escultores las distintas partes del cuerpo humano. Seguiremos el orden de mayor á menor aptitud para la expresion.

*Cabeza.* El arte griego respecto del rostro siguió el principio de presentar los contornos con la mayor simplicidad posible. De este principio hubo de nacer aquel perfil tan puro que se vé en las estátuas de aquellos buenos tiempos. Esta circunstancia se exageró en la época de la decadencia; en la eual habiéndose adulterado el modo de ver las cosas, se amaneró el modo de producirlas: de aquí aquel perfil que por antonomasia se ha llamado *perfil griego*.

Este perfil le distingue la línea no interrumpida de la frente hasta la punta de la nariz, y el hundimiento de los planos que se extienden desde la barba hasta las mejillas; redondeándose en superficies curvas sumamente suaves. Algunos han creído que este perfil fué tomado de la Naturaleza; sin embargo, un examen etnológico de los pobladores de aquel país lo desmiente; no habiendo sido más que una consecuencia de un razonado juicio fisiognómico. No puede por otra parte negarse que ciertas exi-

gencias de la plástica pudieron contribuir á su adopción; porque cuando el arco superciliar tiene un vuelo pronunciado, quedando rebajados los ojos y las mejillas, se aumenta el efecto de la luz, reemplazando el esbatimiento la vida de la pupila, de que la estátua carece. Por esta misma razón dieron al párpado superior un tanto más de vuelo que al inferior. Este carácter, ó sea esta pureza de lineamientos que se echa de ver en los rostros de las estátuas de los buenos tiempos del arte griego, debe considerarse como el término medio entre la nariz aguileña y la remangada, aplastada ó chata. Respecto de esta última forma, puede decirse que la consideraron como deforme y hasta horrosa, y como uno de los rasgos de la fisonomía de los pueblos bárbaros. Sin embargo, reconocieron en las narices ligeramente achatadas cierto carácter infantil ó más bien cierta travesura graciosa: así es, que la representaron en los individuos de la familia de los Sáticos y Silesios, quizá rayando en caricatura.

No dieron á la frente más que una mediana altura; y aun esta, se encuentra disminuida por varias crenchas en arco que la cerraban. Es verdad que proyectaron un tanto la frente hácia delante; pero no presentaron jamás en ella protuberancias notables, á no ser en los rostros que debieron expresar la plenitud de fuerzas intelectuales, por ejemplo, en el de Júpiter; y aun así sin exageración, sino de modo que se dejara sentir más bien que materialmente ver. Además, el contorno delicado y fino que dieron al arco superciliar, contribuyó á las bellas formas de las cejas, aun en los casos en que ni siquiera estuvieron estas indicadas.

Son notables las pequeñas dimensiones que dieron al labio superior, y la abertura dulce de la boca, circunstancias que con el marcado rasgo de estrecha, aunque no seca sombra que presenta, animan la fisonomía de una manera extraordinaria.

Pero uno de los caracteres más notables de la fisonomía de las estátuas griegas, es lo esférico y grandioso de la barba, en la cual no se deja ver jamás accidente alguno; sin duda porque

solo en un género ménos elevado que el de la imágen del dios ó del héroe, puede admitirse con éxito lo gracioso de cualquiera hechizo ó coquetería.

Dieron á las orejas una forma delicada y fina; excepcion hecha de las de los atletas, que segun nota el erudito Winkelman, se presentan algo más hinchadas, bien sea por razon de los percances á que con los ejercicios de la lucha y pugilato estaban expuestas, bien por razon de la mayor robustez que debió dominar en toda la estatua.

Trataron el cabello con no ménos carácter é importancia que las demás partes del rostro. Las figuras de los gimnasiarcas ó atletas fueron representadas con el pelo corto, rizado y pegado al cráneo, como tenian por costumbre, á causa de los ejercicios á que se dedicaban: y esto contra la costumbre que hubo en Grecia de llevar el pelo largo cayendo ensortijado sobre los hombros y espaldas. Es que la expresion varonil tuvo este modo de representar el cabello, es decir, corto; así como la expresion dulce y muelle, se cifró en buena parte en el pelo largo, tendido en líneas onduladas sobre los hombros y espaldas; mientras que el carácter magestuoso y confiado en sus propias fuerzas se representó con el pelo levantado sobre la frente para caer ondulado, dividido en dos crenchas, á uno y otro lado del rostro. Y no se diga que hay algo convencional en estas maneras de representar el cabello, y aun toda clase de vello: su origen puede hallarse en los esfuerzos que el Arte hizo para producir por medio de una marcada separacion de las masas, los efectos de luz que el verdadero pelo ofrece.

*Tronco.* Fácil es distinguir por los músculos principales del tronco, las organizaciones vigorosas de las de constitucion débil, que quisieron representarse en las estátuas griegas; pero nunca se presenta en ellas el alarde anatómico. Solo cuando la actitud lo requiere hay contraccion en la musculatura; cuando no, se deja sentir más bien que ver: dejando notarse en todos los casos aquellas inflexiones que constituyen las divisiones

principales, como son las formadas por el músculo recto en el vientre y la línea de los riñones, así como el magnus-internus

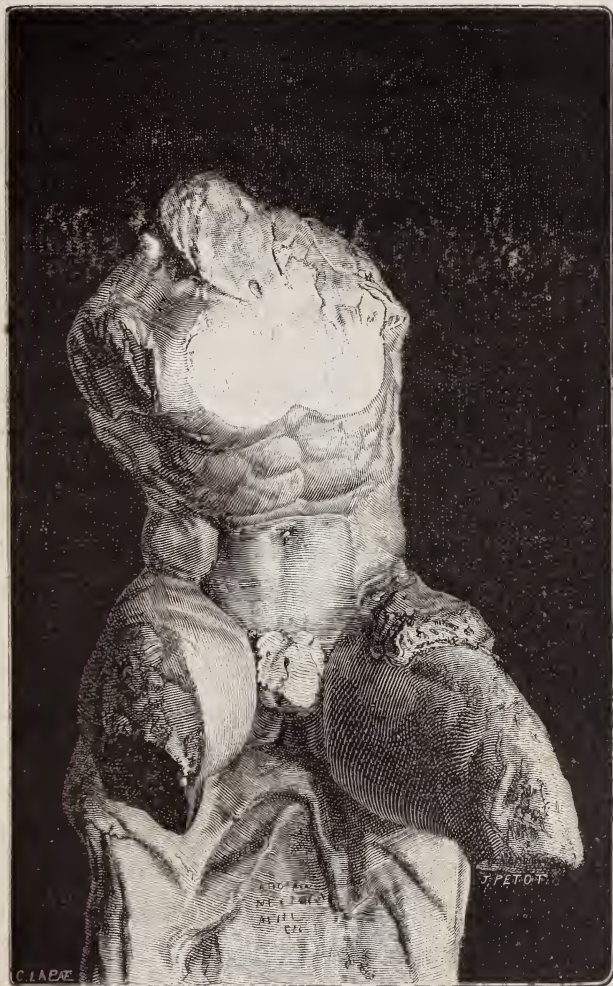


Fig. 11. El tronco de Belvedere. (Roma.)

de la espalda, cuyas inflexiones están indicadas en las figuras de los hombres; pero nunca con exageración.

*Piernas.* En la manera de tratar las rodillas, hallaron los griegos el justo medio entre lo demasiado pronunciado de los huesos y de cada una de sus accidentaciones de esta parte del

cuerpo, y lo inexacto de una indicacion vaga é indeterminada.

*Proporciones.* Difícilmente podrá decirse algo que no sea aventurado respecto de las proporciones que formaron el cánon de la Estatuaria griega. Mientras el Arte anduvo por la senda de los adelantos, el buen sentido adoptó unas, y las observó sin exclusivismo: cuando el Arte entró en la decadencia fueron observadas con rigor, y más como abuso de la idealizacion que como resultado del estudio de la Naturaleza.

Los griegos proporcionaron una estatua buscando la unidad de medida, no en la cabeza, como se hace en el dia, sino en el pié. Winkelman dice haberse observado invariablemente esta costumbre.

La escuela de Egina dió á las figuras de hombre proporciones que dejaron corto el tronco y largas las piernas. En el cánon de Policeto se consignó todo lo contrario, las partes superiores del cuerpo excedieron en longitud á las inferiores. El desarrollo ulterior del Arte trajo despues la costumbre de dar mayor longitud á estas que á aquellas, recordando la época anterior. En las estatuas más antiguas la longitud del esternon es más considerable que la distancia desde este al ombligo; las estatuas más recientes, al contrario. La longitud más grande del pecho, medida desde el esternon hasta la extremidad del hombro, caracteriza las figuras heróicas; siendo todo lo contrario en los personajes que no debian presentar este carácter. En los niños, la parte superior de la cabeza desde la coronilla al arranque del cabello, fué constantemente más larga que la que hay desde el arranque del cabello al nacimiento de la nariz.

Las proporciones dadas por Vitrubio deben considerarse mucho más modernas que las de Policeto.

*Expresion.* La que dieron los griegos á sus estatuas se halla en las actitudes y en los ademanes, mucho más especialmente que en el rostro, hallándose en unos y en otros, caracteres muy marcados para expresar determinados sentimientos. Así el *reposito* está expresado con un brazo sobre la cabeza; siendo más



completa la expresion cuando ambos brazos están en esta misma disposicion, y las piernas cruzadas estando la figura de pié.



Fig. 12. Apolino. (Florencia.)

La *reflexion* la expresaron con la cabeza apoyada en una mano: la *persuasion* la indicaron con una manera especial de levantar el brazo derecho: la *súplica*, la *adoracion* están caracterizadas por una tension particular de los brazos y de las manos: el *abatimiento* le presentaron con las manos cruzadas encima de las

rodillas: la *aceptacion* de un donativo se expresó con la mano abierta, vuelta la palma hácia arriba: la *proteccion* y la *opresion* al contrario: la *observacion atenta* se indicó con la mano arqueada sobre los ojos: la *sumision* se dió á entender con una actitud de postrarse. Otras actitudes y otros ademanes podrian citarse que son de grande importancia para la explicacion de las obras escultóricas de la Antigüedad; mereciendo un estudio particular del artista para deducir principios necesarios para el cultivo del Arte.

*Ropajes.* Tratáronlos los escultores antiguos teniendo en cuenta su significado, esto es, de modo que en la eleccion de ellos, y en la manera de echarlos se adivinase el carácter y actividad del personaje representado.

Entre los escultores antiguos el ropaje no fué más que un motivo de variedad, un auxiliar para obtener la armonía de líneas, y para rodear el desnudo del misterio especial que puede imprimirle más elevado carácter. Pero si el arte escultórico antiguo vistió sus figuras con ropajes en los buenos tiempos, les dió á estas un traje en la época de la decadencia del Arte. Es verdad que el traje griego y el romano se acomodaban perfectamente á las exigencias del Arte, ya que fueron sencillos en el corte, holgados y sueltos en su disposicion, ofreciendo medios para alcanzar armonía y contraste de líneas; pero es menester confesar que no fué la estructura del traje lo que la Estatuaria griega buscó, sino la generalidad del ropaje, la economía del plegado, la caracterizacion de la vida.

En el estilo arcaico no se observa más que regularidad y limpieza en los pliegues. En las dos épocas de las escuelas griegas, cuando dominó el estilo grandioso, y despues el de efecto, hubo en el plegado regularidad y rigidez, cuando fueron necesarias estas cualidades; ingenio y riqueza en la distribucion de los grupos; subordinacion de los secundarios á los principales; verdad y ligereza siempre. Y aun que se ha querido decir que en el arte escultórico griego se observa una tendencia á acusar inten-

cionalmente el desnudo por medio de la contraccion y tension del ropaje como si fuera motivado por un peso en los extremos superiores: la mala interpretacion de algunos artistas modernos,



Fig. 13. Sófocles. (Roma.)

exagerando las formas usadas por los antiguos, puede haber hecho excesivamente notable una tendencia que, por otra parte, no aparece tan determinada como ha querido suponerse: tendencia que si ha existido, puede haber sido efecto de los materiales em-

pleados en el ropaje por los griegos y los romanos, tales como el lino, la lana y el algodón; y sabido es que los tejidos de esta clase tales como entonces se usaron, dan un plegado con las circunstancias que la imaginación de los modernos puede haber exagerado sobremanera.

*Materiales.* Los empleados por los antiguos en la escultura fueron los siguientes:—el *barro* y todo material blando como la cera, el estuco, para la Plástica propia: el *metal fundido*, para la Estatuaria propia: la *madera*, el *marfil* y otros materiales análogos, así como la *pedra* calcárea susceptible de pulimento, para la Escultura propia: y la *pedra preciosa* y el *vidrio* para la Esculptura.

Como un ramo de comercio importante particularmente en Corinto, Egina, Samos y Atenas floreció la Cerámica, proporcionando la subsistencia á millares de familias. La necesidad de sobresalir por la competencia que hubo de haber entre tantos talleres, hizo que se procurase purificar y escoger el material. Así fué que de la mano del cerámico salieron no solo vasos, sino tambien adornos arquitectónicos representando cabezas y animales, y estatuillas para el culto doméstico y para depositar en las tumbas: siendo de advertir que unas veces cocieron la obra, y otras la dejaron simplemente secar al sol. Las figuritas de cera estuvieron en uso para servir de juguetes.—Todas estas obras trabajadas con materiales blandos, fueron pintadas. Las obras de barro, esto es, la Plástica propia, debió su importancia á haber proporcionado á los demás ramos de la Escultura, modelos y formas; y quizá á haber preparado el nacimiento de este mismo arte.

El yeso se empleó como medio de reproducción por el vaciado. Lisistrato hermano de Lissipo, uno de los más acreditados maestros de la escuela escultórica de Sicione en la segunda época, inventó este procedimiento, como queda indicado en su lugar.

Constantemente se encuentra el *cobre*, el *estaño*, el *zinc* y el *plomo* en el bronce antiguo. La aleación para obtener el bronce

fué una especialidad de la isla de Egina y de Délos: más adelante se distinguió Corinto que dió al bronce un color más blanquecino. Parece que en el vaciado supieron combinar distintos matices para aplicarlos á distintas partes de la estatua, segun convenia; suponiéndose que habian adquirido tambien gran perfeccion, tanto en dar poco espesor al metal, como en saber equilibrar el peso. Parece que antes de conocerse el modo de dar al bronce un color simpático por medio de las distintas aleaciones, doraron las estátuas; y con el tiempo usaron este medio para distinguir el desnudo de los ropajes, dorando ó plateando el desnudo.

Emplearon el plomo para las tesseras ó tarjas que sirvieron de contraseña en los espectáculos y juegos públicos, distribucion de granos, sellos, amuletos, etc.; así como la plata y el cobre para las monedas, que principiaron á acuñar en la olimpiada LXXX (á mediados del siglo VIII ant. J. C.); habiendo sido la isla de Egina el primer punto donde se estableció la acuñacion.

La piedra calcárea resistente y susceptible de pulimento mereció desde muy remota edad la preferencia. El mármol de Paros y el Pentélico fueron los más apreciados de los griegos; sin que por esto dejasen de usar piedras más groscras. El artista trabajaba la piedra, sacando de puntos y esculpiéndola despues por un modelo dado; pero tal vez este modelo no fué tan acabado como los que se hacen en el dia; y así es, que quedaba el artista con mayor libertad para terminar su estatua al cincel. Nunca, ó á lo ménos en los buenos tiempos del Arte, se usaron medios para pulimentar el mármol: y todavía se echan de ver en muchas estátuas antiguas, á pesar del tiempo transcurrido los golpes ó accion del cincel dirigido por la mano del artista. Para aumentar el efecto solian frotar el mármol con cera. El dorado y aun el colorido fueron aplicados al mármol.

Trabajaron el marfil; habiéndose dedicado á unirle con el oro constituyendo la escultura *criselefantina*. Sacaron los griegos aquel material, de India y de Africa, habiendo sabido obtener

de entre las sinuosidades de aquellos colmillos, planchas desde 12 á 20 pulgadas de ancho. Estas planchas fueron trabajadas separadamente para ser despues unidas sobre un armazon de madera por medio de la cola de pescado. Pero nada más que el recuerdo tradicional queda de semejantes estátuas. A falta de marfil se echó mano de dientes de hipopótamo.

La talla en madera por medio del escoplo y la gubia y otros instrumentos cortantes y puntiagudos, despues de haberse empleado en la produccion de estátuas de divinidades durante la época primitiva, continuó empleándose en la de las imágenes de los dioses de los campos y selvas. Mientras las maderas indígenas sirvieron para determinadas divinidades, las exóticas, en particular el cedro, considerado como incorruptible, se empleó en otras obras de Escultura quizá no sagradas.

*La Esculptura* ó arte de esculpir sellos y cuños para monedas y medallas y camafeos para alhajas y joyas, se desarrolló poco á poco como ramo especial de la Plástica. La necesidad del cuño se hizo sentir luego que se sintió la del metal amonedado, ofreciendo los trabajos sobre metal en punzones. La necesidad de los sellos se hizo sentir por haberse adoptado el uso de asegurar con ellos la reserva de ciertos lugares como tesoros, etc. Aprendiéronlo los griegos de los fenicios y de los babilónios. En la época de Alejandro Magno se extendió sobremanera el uso de las sortijas, llegando entonces la Esculptura al más alto grado de perfeccion. En el último período del arte griego el lujo exigió el camafeo para el adorno de vasos, candelabros y otros objetos de uso doméstico: fué una costumbre oriental procedente de la corte de los Seleucidas. Para los sellos empleáronse piedras así monocromas y transparentes como malizadas de distintos colores; para los camafeos, tan solo se echó mano de las policromas, á fin de poder dar distintos tonos, segun el fondo ó el relieve fuesen más ó ménos pronunciados. El comercio de Oriente y de Africa proporcionó estas clases de piedras con una variedad y profusion de que no hay ejemplo en nuestros dias. Entre

las piedras preciosas propiamente tales, tallaron la amatista y el jacinto muy privilegiadamente, pues los griegos creyeron que el diamante y el carbunco y otras no podían tallarse. Entre las piedras de menor estimación, tallaron las agatas, las cornerinas, las calcedonias, las esmeraldas, el lapiz-lázuli, el cuarzo ó cristal de roca. Todos los trabajos sobre otra clase de piedras pueden considerarse como apócrifos. Como reemplazando las piedras preciosas para los referidos objetos artísticos, se empleó el vidrio: y aunque los griegos no desconocieron el arte de fabricarle blanco y transparente, sin embargo dieron siempre la preferencia al vidrio de color, obtenido por distintos procedimientos, hasta por la ingeniosa unión con el oro.

#### ASUNTOS.

Los asuntos que la Escultura antigua trató fueron los que aquella civilización exigía, durante todas las fases que tomó desde los buenos tiempos de Grecia (sig. vi ant. J. C.) hasta los tiempos corrompidos del imperio romano (reinado de Cómodo 189—192 de J. C.).

Tomando las cosas con toda la generalidad necesaria para no complicar nuestra tarea con las vicisitudes de esta civilización antigua, fijemos los elementos principales de ella, y tendremos los asuntos de que la Escultura antigua se ocupó. Tales elementos son: las *Creencias religiosas*; las *tradiciones heroicas*; las *costumbres* y *fiestas públicas*. Los asuntos religiosos no fueron más que la expresión plástica de la historia entera de las razas helénicas idealizadas por la imaginación de los poetas: porque los dioses de Grecia probablemente no fueron más que hombres ensalzados. Las tradiciones heroicas trajeron consigo la apoteosis del valor y de la fuerza física que la poesía llegó á elevar sobre la realidad misma. Las costumbres públicas exigieron la representación de los espectáculos que pudieron ofrecer los

gimnasios en sus palestras, como resultado de la educacion que el ciudadano recibia en aquellos establecimientos; sin que desdeñasen tampoco la representacion de los más inocentes actos de la vida comun ni el retrato.

#### ASUNTOS RELIGIOSOS.

Los que trató la Escultura antigua tienen triple interés, ya por lo tocante á la historia del Arte, ya á las creencias religiosas de los griegos y de los romanos, ya á la necesidad de alegorizar, para la expresion de ideas más ó ménos abstractas.

En esta necesidad no dejamos de vernos los modernos. Conociendo la mitología greco-romana, y estudiando su espíritu y sus formas, podrá hallarse la llave que nos ha de abrir el paso para la representacion plástica de estas ideas. Porque ¿cómo no echar mano en nuestros dias de semejantes formas producidas por una civilizacion como la griega, en la que la imaginacion humana no tuvo rival cuando se trató de personificarlo todo? Las Alegorías de Apolo, de Mercurio y de Hércules por ejemplo, no entran, es verdad, en la conciencia de los pueblos de la época moderna como dogma religioso, pero sí como dogma poético; y nunca se echará de ver el anacronismo si vemos un Mercurio en un edificio ó monumento dedicado al Comercio, ni un Apolo en un establecimiento dedicado á las Bellas Artes. Conviene, pues, que conozcamos los caractéres que los antiguos dieron á sus poéticas divinidades; porque de ello podremos sacar doctrinas que nos dirijan en las alegorías que hayamos de representar de nuevo, y en las que debamos reproducir como simple expresion poética de determinadas ideas.

La asociacion de las formas humanas con las de los irracionales, combinacion impropia de la Naturaleza, pero creada por la fantasía, el Arte griego la hizo sensible con el objeto de hacer más patente una idea que quizá el poeta tuvo, ó la tradicion dejó obscura. En esta clase de combinaciones los griegos partieron de lo rudimental de las formas y de la analogía de funciones



de los miembros, y jamás el capricho irrazonado fué el director de tal combinacion: la parte del cuerpo humano formæ la anterior de la figura; sin que el arte griego haya aplicado jamás cabezas de irracionales al cuerpo humano. Los centauros, por ejemplo, tienen la cabeza y el tronco de hombre ó de mujer y el cuerpo y piernas de caballo: los Sátiros tienen las piernas, los piés y los cuernos de cabra: las Sirenas tienen la cabeza y el cuerpo de mujer con alas y patas de ave. También aplicaron alas á varias divinidades para simbolizar ya su agilidad corporal, ya su ligereza moral, ya para indicar el arrobamiento del alma, etc., etc.

No se crea que el dogma religioso de los griegos no sufriese alteraciones notables, porque á ellas estuvo sujeto, ya por razon de los cambios de ideas filosóficas, ya por la necesidad que la Plástica tuvo de alterarle para acomodarse mejor al principio artístico de la especialidad de esta forma plástica, ya por el doble carácter que las individualidades mitológicas pudieron adquirir, ya por la oscilacion de ideas que en la imaginacion humana siempre ha existido sobre determinados puntos, mientras en otros existe gran fijeza é inalterabilidad por encerrar una verdad generalmente reconocida. A todas estas circunstancias aisladas ó reunidas deben atribuirse los distintos modos de representacion de ciertas divinidades, tales como: Júpiter, Juno, Neptuno, Vulcano, Apolo, Vénus, Minerva, Eros y otras.

Especializaremos más nuestras consideraciones sobre las representaciones de los dioses que tienen más vida en el Arte antiguo por suponerseles una existencia más enérgica y activa; y no creemos que el trabajo sea inútil ni inoportuno.

*Júpiter.—Zeos.* Según las creencias griegas era el dios del cielo, padre de toda la Naturaleza animada, y el principio de la vida universal. Sin embargo, el Arte no representa jamás á Júpiter como dios de la Naturaleza, sino que le conservó su carácter puramente moral; presentándole como rey de los dioses y padre de los hombres, tan omnipotente como misericordioso,

y como dominador del Cielo y de la Tierra. Phidias fué el que modeló los rasgos característicos del dios sobre las representaciones tradicionales del arte primitivo: despues de él los artistas no hicieron más que imitarle y reproducirle cada cual segun su talento; si bien algunas veces el Arte se separó de este tipo para darle cierta expresion de enojo, como para indicar al dios vengador que castiga. Alguna vez le fué dado un carácter más dulce.

*Juno.—Here.* Sér hembra que correspondia á Júpiter, de quien se supuso hermana. Bajo este carácter la Escultura la representó separándose del que le dieron los cantos de la poesia primitiva, que la describió con rasgos sobrado duros. Desde remotos tiempos el velo de la recien casada fué el principal atributo de la diosa. Phidias mismo la caracterizó con ese velo en el friso del Partenon. Policleto hizo otro tanto por medio de formas suavemente redondeadas sin ser demasiado llenas; dando á su cuerpo toda la lozanía y frescura de la juventud en su completo desarrollo con toda la entereza de la virginidad. El quiton y el imacion cubren por lo comun su cuerpo á excepcion de la garganta y de los brazos: y en las estátuas de los mejores tiempos del Arte, el velo está echado hácia atrás, cuando no está del todo suprimido. Es muy raro verla representada con carácter maternal.

*Neptuno.—Poseidon.* En las tradiciones primitivas fué el dios del agua en general, y particularmente de los rios y manantiales: por cuya razon tuvo por atributo principal un caballo, que entre los griegos estuvo unido por una analogía simbólica, á los manantiales. Presentado por las poesías homéricas como dios de la Mar, sus caractéres dominantes fueron sin duda alguna los de una divinidad poderosa y formidable; porque léjos de convenirle la magestad tranquila de Júpiter, deja entrever algo salvaje y agitado en los movimientos del cuerpo y del alma, como divinidad habituada á mostrar un humor desazonado y una fiereza, que en sus hijos, ó séres que de él proce-

den, degenera en grosería y furor. Sin embargo, el Arte prescindió de estos caractéres, y modificó y dulcificó la imágen poética; siendo tales las modificaciones, que no es fácil determinar su individualidad. El carácter ideal de este dios apareció en los buenos tiempos del Arte, sin que se sepa el nombre del artista que le modeló; si bien se cree que fué de Corinto.

*Céres.—Demeter.* No es más que la Naturaleza nutridora personificada, ó la madre universal. A la Escuela ática, especialmente á la de Praxiteles, corresponde el talento de haber trazado el carácter ideal de esta divinidad. Le fué dado el de una mujer más matrona y madre que Juno, y con el rostro más dulce y tierno que esta; no presentándose sino envuelta en vestiduras holgadas y rozagantes. La corona de espigas, la adormidera y el haz de espigas en la mano, las antorchas, la cesta de frutas, son los atributos que la dan á conocer. Tampoco es raro encontrarla sentada en un trono con su hija Cora al lado; y habitualmente en actitud de caminar á grandes pasos como para derramar la abundancia. El mayor desarrollo del carácter de Céres dependió del modo de considerarla con relacion á su hija; ya irritada por el rapto que se hizo de ella; ya benévola derramando bienes sobre la tierra satisfecha de la admision de su hija en el Olimpo.

*Apolo.—Phebo.* Fué el dios de la ilustracion. En sus relaciones con la Naturaleza es el dios de la estacion más risueña del año: en la vida humana es el dios que humilla al soberbio y protege al bueno, vuelve al espíritu la calma por el poder de la Música. Por la adivinacion y la profecía revela un órden de cosas superior al conocido. La escuela de Creta, que debió en gran parte su celebridad á las representaciones de este dios, produjo la estatua colosal del mismo que se veneró en Delfos, la cual llevaba las Gracias y varios instrumentos de Música en la mano, tales como la citara y la sirinx. Apolo fué el asunto favorito de los grandes artistas que sucedieron á Phidias, entre ellos Onatas, quien representó al dios bajo la figura de un jóven

de magestuosa belleza. Cuanto más adelantaron los tiempos, mayor esbeltez se dió á su cuerpo, y mayor viveza de expresion se dió á su fisonomía, cuya forma oval aumentó con la cróbila jónica sobre la frente. Así fué que sin darle ninguna señal de madurez viril se dieron á sus formas la fuerza de la edad madura, quedando entre el vigor gimnástico de Mercurio y las formas redondeadas y muelles de Baco. Las representaciones de Apolo que tienen una significacion importante en el Arte pueden dividirse en dos clases: dios combatiente, y dios pacífico y desarmado: las primeras se refieren á su lucha con la serpiente Piton: las segundas, á su reposo, con el brazo levantado sobre la cabeza y apoyado en un tronco donde cuelga el carcaj cerrado; á sus ejercicios de la cítara para los cuales se ha presentado con distintos trajes, en particular con la rica stola pitia; y á su certámen con Marsias, que no fué más que un símbolo de la lucha entre la cítara helénica y la flauta frigia.

*Diana.—Artemisa.* La esencia de su carácter tiene como la del de su hermano Apolo dos fases, como divinidad de la caza, una; como diosa que engendra la luz y la vida, dispensadora de las fuerzas naturales, otra. En el desarrollo del ideal de esta diosa, el Arte en el estilo antiguo personificó la fuerza de la juventud y de la vida: más tarde fué representada, como lo fué su hermano Apolo, con formas más esbeltas y con más movimiento; apareciendo como confundidos los dos sexos; de manera que recuerdan las formas de Apolo más redondeadas. Diana cazadora está representada más bien cerrando el carcaj que abriéndole, echado siempre á la espalda; llevando una antorcha encendida como diosa de la luz y de la vida; no siendo raro verla llevando á un mismo tiempo en la mano el arco y la antorcha, como distribuyendo á la vez la vida y la muerte.

*Vulcano.—Hephestos.* El dios del fuego. Aunque mereció al par que Minerva el culto de los áticos, ni en la Poesía ni en la Plástica pudo conservar la alta dignidad que la religion pagana le atribuyó. El arte literario le consideró como un hábil é inge-

nioso forjador de metales, con el aspecto deforme; y estropeado de cuerpo; ridiculizándole en la vida doméstica y suponiéndole escarnecido en el Olimpo: el Arte plástico parece haberle representado en los primitivos tiempos bajo la forma de un enano; y más adelante, cuando el Arte estuvo en su auge, se contentó con una simple cargazon de espaldas, que en vez de ridiculizarle, le hacia más interesante, ya que á las demás partes del cuerpo se les dieron formas regulares.

*Minerva.—Palas.* La naturaleza divina de esta diosa está en la consideracion de un sér puro, estrechamente relacionado con el dios del cielo; ya que es la diosa etérea concebida como la razon divina que Júpiter recibió en sí, y de cuya frente salió armada. Es la divinidad de la actividad poderosa del espíritu, la diosa tutelar de la condicion humana, que emprende y acaba con prudencia y reflexion todo lo bueno. El arte plástico la representó en los primitivos tiempos con el escudo levantado y blandiendo la lanza: más adelante se la representó sentada y con ademan pacífico, y hasta ocupada con la rueca y el huso. A pesar de todo, en la época en que el Arte llegó al colmo de perfeccion, fué representada bajo la figura de una mujer de formas ménos redondeadas que las que á su sexo corresponden, y en actitud de prepararse para el combate. Desde Phidias, el carácter ideal de Minerva fué una seriedad tranquila, una fuerza y energía con conciencia de sí misma, manifestando en su rostro un espíritu claro y lúcido, y una virginidad sobre todas las debilidades humanas.

*Marte.—Ares.* El dios de la guerra. En la esencia misma de su ser no cupo bastante idealismo para poder constituir uno de los asuntos principales de la Plástica: así fué que ningun estado griego le adoró como dios tutelar. Esta circunstancia alimenta la duda acerca del carácter plástico de este dios. Sin embargo, los rasgos bajo los cuales parece haber sido principalmente representado son: vigorosa musculatura; garganta ancha y robusta; cabello corto y encrespado. Rara vez se le representó lu-

chando, porque él representa la lucha misma; y la individualidad de un suceso no puede representar la generalidad personificada en su ser mismo.

*Vénus.—Aphrodita.* Es divinidad originaria de Oriente ba-



Fig. 14. Vénus de Milo. (Paris.)

jo el nombre de Astartea. El imperio de los mares fué reservado á esta divinidad, ó á lo ménos, el mar tranquilo y en calma reflejando el azul del cielo, pareció á los ojos de los griegos una expresion de su divina naturaleza. El Arte en su carrera de pro-

gresivo adelanto, apenas dejó tras sí los materiales groseros y los ídolos informes del culto primitivo, la idea de una divinidad á cuyo poder nada puede resistir por su naturaleza, vino á aumentar sus creaciones. Una naturaleza en que la belleza juvenil de la mujer resplandece con todo su vigor, en una palabra, la idea de una individualidad de la belleza del sexo femenino.



Fig. 15. Vénus de Médicis. (Florençia.)

debió inspirar al Arte bellísimas creaciones; obedeciendo unas puramente al placer sensual, divinizando otras el principio re-

productor del género humano con toda su santidad y grandeza. Esta última idea fué la que dominó en la escuela de Phidias donde se consideró este principio ya no por el placer pasagero que procura, sino por el lazo indisoluble que anuda para el bien general. Cuando la escuela de Phidias dejó de tener influencia en las artes, la sensualidad vino á alterar el principio moral que esta escuela habia atribuido á Vénus Aphrodita, constituyéndola diosa tutelar del amor conyugal, consagrado por la ley. Así fué que prevaleció la idea del mito troyano en que Vénus aparece como protectora de los amantes.

*Mercurio.—Hermes.* Pertenece al ciclo de las divinidades que sacan de las entrañas de la tierra las riquezas para derramarlas por la superficie. Desde los más remotos tiempos le consideraron los griegos como el dispensador de todos los bienes. En los tiempos primitivos se le vió en todos los caminos y encrucijadas, en los campos y jardines, bajo la forma de un poste que remataba en una cabeza barbuda y con el phallus. Insensiblemente esta divinidad de los bienes que la tierra proporciona se convirtieron en un dios de toda especulacion y de toda economía: y los heraldos mediadores del comercio fueron los que le dieron las formas de un hombre robusto con barba espesa y puntiaguda, el cabello trenzado, cubierto con una clámide replegada hácia atrás para que no entorpeciese los movimientos rápidos del cuerpo, un sombrero de viaje, con talaes, y empuñando el caduceo. Por último en los Gimnasios, cuyos ejercicios presidió, recibió la forma de un efebo ó jóven bien proporcionado y esbelto con el vigor que podian proporcionarle los ejercicios gimnásticos. Esta nueva forma fué quizá debida á la escuela ática que floreció despues de la guerra del Peloponeso. Como heraldo de los dioses ha sido representado en ademan de anunciar, levantando el brazo derecho, y siempre en disposicion de cumplimentar las órdenes de Júpiter, ó descansando de sus misiones cumplimentadas: pero este reposo no es tan sosegado como el de Apolo, indicado en este dios con el brazo encima de la cabeza.



*Vesta.—Hestia.* Personificó la idea del domicilio fijo, de la vida doméstica y del culto divino, constituyendo la llave del sistema de las doce grandes divinidades de que acaba de tratarse. Fué representada bajo las formas de una mujer vestida con carácter matronal, sin ningún rasgo que pudiese dar idea de maternidad.

A los *dioses del Infierno* tales como Pluton, el Júpiter de los Infiernos, así como Proserpina, la Juno estigia, se les dió el carácter de las divinidades del Olimpo, á que correspondían. Es por tanto inútil que nos entretengamos en manifestar los rasgos bajo los cuales hubieron de ser representadas por los antiguos.

A más de las doce divinidades del Olimpo y de las infernales, el arte griego representó varios seres alegóricos, constituyendo ya un mito especial, ya un ciclo correspondiente á alguna de las divinidades de primer orden. Entre estos seres destaca en primer lugar en union con su ciclo, *Baco*.

*Baco*, es la personificación ó la expresión más exacta de la vida natural ó física con todo su poder. La Grecia antigua se contentó con un Hermes fálico; y el Arte conservó más adelante la costumbre de erigir la sola cabeza del dios, ó quizá la sola mascarilla. Sin embargo, en la época gloriosa del Arte el Hermes fálico fué reemplazado muchas veces por la figura magestuosa y característica del viejo Baco con la fisonomía respirando jovialidad y franqueza. En la época de Praxiteles fué cuando salió del cincel de este maestro el *jóven* Baco, con formas llenas y la musculatura apenas indicada; animando la naturaleza afeminada de la divinidad, y respirando su rostro, el entusiasmo y el delirio que él mismo inspira. La actitud ordinaria que la Plástica le dió es la de estar apoyado ó cómodamente recostado, ó sentado en un trono, con el tirso en la mano, calzando magníficas sandalias, emblema de su terrestre misión. La expresión de la vida natural de que Baco es la personificación más exacta, se halla igualmente en un ciclo de seres de una natu-

raleza más grosera, tales como los Sátiros, Silenos, Paniscos, las Ménades y los Centauros.

*Sátiros.* Han sido representados, si bien con musculatura muy pronunciada, pero nunca ennoblecida por los ejercicios gimnásticos. Sin embargo, han sido representados algunas veces

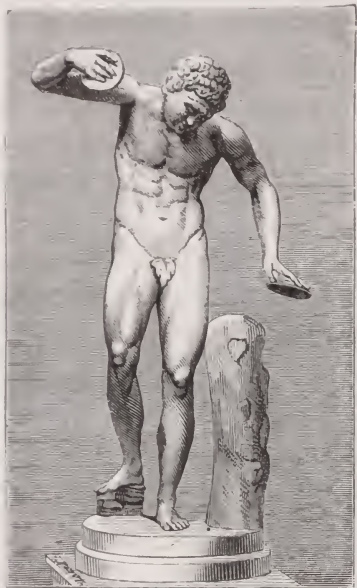


Fig. 16. Fauno cimbalista. (Florencia.)

con formas redondeadas aunque con fisonomía poco noble. Ha habido tiempos en que la Plástica ha revestido á los Sátiros de formas regulares, no distinguiéndose más que por lo puntiagudo de las orejas. En esta numerosa familia se cuenta la vivaracha caterva de *flautistas*, indolentes y maliciosos; de *cimbalistas*, alegres y groseros; de *danzarines*, poseidos de furor báquico; de *cazadores*, de formas vigorosas y esbeltas; de *laboriosos*, gozando del placer que causa la conclusion de una tarea fatigosa; de *lascivos*, raptores de ninfas; de *confeccionadores de vino*, empleando

al efecto la más ruda manera de exprimir el zumo de la uva: de los *militantes* en fin, luchando con los tirrenos bajo el mando de Baco.

*Silenos.* Son conocidos en el Arte con este nombre todos los sátiros viejos, barbudos, con la nariz roma. Sin embargo, debe darse con preferencia el nombre de Sileno á aquel dios á manera de odre de vino que en su embriaguez necesita un apoyo, y que le encuentra en un asno: que necesita un guía, y le encuentra en un sátiro niño. Pero considerado Sileno como preceptor de Baco, el Arte le concedió más nobles formas.

*Pan, Panos y Paniscos.* En la Mitología representan el encanto secreto y la misteriosa oscuridad de los bosques. Ocupan

una categoría ménos elevada que los Sátiros. Una figura humana con el cabello encrespado, y una cola naciente en la rabad-



Fig. 17. Sileno con el niño Baco. (Paris.)

lla, con el cayado y la flautilla pastoril, bastaron en los buenos tiempos del Arte para caracterizar á un individuo de la gran familia de Pan. Pero la escuela de Praxiteles introdujo la costumbre de representar constantemente á los Paniscos con piés de cabra, cuernos y la nariz aplastada. Con estas formas ha sido

considerado el arcadio Pan como el bufon del ciclo báquico, y con él fué identificado *Fauno*: y como este dios apareció de tan diversas maneras, se concibió la idea de muchos Faunos, que con el tiempo se confundieron con los Sátiros. El arte griego pareció gozarse idealizando la union de la tierna juventud y la rudeza salvaje de la vida montaraz.

*Ménades*.—Suelen confundirse con las personificaciones de los placeres, de las fiestas, de la alegría, y de la poesía y música báquicas. Distínguense de las ninfas, en el entusiasta delirio de sus gestos, ademanes y actitudes, y por los tirsos y tímpanos que llevan, y por lo suelto y ligero de sus vestidos.

*Centauros*.—Completan la série de seres mitológicos en los cuales aparece la vida animal con todos sus caractéres. Hacen un papel importante en la Mitología heroica, distinguiéndose por su afición al vino. Hasta la época de Phidias no se hallaron unidas las formas del caballo ó del toro con las del hombre, ó por mejor decir, las del Sático y las de dichos dos animales; pues del Sático tuvieron las orejas y el cabello. Sin embargo, el cuerpo de las Centauros se pareció más al de las ninfas que al de las Ménades; siendo un noble simbolo de la fuerza heroica.

Se ocupó tambien la Plástica griega en la representacion del *Amor* ó *Eros*, y de las figuras de su ciclo particular. En las estatuas aisladas de este dios no se pasó de la representacion de un niño: pero el Arte plástico, inspirado por la poesía anacreónica y por los juegos epigramáticos de la elocuencia, adoptó las formas de un muchacho, cuyo desarrollo físico no estaba completo; pero presentando al propio tiempo formas esbeltas y respirando vivacidad y buen humor. Las personificaciones del dios del amor se han presentado como modificaciones de una misma idea en *Pothos* é *Imeros*, esto es, el Deseo y la Gracia, y hasta se los encuentra agrupados ingeniosamente. Lo propio sucede con *Anteros*, génio diabólico del amor desgraciado, y vengativo por el desaire recibido.

Por una idea órfica los artistas presentaron tambien á *Eros*

agrupado con *Psiquis*, personificación del alma, representada con alas de mariposa, y hasta bajo la forma de tal insecto. La fábula de *Psiquis* dió origen á mil composiciones artísticas, ya en bajos relieves, ya en camafeos; y la filosofía órfica, que vió en el cuerpo la prision del alma, y en la lucha de esta con el amor, la esperanza de la reconciliacion despues de la muerte; dejó un campo inmenso á la imaginacion de los artistas griegos.

Análogas al Amor se encuentran otras divinidades que representan simbólicamente la union de los sexos y la vida matrimonial. Tales son:

*Himeneo* que no es más que un Eros adolescente y más formal.

*Hermaphrodita* que el Arte en la época del sensualismo se complugo en representar; y cuyo carácter enigmático no tiene modelo en la Naturaleza sino por un aborto de la misma, como lo fué de la fantasía de los artistas, llegando á ser objeto de culto.

*Las Gracias*, divinidades de la naturaleza social del hombre. No dejan de tener grande analogia con *Vénus*, cuyas formas remedaron. Siempre aparecieron reunidas y demostrando entera conformidad de sentimientos: en los primeros días de su aparicion se representaron vestidas; más adelante vistieron un traje ligero, y últimamente fueron representadas en estado de completa desnudez.

*Ilita*.—Como diosa protectora de los nacimientos no tiene tipo que la haya caracterizado perfectamente: á lo ménos se hace dudosa la existencia de este tipo en el arte griego.

*Musas*.—Formaron un objeto privilegiado de la Plástica. El Arte primitivo consideró la existencia de trece Musas, atribuyendo á cada una de ellas un instrumento músico; pero luego que se fijó el tipo de *Apolo* como músico pitío, quedaron reducidas á nueve, encargada cada una de ellas de una mision especial. Así:

Calliope,	tuvo á su cargo la Retórica.
Clio,	. . . . . la Historia.
Erato,	. . . . . la Poesía erótica.
Talía,	. . . . . la Comedia.
Melpómene,	. . . . . la Tragedia.
Terpsicore,	. . . . . la Danza.
Euterpe,	. . . . . la Música.
Polimnia,	. . . . . la Poesía lírica.
Urania,	. . . . . la Astrología.

Distínguense sus figuras por finos ademanes, trajes escénicos, propia expresión en la fisonomía, y variedad de actitudes. Han querido señalarse dos maneras especiales de agruparlas; pero difícilmente podrá considerarse esto como regla general, porque la misión que cada una de ellas tuvo á su cargo, no fué tan determinada que no quedase á los artistas bastante libertad. Las plumas que fué costumbre esculpir sobre sus cabezas recordaron su victoria sobre las Sirenas que tuvieron la pretensión de aventajarlas en el canto.

*Sirenas.*—Jamás fueron presentadas por el Arte antiguo como seres con cuerpo de ninfa y remate de pescado: esto, probablemente no ha sido más que una mala interpretación que algunos modernos han querido dar al texto de Horacio en su epístola á los Pisones

« . . . . . et varias inducere plumas  
Undique collatis membris, ut turpiter atrum  
Desinat in piscem mulier formosa superne.»

Se ha querido suponer que las Sirenas eran la expresión simbólica de las mujeres de cierto país de Sicilia que con sus atractivos seducían á los navegantes. Su representación en el Arte antiguo ha sido la de ninfas con pies y alas de ave de rapiña, y aun de aves con cabeza de ninfa. Van provistas de instrumentos de música; y por la analogía ó relación que tienen con la mansión sombría del infierno se las hacía figurar en las tumbas y estelas fúnebres.

El Arte antiguo no se propuso nunca dar formas sensibles á las divinidades que salieron inmediatamente del Caos. Así es que ni Urano ni Gea ocupan lugar alguno en los monumentos del Arte; si bien la imágen de la Tierra formó parte de algunas representaciones en bajo relieve.

*Cronos ó Saturno.*—Ocupó alguna vez el cincel de los artistas; pero mucho más le ocupó Rhea á causa de la mezcla de las ideas míticas que envolvió su culto con el de la madre de los dioses. Phidias la representó atribuyéndole la corona mural y la pandereta, como emblema de su culto entusiasta, así como tambien se le atribuyó la piel del leon.

*Titanes, Atlas, Prometeo* y los demás mitos de la raza de los gigantes ocuparon tambien el Arte; habiéndoseles considerado como una raza heroica. Solo más tarde, por alusion á su origen terrestre fueron representados anquiipedes, esto es, con piés de culebra y arrojando gruesas piedras.

*Las Parcas.* Cloto, Laquesis, Atropos fueron, entre las divinidades que se refirieron al destino del hombre, las únicas que ofrecieron asunto á la Escultura antigua, caracterizándose por señales alegóricas; quizá fueron las principales la rueca, el huso y las tijeras.

*Horas, Estaciones.* Fueron representadas ya bajo la figura de niños, ya bajo la de jóvenes, formando su principal carácter los atributos.

Seria largo enumerar todas las representaciones alegóricas y personificaciones de la Luz, de los Vientos (Reloj de Andrónico Cyrrestes), de las Aguas, etc., etc., que movieron el cincel de los artistas antiguos. Su nomenclatura, tanto como su carácter y especiales atributos, merecen detenido estudio.

El Arte antiguo representó tambien los rios, las comarcas, las poblaciones y naciones bajo las formas humanas; personificaciones que se hicieron tanto más comunes cuanto más fué entrándose en la civilizacion romana, habiendo llegado á hacerse grande abuso de semejante facultad que el Arte tiene de alego-

gorizar, abuso que trascendió á los primeros tiempos del arte moderno.

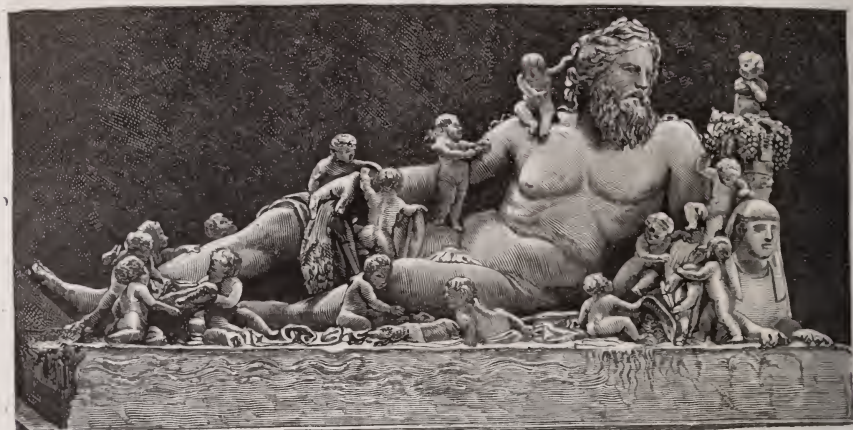


Fig. 18. El Tiber. (Paris.)

Las personificaciones de las cualidades y relaciones humanas como la Paz, la Concordia, la Victoria, etc., etc., son innumerables; si bien muchas de ellas fueron representadas más bien como accesorios en las composiciones notables, y con el objeto de aclarar su sentido, que como figuras independientes.

*Muerte.* Nunca se encuentra en los monumentos del Arte antiguo representacion alguna real de la Muerte. Esta idea está las más de las veces expresada por medio de una despedida sin designacion de lugar ni de tiempo de ausencia. Las estelas fúnebres sirvieron mucho para este objeto; y en ellas es donde más generalmente se encuentran representaciones ó alusiones de la Muerte con asuntos, tales como el rapto de Cora, una comida fúnebre, etc. En los sarcófagos romanos se conservó esta costumbre hasta muy entrada la época imperial; y probablemente hasta que el cristianismo se extendió y arraigó en el imperio.

#### TRADICIONES HERÓICAS.

Los héroes y sus ciclos dieron á los escultores antiguos mu-



chos asuntos para sus composiciones. En los héroes dejó ver el Arte la precision de rasgos característicos de las divinidades; pero revelando siempre en su expresion más animada la naturaleza humana.

El ideal heroico de la antigüedad se encuentra en el *Hércules*,

el héroe de la raza helénica por excelencia. La fuerza de continuo puesta á prueba y revelada por una tension de la musculatura, forma el carácter principal de este héroe; y así se encuentra representado en los monumentos de los primeros tiempos del arte escultórico. Los escultores griegos que se ocuparon de este tipo de heroicidad física, fueron Miron y Lissipo, en la segunda época de la escuela de Sicione; y fué religiosamente conservado. En la representacion de Hércules niño se dejan adivinar ya todos los caracteres de esta fuerza en la musculatura vigorosa pero agraciada. Pero donde

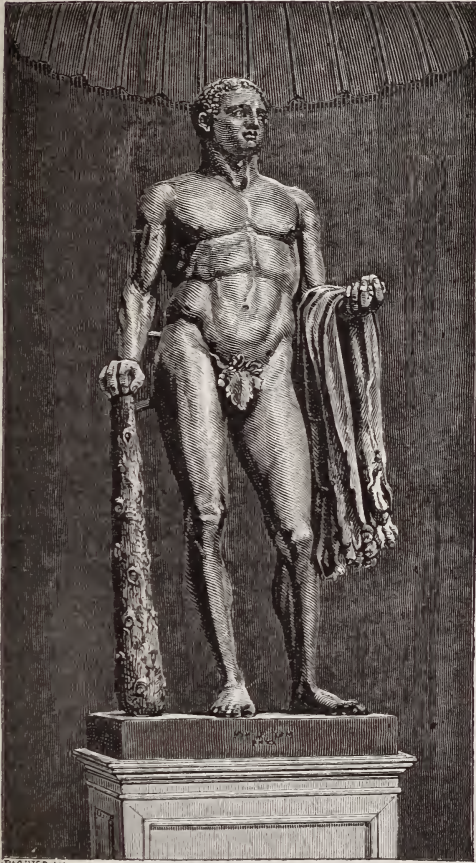


Fig. 19. Hércules Mastai. (Roma.)

es fácil reconocer el carácter verdadero del héroe vencedor de los penosos trabajos que tuvo que arrostrar por orden de su hermano Euristeo es en el Hércules en la flor de la edad, tal como Lissipo le modeló, y bajo cuyas formas es comunmente conocido.

Estos dos aspectos bajo los cuales ha sido Hércules representado se encuentran dentro de un círculo de aventuras y combates que indican perfectamente el desarrollo del héroe, desde su cuna estrangulando las culebras que excitó contra él la diosa Juno, hasta sus luchas con los gigantes y centauros. Por otra parte, sus relaciones amorosas con Omphale pueden haber presentado al héroe reducido por el amor hasta la modesta tarea de enristrar una rueca é hilar; pero esta circunstancia así como otras especiales de su vida, de su muerte y de su apoteosis, si bien ofrecen asuntos para grandes composiciones, no han sido tratados que sepamos por la Plástica antigua.

Otros ciclos heróicos hay que fueron objeto de representaciones plásticas en la Antigüedad. Las formas de aquellas individualidades guardan analogía con la misión que desempeñaron. Así *Teseo* con formas más esbeltas, recuerda á Hércules; *Jason* á Mercurio; *Hipólito* á Diana. *Peleo*, *Meleagro*, *Atlante* y todo el ciclo mito-heróico de la guerra de Troya, ofreció á la Escultura antigua un manantial de asuntos dignos del cincel por razón de las glorias que recordaban.

Un héroe mencionan los cantos populares de Grecia. de naturaleza bien distinta de la que tuvieron los que acaban de mencionarse; tal es *Esculapio*. Si en aquellos la heroicidad tiene el valor y las fuerzas físicas por elementos, en este la inteligencia es lo que ha debido celebrarse. Sin embargo de no haber sido considerada en aquellos cantos populares más que como héroe, se le consideró como dios de la Salud. El cincel de Pirómaco, artista que vivió en el siglo III ant. J. C. le representó dándole formas análogas á las de Júpiter, aun que sin tanta elevación de carácter. Sin embargo se divagó en su representación; de manera que hasta fué representado bajo el aspecto de un joven imberbe. También se le ha agrupado *Telesforo*, genio de la fuerza vital; otras veces le acompañó la joven *Higia*, la *Salus* romana en la flor de la juventud, dando de beber á una culebra.

Los sentimientos de gratitud exigieron tambien de la Escultura antigua la representacion de los fundadores de colonias lejanas; á los cuales les erigieron estátuas para inmortalizar á estos bienhechores de la industria y actividad humanas.

De este mismo sentimiento de gratitud hubo de nacer el deseo de honrar la memoria de los vencedores en los juegos públicos; deseo que la ambicion política y la lisonja extendieron sobradamente adulterando el objeto del retrato. Este género en los primeros tiempos, presentó la imágen de los individuos como simple traduccion del carácter de su espíritu, esto es, de su índole; pero insensiblemente, por materializacion del Arte, fué buscándose una identificacion de los rasgos accidentales de la fisonomía. Sin embargo, hiciéronse retratos de personajes que no vivian ya, y por consiguiente no pudieron ser una reproduccion material de aquellas individualidades, sino una imágen de sus rasgos característicos, deducidos de sus obras y de sus hechos.

COSTUMBRES PÚBLICAS. Los actos de la vida pública de los



Fig. 20. La Lucha-Simplegma. (Florenca.)

antiguos, sobre todo la de los griegos, que la Escultura produjo artísticamente con gran predileccion y llevó á grande altura fué la *gimnástica*. Nada tiene de extraño, si se atiende á que uno de los principales problemas del arte antiguo consistió en las be-

llas formas del ser que habia de exteriorizar el espíritu; ofreciendo como ofrecian los ejercicios gimnásticos las formas de este ser bajo todas las condiciones con que pueden presentarse, sin ocultar por dicho motivo el carácter de la individualidad. Lástima que no nos hayan quedado más que algunos restos de aquel gran número de estatuas que el entusiasmo de los griegos levantó á los vencedores de los juegos gínnicos.

No menor importancia que á estos juegos dió la Escultura antigua á las luchas ecuestres que trató en bajo-relieve. No es posible dejar de mencionar la perfeccion con la cual los griegos representaron el caballo, cediendo poco en importancia á la forma humana; si bien la fogaosidad y la vida con que supieron representarlos, suplió siempre á su estatura, la cual apareció alguna que otra vez menor que la que hubiera podido dárselos.

Si en la representacion de los caballos fueron cuidadosos, en la de los animales salvajes se mostraron atrevidos y vigorosos, representándolos como en simple bosquejo.

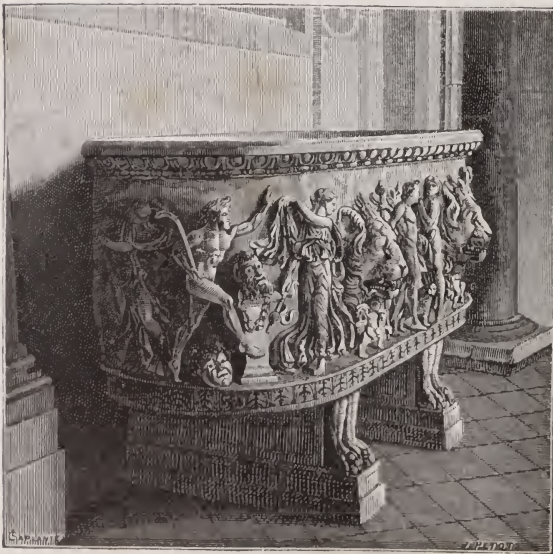


Fig. 21. Sarcófago de Bacantes. (Roma.)

Las ceremonias del culto, las Tiasas báquicas y pompas dionisiacas, las nupciales, las fúnebres; las ocupaciones domésticas, y demás actos pertenecientes á la vida comun, fueron representados con el mismo genio que las escenas históricas; habiendo sabido

darles el carácter público que tanto caracterizó la civilización de los pueblos griego y romano.



Fig. 22. El afilador. (Florencia.)

A más de todos esos asuntos trató la Escultura antigua los actos más inocentes de la vida común; formando un repertorio de asuntos dignos de ser estudiados por su naturalidad.

## ESCULTURA MODERNA.

Al principiar la Edad media la invasión de los bárbaros del Norte en el imperio romano había producido una decadencia extraordinaria en las artes, habiendo caído en barbarie tal, que llegó el caso de no hallarse en todo el Bajo imperio un solo artista que supiese esculpir la imagen de los emperadores en las monedas.

La admisión del Cristianismo en el imperio, hubo de producir una reacción respecto de la Escultura; y la cuestión de los iconoclastas hubo de completar la obra, toda vez que, enemigos como

fueron de la adoracion de imágenes, el genio escultórico debió retraerse y extraviarse por caminos que quizá la llevaron á donde ménos desarrollo pudo encontrar; acabando por perderse en la misma rudeza con la cual habia nacido en sus primitivas edades, supliéndose la belleza de las formas con la consagracion.

Que el Cristianismo hubo de producir en los primeros tiempos una reaccion respecto del cultivo de la Escultura, nada más natural: enemigo irreconciliable de la idolatría fué necesariamente enemigo de las bellas Esculturas, y estas no eran más que ídolos. Ello es que el Cristianismo en sus primeros tiempos hizo ménos uso de la Escultura que de la Pintura. El concilio Iliberitano celebrado en el siglo IV, que fué el primero que se ocupó de la cuestion, estuvo siempre más dispuesto en favor de la segunda que de la primera; reconociéndola tal vez más propia para la representacion de los sentimientos íntimos del alma. De manera que en aquella época, y en la acepcion más pura de sus creencias, llegó el cristiano á rehusar las imágenes escultóricas. Es que la Escultura rechaza en cierta manera el desarrollo del carácter del hombre, al paso que el espíritu de las creencias de la Edad moderna exigia este desarrollo, ya que concedia al hombre el libre albedrio y no sujetaba las acciones de este á la Fatalidad. No pueden dejar de verse en todo esto las causas de que el arte plástico moderno tenga un carácter más bien pictórico que escultórico.

Antes del siglo XIII la Escultura habia hecho un papel muy secundario en el mundo del Arte: por un lado se habia presentado con toda la rudeza de las épocas primitivas, y por otro mostraba sus obras más bien como objetos de exornacion arquitectónica sujetos á todas las condiciones del edificio. La Biblia y los Legendarios fueron entonces el manantial de donde la Escultura sacó los asuntos que hubo de tratar.

Cuando los primeros cruzados volvieron de Oriente trajeron de Bizancio algunas tradiciones y algunos recuerdos de la escuela bizantina; dominando en aquellas obras cierta regularidad

en el conjunto, cierta precision y amaneramiento en los detalles, un plegado menudo en pliegues ya concéntricos, ya en espiral; efecto debido, segun Merimée, á la manera de secar las ropas usada por los orientales, que las retuercen despues de lavadas. Muchas de tales obras escultóricas estaban realizadas con la coloracion, especialmente las de madera. Ya no fueron entonces figuras de pequeñas dimensiones las solas que se esculpieron, sino estátuas de tamaño natural, como prelados, reyes, caballeros, profetas, patriarcas, vestidos todos con trajes sumamente ricos. Y si bien estas obras adolecieron de muchos defectos en el dibujo, en las proporciones que fueron gofas, y en la ejecucion que fué grosera; sin embargo, en las fisonomías se prelu-dió una expresion no usada en la escultura antigua. Pero todo cuanto se hizo fué hecho de manera y segun tipos determinados, con algunas ligerísimas variantes en los detalles: así, el Padre Eterno, Jesucristo, la Virgen María y los Angeles se vieron reproducidos en todas partes, con idénticas formas, é igual ejecucion. Los asuntos que más comunmente se trataron en bajo relieve fueron sacados del Nuevo Testamento, como el Nacimiento de Jesús, la Huida á Egipto, los principales milagros de Jesucristo, el Juicio final, las Penas del Infierno, la Ponderacion de las almas, etc., etc.; pero este género de escultura sobre un plano se presentó las más de las veces con contornos casi escuadrados, de modo que las figuras estaban allí como aplastadas, más bien que relevadas sobre el fondo.

*Época 1.<sup>a</sup>* Al principiar la época de la arquitectura ojival, la Escultura habia hecho todos los esfuerzos posibles para sacudir el yugo de la escuela bizantina; pero no habia sabido hacer más que estudiar los fragmentos de esculturas antiguas traídas á Italia por los Pisanos; pero sin haberlo hecho con resultados satisfactorios para el adelanto del Arte. Arnolfo de Lapo (1232—1300) pintor, discípulo de Cimabue, abandonó la Pintura por la Escultura, quizá vislumbrando en la Naturaleza formas distintas de las que en aquella sazon representaba el Arte pictórico y á

las cuales se atenían los pintores como tradicionalmente; ó quizá buscando la razón de la verdad que tales fragmentos reflejaban: pero sus tentativas quedaron en mero presentimiento.

Apareció entonces Nicolás Pisano, que murió en 1270, y con una resolución inflexible como la del que se ve precisado á salvar un grande abismo, y con un afán á toda prueba, resolvió dar á la piedra formas griegas: pero entre su genio y el modelo existía con efecto una gran sima, la diferencia de creencias: su alma se resistió á labrar unas formas paganas mientras sentía con el dogma cristiano; y su mano vacilante, no produjo más que una imitación indecisa del Antiguo, una imitación más trabajosa que entendida. No se verificó, pues, entonces una restauración; pero la semilla quedó sembrada y á su tiempo había de dar el fruto: en las obras de sus discípulos fué donde brillaron aquellos rasgos espontáneos que presagiaron la venida del verdadero restaurador ó jefe de la Escultura moderna.

Este jefe hubiera sido Jacobo de la Quercia, si no le hubiese aventajado, aun adelantándose á su época, Lorenzo Ghiberti.

Nació Ghiberti en 1378: fué hijo de un platero llamado Bartolomé: despues de haber pasado sus primeros años en el taller de su padre se estrenó en la escena artística con las puertas del Bautisterio de Florencia, que, cosa de un siglo más tarde habían de ser calificadas por el mismo mal humorado Miguel Angel, como dignas *del cielo*.

Nó es posible pasar en silencio el detalle histórico relativo á este restaurador de la Escultura moderna y á la obra con que quedó determinado el camino de la restauración; porque afecta á la esencia del Arte como á la moral artística.

En 1401 cesó la peste que había reinado en Florencia. Los priores de la cofradía del santo patrono de la ciudad decretaron que se construyesen unas puertas de bronce para el Bautisterio de S. Juan. Para que la ofrenda fuese digna de este santo protector se publicó por toda la Italia un edicto de concurso, diciendo que los bajos relieves deberían someterse á exámen. Pareció



que los grandes maestros iban á tomar parte en el certámen, cuando el platero Bartolomé Ghiberti escribió á su hijo Lorenzo, ocupado á la sazón cerca del señor Pandolfo Malatesta para que se apresurase á ir á Florencia en donde le esperaba *mucha gloria y no poco provecho*. Corrió á dicha ciudad el jóven Lorenzo, y concurrió con Brunelleschi, Donatello, Jacobo de la Quercia, Nicolás de Arezzo, Francisco de Vandabrina y Simon de Colle. Habíase señalado por asunto de la composicion, el *Sacrificio de Abraham*: y entre otras condiciones se habia de reunir en un mismo cuadro, muestras de desnudo, de ropajes, de paisaje y de animales, esculpiendo en três planos, á saber: en el primero las figuras habian de ser en relieve entero, en el segundo en medio relieve, y en el tercero en bajo relieve. Las condiciones del concurso ofrecian por lo que se ve, todas las dificultades de la ejecucion á fin de que el genio tuviese que luchar con todos los obstáculos. Cuando llegó la época del juicio, treinta y cuatro personajes escogidos de entre los de más nombradía en las Artes del dibujo constituyeron el tribunal. Fueron tales las cualidades eminentes que se descubrieron en las obras de los siete contendientes que se tardó mucho en pronunciar un fallo definitivo. Despues de prolongadas discusiones, fueron reconocidas como sobresalientes, las obras de Donatello, de Brunelleschi y de Ghiberti. Crecieron de punto las dificultades en la eleccion del mejor entre los tres: en la obra del uno se admiraban los contornos, en la del otro la armonía del agrupamiento, en la del tercero la grandiosidad de la composicion. Estábase en esto, cuando Donatello y Brunelleschi *si tiraron da un cauto, é parlando fra loro*, se declararon vencidos por Ghiberti en la fecundidad de ingenio y soltura de ejecucion; manifestando, que ya que presagiaba llegar á ser un dia el más grande estatuario de Florencia, renunciaban á luchar con él, rasgo que da á conocer la grandeza de alma de los dos entendidos artistas! Ghiberti fué por consiguiente el encargado de esculpir las puertas del Bautisterio, las cuales quedaron terminadas en 1423, habiendo durado

su construccion unos diez años. En ellas se ocuparon gran número de artistas toscanos, destinados á representar más adelante un papel nada comun en la historia de la Escultura, siendo uno de ellos el mismo Brunelleschi que se distinguió por la amistad que profesó á Ghiberti. A medida que iban terminándose cada uno de los diez cuadros, este mandaba exponerle al público para oír las críticas; y solo lo vaciaba cuando creia haber alcanzado el mayor grado de perfeccion posible. En el dia cuando uno descubre en el fondo del santuario, la Magdalena de Donatello, y frente por frente la cúpula de Brunelleschi; no parece sino que los tres genios se reunieron allí para vivir con eterna y gloriosa alianza.

Lo más notable de la obra de Ghiberti es el carácter de independencia ya como forma, ya como idea. Se separa determinada-mente de lo anterior, mientras que sus predecesores lo hicieron vacilando. Si se echan de ver en ella rasgos tradicionales, solo es debido á las condiciones á que estuvo ligado; pues no pudo entregarse á sus propios arranques, como algunos suponen, por haber tenido por piés forzados el tiempo, el gasto, la materia y el número de asuntos.

La falta de unidad que se reprocha á sus bajos relieves fué debida á la condicion que se le impuso de tener que representar veinte asuntos en diez cuadros: y sin embargo véase con cuan admirable inteligencia supo salvar todos los inconvenientes. Los artistas plásticos en aquella sazón así empuñaban el cincel y la maceta, como la paleta y los pinceles; y por lo mismo no era fácil que se hiciese distincion entre el efecto escultórico de un bajo relieve y el pictórico de un cuadro: Ghiberti hizo cesar esta confusion señalando la mision de la Escultura, y consignándole el culto de las bellas formas humanas. Esta circunstancia fué ya una emancipacion; pero no fué la sola importante: los sombríos terrores de la Edad media habian excitado la imaginacion del artista, y para declararse emancipado se hizo griego. Sin embargo, su obra no es una imitacion, sino un sentimiento del espíritu que guió á los griegos; por que en el estudio de los frag-

mentos griegos hubo de encontrar el principio que pudo guiarle en la tarea de oponer la verdad de la Naturaleza á las formas tradicionales: pero al propio tiempo por sentimiento, se hizo dueño del asunto, le dominó, y fácilmente supo imprimirle la expresión propia de las circunstancias, dando á las figuras la emoción requerida por la acción. Sometió las líneas á las impresiones del sentimiento, reunió la expresión á la belleza de las formas: y en lugar del fatalismo que sometía la escultura bizantina á un espasmo que la inmovilizaba, colocó en su obra el ardor del pueblo hebreo. Hé aquí sentados los principios que han de dirigir la Escultura moderna.

Debemos consignar aquí un hecho que manifiesta que cuando un movimiento reformador lleva las ideas más allá de la época en que se vive, no tiene asegurado su triunfo por santa y justa que sea la causa que le excitara. Es opinión de varios críticos, que las puertas del Bautisterio de Florencia, por su fondo y por su modo de ejecución, están colocadas á tal distancia de lo que entonces se hacía, que parecen un anacronismo en la marcha progresiva del Arte: por la fecha, suceden á Nicolás Pisano; por su estilo pueden colocarse en la época de Miguel Angel; pareciendo extraño que la estatuaria, hasta entonces tan vaga de expresión, y tan indeterminada en sus procedimientos, hubiese podido de un solo golpe formularse con tanta determinación como desembarazo. Con efecto, los contemporáneos de Lorenzo Ghiberti, exceptuando á Donatello, conservaron aquellos rasgos de marchitez que la maceración da á las carnes, y aquella escualidez de la edad en que el cuerpo no ha recibido todavía todo su desarrollo, cual se ve en las obras escultóricas de la Edad media, y que continuaron presentándose por espacio de más de un siglo, aunque no tanto en Italia como en el resto de Europa.

Como resúmen de esta primera época de la restauración de la Escultura; puede decirse que si la escultura griega fué el modelo que pudo guiar el genio de Ghiberti, este encontró sentado ya en el Arte el principio que Arnolfo de Lapo había vislumbrado.

do, de buscar en la Naturaleza la razon de la verdad del Arte; habiendo encontrado en ella formas desprovistas de aquella es-  
cualidez y una razon para apartarse de aquel misticismo que  
menospreciando exageradamente la materia, habia pretendido  
dar un alma al mármol, descuidando el modo de hacerla sen-  
sible convenientemente.

*Época 2.<sup>a</sup>* A fines del siglo xv los estudios anatómicos habian  
principiado; ya no era considerado como una profanacion del  
cadáver, el estudio de la estructura del cuerpo humano. A favor  
de los conocimientos que sobre esta materia se difundieron, in-  
dudablemente el veneciano maese Bartolomé hubo de pasar gra-  
dualmente desde el estilo místico de la Edad media, al realista  
del siglo xv; y en esta senda le siguieron los Bregno, continuando  
los Lombardi, Leopardo Verrocchio y otros. Lo mismo hubo de



Fig. 23. Bartolomé Colleoni.—Obra de Verocchio. (Venecia.)

hacer Ciccione en Nápoles. Leonardo de Vinci (1452-1519) hom-  
bre de claro ingenio, de fecundo talento, y de múltiple aptitud,  
que cultivó las ciencias fisico matemáticas, así como la Arquitec-  
tura en todos sus ramos, la Escultura y la Pintura, cogiendo

lo mismo los pinceles que el cincel y el compás, y que la lira del músico y la pluma del poeta, hubo de ejercer poderosa influencia sobre algunos escultores notables, entre ellos Rustici y Cantucci (Sansovino): su tratado de Anatomía, que se perdió, es la prueba de la importancia que se diera á los estudios que á la sazón ocupaban la atención de los artistas plásticos. Por otra parte no fué Florencia la poblacion que ménos extendió los nuevos principios por Italia.

Los artistas del mil quinientos, con Miguel Angel Buonarroti al frente, tradujeron este principio realista sobrado exageradamente con los estudios anatómicos que hicieron.

Miguel Angel fué con efecto el que concluyó y desarrolló por completo la idea anunciada por Arnolfo de Lapo y que explanó Ghiberti; por lo mismo debe considerársele como el precursor de una nueva era para la Escultura. Fué uno de aquellos génios especiales que debió ser estudiado pero nunca imitado. Hubo de conocersele preventivamente su carácter personal para hacerse cargo de lo que podía dar de si y comprender como pudo producir el Moisés de la tumba del papa Julio II, que tanto ha dado que decir, y con tanta dureza ha sido criticado, sin tener en cuenta el objeto á que se le destinó; al propio tiempo que el Baco tomado del vino que existe en Florencia en el cual la dulzura y la elegancia y hasta la gracia tambien quedan hermanadas, no habiendo sido nunca sobrado encarecidas.

El entusiasmo por las obras de Miguel Angel sofocó la voz de la razon; muchos artistas se dejaron arrastrar por ese entusiasmo, y cayeron en la imitacion, y en esta no hubo quien no se descarriara, pues el alarde de conocimientos anatómicos que hicieron fué causa de que la armonía y buena combinacion de lineamientos fuese sustituida por lo exagerado de la actitud; y que con el tiempo la expresion de los afectos del ánimo fuesen presentados por medio de una gesticulacion pantomímica.

Siguieron más ó ménos de cerca á Miguel Angel varios artistas italianos y de los demás países de Europa, de tal manera,

que á fines del siglo xvi no hubo escultor que escapase del contagio general, anunciándose una decadencia.

Entre los artistas escultores italianos contemporáneos de Miguel Angel, que no se dejaron influir por el estilo de este gran



Fig. 24. Moisés.—Obra de Miguel Angel. (Roma.)

maestro, deben citarse muy particularmente á Nicolás Pericoli (1500-1565) discípulo de Sansovino, y Benvenuto Cellini, el gran cincelador. No así Alfonso Lombardo, Antonio Begarelli, Andrés

Riccio (el Briosco) Jacobo Tatti, jefe de la escuela lombarda, Gerónimo Campagna, Montorsoli, Guillermo de la Porta, Bartolomé Ammanati, Juan de Bolonia (flamenco), Baccio Bandinelli y otros que se contaron en el número de los adictos al estilo realista de Miguel Angel, con más ó ménos fidelidad.

En los demás países de Europa, especialmente en España, Francia y Alemania, la Escultura, con el ejemplo de Italia, sacudió tambien el dominio del estilo gótico en las mismas estatuas yacentes; y á principios del siglo xvi la verdad en la expresion fué ya un principio admitido donde quiera que el arte escultórico fué cultivado. En España Gil de Siloe y poco despues Alonso Berruguete ilustraron la Escultura; si bien el primero conservó algo del estilo gótico. En Francia el estilo italiano penetró con las ideas del italiano Benvenuto Cellini, siendo Juan

Goujon el primer maestro de la Escuela de Fontainebleau, que aquel inauguró. En Inglaterra se introdujo el cultivo del arte escultórico con el estilo de Miguel Angel por medio de los italianos Pedro Torrigiano (1519) y Benedetto de Rovezzano que fué allí más tarde.

*Época 3.<sup>a</sup>* Esta época fué de verdadera decadencia. La rivalidad hizo en el siglo xvii lo que la ignorancia no se atrevió á hacer inmediatamente despues de la muerte de Miguel Angel. Bernini y Borromini pasaron de amigos á émulos, de émulos á envidiosos y de envidiosos á encarnizados enemigos. El deseo

de originalizarse produjo el barroquismo así en Escultura como en Arquitectura. A ejemplo de los arquitectos ó sea por iguales



Fig. 25. Mercurio.—Obra de Juan de Bolonia. (Florencia.)

motivos que estos, los escultores abusaron del efecto pintoresco, empujando la Escultura más allá de sus límites naturales; y las



Fig. 26. Dafne. —Obra de Bernini. (Roma.)

estatuas se presentaron con la enfaticidad de un histrion adocenado, en lugar de presentar el sentimiento en simple carácter y no en acción.

Cuando el barroquismo desplegó su osadía para adulterar el



verdadero principio escultórico, la extralimitacion de la Escultura en el bajo relieve fué llevada al más elevado punto, y se esculpieron los bajos relieves lo mismo que se pintaron los cuadros, sin tener la Escultura para ello ni los mismos elementos ni los mismos medios de ejecucion: se quiso disponer de la luz, y se tropezó con el inconveniente de una esbatimentacion producida por la naturaleza misma del material en que se trabajaba, neutralizando hasta los efectos de la luz: quisose disponer del aire, y se tropezó con hacer la forma indeterminada, contra lo que los principios escultóricos prescriben. El haber querido imitar á Miguel Angel, produjo el abuso de los efectos anatómicos; y el haber querido imitar á Ghiberti produjo la extralimitacion de la Escultura hasta el punto de dar al bajo relieve un carácter atentatorio á la solidez del monumento arquitectónico á que no puede ménos de estar adherido.

*Época contemporánea.*



Fig. 27. Teseo vencedor.—Obra de Cánova. (Viena.)

Todos los abusos que hemos consignado produjeron una reac-

ción que no dejó de tener saludables consecuencias. Ya no se trató de la expresión de los afectos del ánimo, se olvidó en cierta manera el aparato anatómico; y olvidándose el fondo por la forma, se extraviaron los escultores en esta, y de nuevo trataron de hacerla pagana sin estar dominados por el espíritu del paganismo; con pretensiones de cristiana, sin dejar brillar en ella el menor destello del espíritu del Cristianismo. El desnudo mereció casi exclusiva atención, siendo frecuente objeto de las



Fig. 28. Alejandro en Babilonia.—Obra de Thorwaldsen. (Copenhague.)

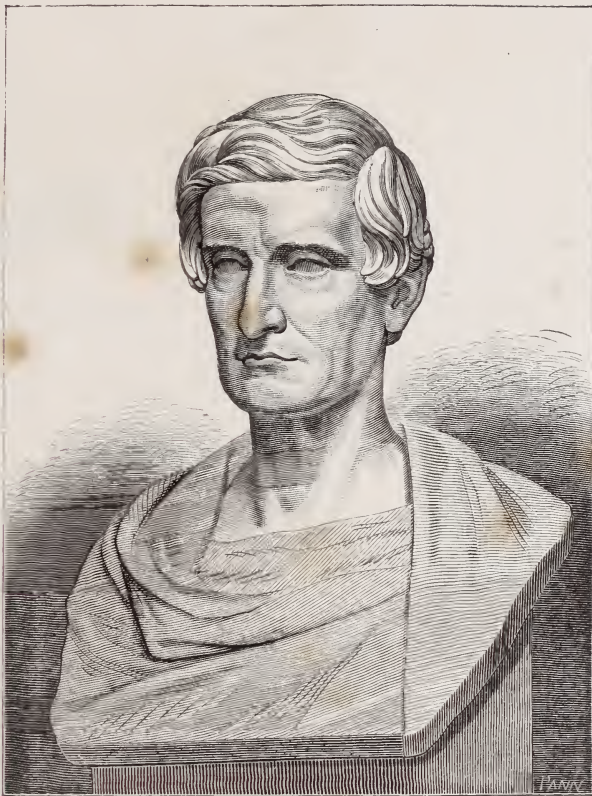
obras escultóricas; y hasta en los mismos objetos religiosos la decencia se tuvo en poco.

Cuando á principios del siglo XIX en que vivimos, apareció Cánova, habían reverdecido las ideas que acariciaran las formas paganas hasta el más subido punto; no es extraño pues que las obras de tan insigne escultor se resintiesen de tales ideas; pero no sin dejar de manifestar una tendencia hácia la regeneración de la Escultura según los principios de la Filosofía moderna, que diariamente fué extendiendo más sus luminosos rayos sobre el mundo artístico.

Thorwaldsen y Tenerani se han descartado mucho más que Cánova, de las formas paganas, apesar de que todavía se le ha llamado, al primero, el *sucesor de los griegos*. Tenerani, aunque inclinado al estilo de efecto, ya que se le ha llamado el *escultor de la gracia*, se ha fundado muy especialmente en el estudio de

la Naturaleza: y él y sus discípulos han hecho ver que la Escultura no ha muerto como ha querido suponerse, por falta del alimento que le proporcionó el panteísmo pagano.

La Escultura vive y vivirá mientras el escultor dé á los principios del arte moderno todo el valor que este necesita, sin perjuicio de los que el arte antiguo prescribió, esto es, mientras presente la forma humana en el mayor grado de perfeccion, como única representacion digna del espíritu, y mientras exprese al propio tiempo los sentimientos íntimos del alma en armonía con



PAQUIER.

Fig. 29. El conde P. Rossi.—Obra de Tenerani. (Roma.)

los movimientos exteriores del cuerpo; pero nunca de modo que aquella forma quede sacrificada á aquella expresion. Podrá la

Escultura no tener el campo de su jurisdiccion tan vasto como otras artes; pero su vida es en el dia tan vigorosa como la de cualquiera de ellas: la dificultad está en saber hallar el elemento que la sostiene, el *carácter*, lo *esencial*, asi de la individualidad personal como de la expresion y como de la accion; y sin extralimitarse de este elemento, en saber acomodar acertadamente á estas condiciones la bella forma humana.

FIN.

# ÍNDICE

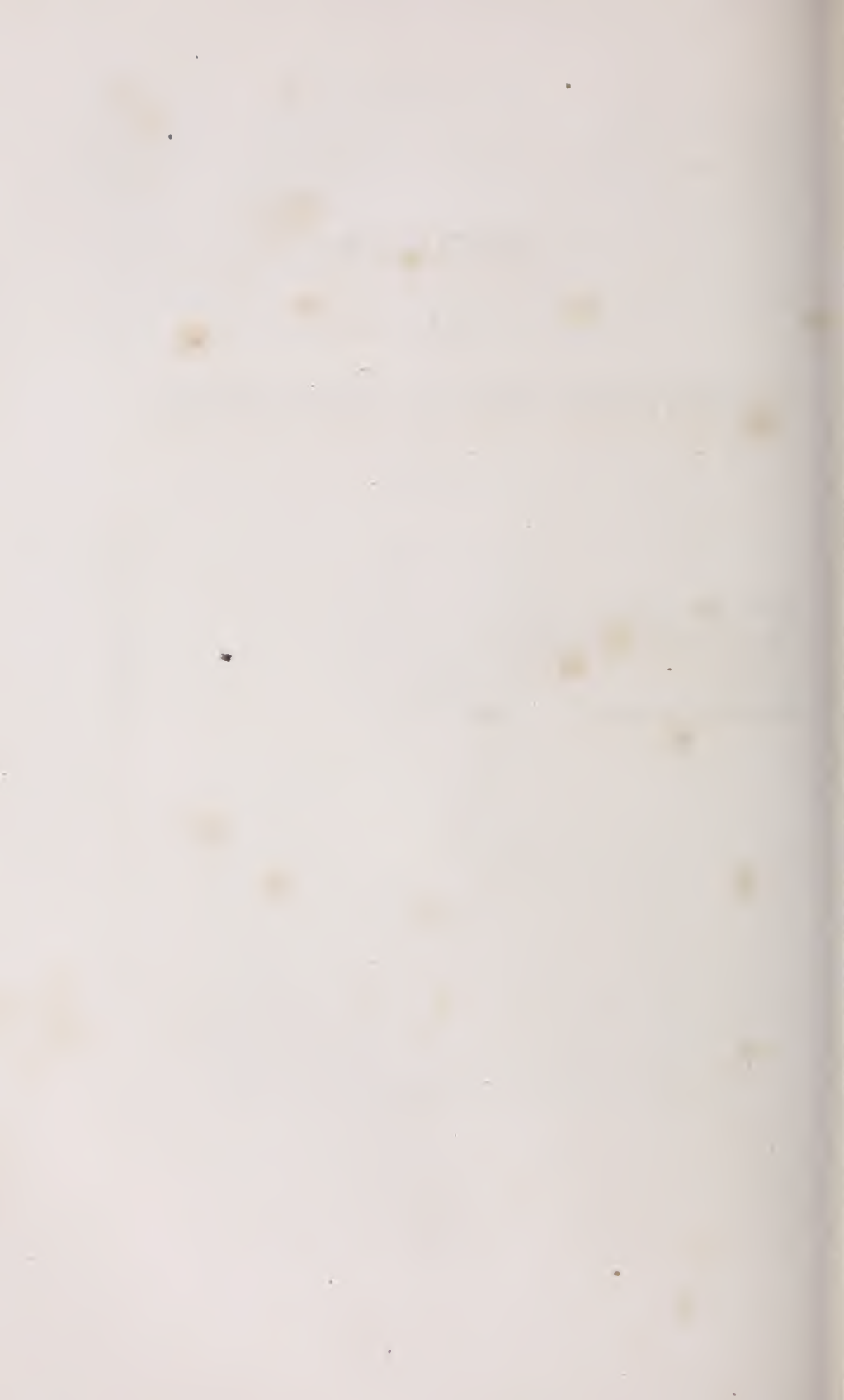
DE LA

## HISTORIA DE LA ESCULTURA.

---

	Pag.
Escultura antigua . . . . .	3
Observaciones generales. . . . .	30
Asuntos. . . . .	43
Escultura moderna. . . . .	65

---



## ÍNDICE DE LOS GRABADOS.



Fig.		Pág.
1	Apolo niño (París). . . . .	7
2	(del friso del Partenon.) . . . . .	14
3	(» » » » .) . . . . .	»
4	Discóbolo (París).. . . . .	16
5	Apolo pitio (Roma.—Museo Vaticano). . . . .	18
6	Fauno en reposo (Roma). . . . .	20
7	Niobe y una de sus hijas (Florenca). . . . .	21
8	Laocoonte y sus hijos (Roma). . . . .	24
9	Galo moribundo (Roma). . . . .	25
11	El tronco de Belvedere (Roma). . . . .	35
12	Apolino (Florenca). . . . .	37
13	Sófocles (Roma). . . . .	39
14	Vénus de Milo (París). . . . .	50
15	» » Médicis (Florenca). . . . .	51
16	Fauno cimbalista (Florenca). . . . .	54
17	Sileno con el niño Baco (París). . . . .	55
18	El Tiber (París). . . . .	60
19	Hércules Mastai (Roma). . . . .	61
20	La Lucha.—Simplegma (Florenca). . . . .	63
21	Sarcófago de Bacantes (Roma). . . . .	64
22	El afilador (Florenca). . . . .	65

ÍNDICE.

Fig.		Pág.
23	Bartolomé Colleoni (obra de Verrochico.—Venecia). . . . .	72
24	Moisés (obra de Miguel Angel.—Roma). . . . .	74
25	Mercurio (obra de Juan de Bolonia.—Florencia). . . . .	75
26	Dafne (obra de Bernim.—Roma). . . . .	76
27	Teseo vencedor (obra de Cánova.—Viena). . . . .	77
28	Alejandro en Babilonia (obra de Thorwaldsen.—Copenhague). . . . .	78
29	El conde P. Rossi (obra de Tenerani.—Roma). . . . .	79



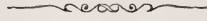


HISTORIA  
DE LA  
PINTURA.

— 0 0 0 0 0 —



## PINTURA ANTIGUA.



Con todos los caractéres de probabilidad puede sentarse la proposicion de que la Pintura hubo de nacer despues que la Escultura: la razon, cuando no los hechos, lo dan á entender. Para modelar, esto es, para producir un objeto de relieve, basta ver y examinar el modelo bajo todos los aspectos que puede presentar; mas para dibujar son menester otros conocimientos: en una palabra, es menester haber educado la vista para saber ver perspectivamente. Es verdad que el procedimiento pictórico pudo un dia hasta identificarse con el escultórico, y aun confundirse con este, no siendo entonces la Pintura más que una coloracion de la Escultura relevada sobre un plano, de esa forma anaglífica que la Escultura tenia y á la que vulgarmente se da el nombre de *Bajo-relieve*: forma que, suprimida, pudo dejar, (como en efecto tal fué la primitiva Pintura,) una superficie de color, limitado por un contorno; teniendo el carácter de una coloracion y no el de un colorido, en la acepcion artística en que esta palabra debe ser aquí tomada. Hé aquí la Pintura de los Egipcios, en la cual no puede verse más objeto que reproducir y certificar acciones y hechos de determinada naturaleza, por lo que presentan un carácter monumental geroglífico, y no el de representar lo que satisface y mueve el alma por la sola razon de la Belleza. Esto solo lo hicieron los griegos, por medio de la Filosofía y de la Poesía, ocupándose incesantemente de la naturaleza de los dioses y del carácter de los héroes, para alcanzar la ver-

dadera representación artística en Pintura, como la habían alcanzado en Escultura.

Mucho más tiempo hubo de tardar en Grecia el arte pictórico que el escultórico á presentarse con estilo. El haber entrado este último arte en el camino de los adelantos en la época en que la Escultura había alcanzado un período bastante glorioso, y teniendo como tienen ambas formas del Arte, la escultórica y la pictórica, tanto enlace; hizo que la Pintura emplease ménos tiempo en colocarse á la altura correspondiente.

La introduccion de la Pintura en Europa es materia algo oscura, no tanto por el carácter de este arte entre los pueblos que primitivamente le cultivaron, como por la falta de documentos que puedan servir de comprobantes en la tarea de historiarle. En Etruria es donde se han encontrado muy especialmente restos de la pintura que debe considerarse primitiva; y esta circunstancia debe de haber sido la causa de que se haya atribuido á los etruscos y no á los griegos la introduccion de la Pintura en Europa. Damos, sin embargo, por dirimida la cuestion acerca de la prioridad de cultivo entre los etruscos y los griegos, desde el momento en que, segun hemos dicho al tratar de la Arquitectura y de la Escultura, lo etrusco no es más que lo primitivo griego.

No debe citarse aquí más que como una tradicion simplemente oral la anécdota de la hija del cerámico Dibutade que inventó el arte del dibujo, trazando el perímetro de la sombra que proyectó su amante en la pared. No tiene mejor fundamento la de que al corinto Cleantes se deba la idea de pintar en silhueta; si bien otros atribuyen la invencion al sicionio Telóphanes; así como la de ser Bularcho el lidio, que vivió en el siglo VIII ant. J. C. el que introdujo la pintura policroma. Lo que está en lo cierto es, que de los egipcios hubieron de aprender los pueblos que en Europa estaban en vías de civilizacion, como fueron los griegos y los etruscos, el arte de certificar hechos por medio de dibujos coloridos, trazados en las superficies de los muros.

La Pintura hubo de tener como la Escultura un *estilo primitivo* antes de pasar al de las *Escuelas*. Perdidas estas con la nacionalidad griega, el *estilo de imitacion* que principió luego que Roma monopolizó la civilizacion del mundo conocido, fué el presagio de la *decadencia*.

#### ESTILO PRIMITIVO.

La pintura de los vasos, que mejor pudiera llamarse *monócroma* ó en *silhueta*, segun expresion moderna, y que quizá no fué anterior al siglo XII ant. J. C., hubo de ser, á no dudarlo, uno de los primeros caractéres de la pintura griega. Estas silhuetas fueron de color oscuro sobre el color del vaso en los primeros tiempos, y al contrario, en épocas más recientes. En esta pintura no hubo pretension de presentar la verdad de la Naturaleza con toda la ilusion, sino de expresar simplemente una idea; resaltando en las composiciones el carácter escultórico, y dominando en la invencion más bien la idea alegórica que la histórica propia. Es inútil advertir que en los vasos más modernos hay más correccion de dibujo; y que los asuntos están tomados muy especialmente de las costumbres y de la historia griegas.

En las cámaras sepulcrales que se han descubierto en Etruria véanse anchos frisos pintados, que corren al rededor y en la parte superior de los muros, al propio tiempo que estos tienen grandes figuras que se extienden desde el zócalo al friso. Estas pinturas están ejecutadas sobre un revoque de mortero y quizá al fresco. El dibujo de las figuras tiene cierta severidad y rigidez en las más antiguas; mayor fluidez en las más modernas; si bien esta fluidez está neutralizada por la desproporcionada estatura. Esta pintura es polícroma; destacándose del fondo por un contraste de color muy marcado; pero sin pretension de querer presentar mayor verdad que la que pudo dar de sí la monocromía de los vasos: de modo que revelan un arte con tendencia á producir efecto por una vistosa combinacion de colores. La composicion sin embargo tiene un carácter que la distingue de la de

los cuadros egipcios: ya no se limita á significar, sino que pretende representar; pero dominando más bien el principio escultórico que el pictórico, más bien la idea simbólica que la puramente histórica.

Sobre las pinturas de las cámaras sepulcrales etruscas deben hacerse algunas observaciones por la especialidad que ofrecen. Los asuntos de estas composiciones pictóricas están tomadas en su mayor parte de las costumbres, creencias é historia griegas; siendo notable que solo en las más recientes se vean tratados con preferencia asuntos tomados de las creencias especiales etruscas: así es que se ven representados combates ó atentados contra la vida de algunas personas, ó las doctrinas sobre el estado del alma despues de la muerte, por ejemplo: dos génios negros y alados empuñando una especie de mazo en una mano y una culebra en la otra, y arrastrando por el timon un carro, encima del cual está colocado el emblema del alma del difunto. Del exámen de los distintos ramos del arte y de las clases de monumentos, y de algunas nociones y aclaraciones de sabios arqueólogos y escritores de la antigüedad, resulta; que el genio poderoso, pero severo, de los etruscos, fué más adicto á la tradicion que innovador; y aunque desde muy temprano tuvo conocimiento de los adelantos del arte griego, no se entregó sin embargo por completo á él, sino que conservó por mucho espacio de tiempo el suyo, no habiéndole abandonado mientras Etruria existió. Así fué que el arte pictórico etrusco manifestó en los trabajos decorativos una especie de predileccion por las composiciones venidas de Oriente, de cuyo significado apenas puede la razon darse cuenta, siendo propias para llamar la atencion y fijarla, y dando á conocer el gusto arraigado en la raza etrusca á favor de las composiciones atrevidas é imágenes monstruosas. Por otra parte, apenas el arte plástico alcanzó en Grecia el apogeo, bien fuese que las relaciones entre ambos pueblos se alterasen por sucesos de distinta naturaleza, especialmente por la conquista de la Campania por los Samnitas (332 de Roma. sig. iv ant. J. C.); bien fuese

que la nacion etrusca estuviese muy dividida ó que hubiese decaído su antigua vitalidad, y no poseyese aquel gusto artístico que se desarrollaba á la sazón entre los griegos; es lo cierto que los etruscos, á pesar de la excelencia de algunas producciones aisladas, no alcanzaron nunca la belleza que el arte pictórico obtuvo entre los griegos.

ESTILO SEGUNDO.—ESCUELAS DE PINTURA GRIEGAS.

Luego que la Pintura entró en la senda del progreso, se desarrolló en una serie de caracteres que pueden considerarse como los rasgos distintivos de las Escuelas que se fundaron. Cuatro pueden considerarse como las principales durante la época en que el arte floreció, esto es, desde el arcontado de Pericles (med. del sig. iv ant. J. C.) hasta la toma de Corinto por los romanos (146 ant. J. C.); y fueron, á saber: la *Atica*—la *Jónica ó Asiática*—la *Dórica ó de Sicione*—la *Ecléctica*.

*Escuela Atica.*

A mediados del siglo v. ant. J. C. la Pintura habia hecho progresos en Grecia por la influencia de Bularcho el lidio, Cimón de Cleones y otros. Es verdad que en las figuras de aquella edad se encuentran los principales rasgos del estilo primitivo; pero tambien se echa de ver una tendencia muy marcada hácia la perfeccion, y lo que es más, con probabilidades de alcanzarla. El empuje que entonces tomó la Pintura fué indudablemente debido á la vida que aquel pueblo adquirió, viéndose halagado su amor propio por la gloria que habia alcanzado venciendo á los persas. El arconte Pericles, intérprete fiel de los sentimientos de los griegos, supo fomentar todos los ramos del saber que podian perfeccionar la obra, y no sin razon es llamada su época *siglo de Pericles*.

La Pintura respecto de sus adelantos puede considerarse que corrió parejas con la Escultura; no teniendo nada de extraño este hecho por la afinidad que existe entre estas dos artes; siem-

pre teniendo en cuenta, que la Pintura griega se separó muchísimo ménos que la moderna del carácter escultórico; habiendo sacrificado muchas veces la expresion á la forma, y los efectos de la luz al dibujo.

Polignoto de Thasos poco despues de las guerras médicas adquirió gran reputacion en Atenas, de cuya poblacion adquirió derechos de ciudadano. Su principal mérito consistió en un dibujo severo, en la nobleza y carácter de sus figuras mitológicas, y en la gracia que supo imprimir á las figuras de mujer. Decoró con pinturas muchos edificios; y en muchos templos y pórticos pudieron admirarse sus cuadros pintados sobre tabla. Parece que todas sus composiciones fueron concebidas con un verdadero sentimiento religioso; atestiguando un profundo conocimiento, tanto del mito como de las tradiciones populares. Pausanias cita la toma de Troya, la partida de los griegos, la visita de Ulises á los infiernos, cuadro que figuró en un péncile de Atenas. Un vaso originario de Nola ofrece rasgos comunes con el cuadro de la toma de Troya descrito por Pausanias.

Al lado de Polignoto florecieron muchos otros pintores, la mayor parte atenienses, los cuales decoraron templos y pórticos con grandes composiciones tomadas con preferencia de la historia de aquellos tiempos. Estas composiciones fueron ricas en figuras, las cuales estuvieron dibujadas de una manera elegante, quizá más que expresiva. El primero que estudió sériamente la degradacion perspectiva de líneas y de colores, haciendo época por el resultado de sus esfuerzos, fué Apolodoro el escenógrafo, el cual se propuso con ello causar ilusion por medio de la apariencia de la realidad. Sin duda encontró sentados los principios de aquel arte en la pintura teatral empleada por Agatarco para representar las tragedias de Eschilo; de manera que más adelante, hácia la Olimpiada 90 (416 ant J. C.), la Perspectiva formó ya un ramo especial.

Las consecuencias de la innovacion introducida por Apolodoro no fueron por el pronto favorables al arte; porque ocupados



los artistas pintores en la manera mejor de ilusionar al espectador, descuidaron el dibujo: y he aquí la razon de los juicios poco favorables que emitieron los antiguos sobre la Perspectiva. Sin embargo, no puede negarse que este conocimiento hizo dar un gran paso al arte para su desarrollo sucesivo. Es la condicion de todas las innovaciones: de pronto producen un efecto poco lisonjero; pero este efecto no puede considerarse como el verdadero fruto de la innovacion; porque este fruto no adquiere su sazón hasta que la experiencia le ha cultivado, y el criterio ha fijado sus verdaderos principios con conciencia de todos los inconvenientes que puede traer consigo.

El arte de la Pintura, durante los primeros años del siglo iv. ant. J. C., se encontró en Grecia con todos los elementos necesarios para alcanzar adelantos de consideracion, por razon de las ideas religiosas y políticas que á la sazón dominaban; por razon de la filosofía de Sócrates y de Platon, la más pura que las escuelas griegas produjeron; y por razon de los medios de produccion de que pudo disponer. Podia hallar sobrados asuntos de que tratar, y que cabian perfectamente dentro del círculo del arte; el genio estaba contenido dentro de los límites razonables de la escuela de Sócrates, sin que los adelantos de la escenografía que se habian arraigado ya, se hallasen neutralizados por un descuido en el dibujo; y todos los conocimientos estaban armonizados de manera, que no podian adquirir predominio alguno la idea sobre la forma, ni esta sobre la idea. Añádase á estas circunstancias un perfecto conocimiento de algunos procedimientos y en semejante estado de cosas, la aparicion de génius superiores, si no iguales, á los de Polignoto y Apolodoro, hubieron de señalar el principio de una nueva era para la Pintura; continuando la de sus predecesores con más inmediato éxito quizá, pero no con mayor gloria; que al cabo no es el perfeccionador más digno de esta que el inventor.

#### *Escuela Jónica.*

Con los adelantos obtenidos ya en la segunda mitad del sig.

v ant. J. C. habia suficientes elementos para que cualquiera genio que apareciese, diese un vigoroso impulso á la Pintura, y esta adquiriese cuanto necesitaba dentro del círculo de sus atribuciones, pudiendo entrar sin temor en el estudio directo de la Naturaleza. Cuéntase que Zeuxis y Parrasio, pintores que florecieron en la referida época, compitieron en cierta ocasion en la representacion de los objetos con mayor naturalidad: Zeuxis pintó un racimo de uvas, tierno, dorado, y en tal sazón, que las aves engañadas fueron á picotearlo: Parrasio pintó una cortina figurando ocultar la obra que habia pintado, de manera que Zeuxis al entrar quiso descorrerla para ver la supuesta obra ocultada. Cualquiera que sea la verdad de esta anécdota, que puede ser de aquellas, que inventadas por puro entretenimiento, hayan pasado de una á otra edad sin ser tachadas de apócrifas; siempre da á entender que en esta época el arte de la Pintura intentó sobresalir más en la forma que en la idea, y más halagando los sentidos con la perfección material, que dirigiéndose al alma con lo profundo de la idea.

Está época es con efecto el reinado de la escuela Jónica, que segun el carácter de la raza manifiesta una inclinacion más decidida y marcada hácia la manera de pintar fácil y mórbida, á diferencia de las escuelas del Peloponeso y la Atica que las precedió inmediatamente.

Zeuxis encabezó la serie de artistas de esta época, apropiándose y extendiendo los descubrimientos hechos antes por Apolodoro en la escenografía; pero pintó con preferencia figuras aisladas de dioses y de héroes. Se distinguió por la gracia en las figuras de mujer, lo mismo que por la majestad divina que supo imprimir á los dioses.

Parrasio le aventajó en el modelado, dando mayor animacion á las figuras, y siendo sus composiciones más variadas y ricas. Sin embargo, tan excelente maestro fué á su vez vencido por Timantho en la lucha artística que ambos sostuvieron; habiendo merecido el último en el *Sacrificio de Ifigenia*, que fuese admi-

rada la expresion del dolor llevada hasta el más elevado punto.

*Escuela dórica—en Sicione.*

Mientras que Zeuxis y Parrasio y sus discípulos oponian á la escuela ática que habia florecido en la época anterior, la que ellos crearon y es conocida por asiática en Jonia; la escuela dórica de Sicione se elevó en el Peloponeso, bajo la direccion de Pamphilo, guiándose por principios en cierta manera distintos de las dos referidas. El carácter principal de esta escuela fué una erudicion esmerada, conocimientos concienzudos del arte, buena composicion, y un dibujo correcto aunque muy mórbido.

Entre los artistas de esta escuela distinguiéronse el tebano Aristides por su representacion de las pasiones y de cuanto puede conmover el alma: Pausias por sus figuras de niños, de animales y de flores, habiendo sido el primero que decoró con pinturas los casetones de los techos: Eufranor que desplegó un verdadero genio en la representacion de los dioses y de los héroes: Melantho, uno de los más aventajados alumnos de esta escuela, que ocupó un distinguido puesto en la composicion: y Nicias que descolló en la representacion de cuadros históricos, combates de caballería y navales.

*Escuela ecléctica.*

Todos estos artistas fueron aventajados y aun eclipsados por Apeles, natural de la isla de Cos (Asia menor) que vivió á fines del siglo IV. ant. J. C., el cual reunió á las ventajas de la escuela de Jonia su patria, tales como la gracia, los atractivos de la belleza, hasta la misma sensualidad y el colorido brillante, la severidad entendida y erudita de la escuela dórica de Sicione. Este artista fué una especialidad, reconocida por sus contemporáneos, en el retrato: pruébanlo los tan celebrados de Alejandro Magno y de todos los individuos de su familia. El cultivo de este género le adiestró en el arte de distribuir la luz, y de velar los colores.

Al lado de Apeles, y protegido generosamente por él, floreció Protógenes, que llegó á ser su rival; el cual se distinguió por el

concienzudo estudio de la Naturaleza, y por lo minucioso de su trabajo.

Pero desgraciadamente el estilo de tan grandes maestros respecto de la distribucion del claroscuro y del verdadero colorido, no puede sernos conocido más que por nociones bastante oscuras de algunas imitaciones posteriores. Es verdad que por los vasos pintados podria conocerse algo de lo que pudo ser la pintura griega; pero siempre confusamente, porque al cabo, imitacion fué cuanto se produjo en tales pinturas: así en unos vasos se ve un dibujo lleno de elegancia y de nobleza, pero con cierto envaramiento en las actitudes, y con una prodigalidad de adornos, que dan idea del estado de la Pintura en los tiempos de Simon de Cleones; en otros un dibujo atrevido y grandioso, como lo fué el de Polignoto; en otros se encuentran pruebas de una imitacion mezquina y demasiado detallada de la Naturaleza, que son los caractéres del dibujo de los que ocupados en presentar con mayor perfeccion la apariencia de la realidad con el estudio de la Escenographía, introducido por Apolodoro, descuidaron la correccion del dibujo: por último, los vasos de Nola ofrecen en sus pinturas muestra de una ligereza, de una gracia y de una elegancia, que solo la escuela jónica del Asia menor creada por Zeuxis y Parrasio, pudo alcanzar.

ESTILO DE IMITACION. Ya no aparecieron génios que pudiesen colocarse al lado de los grandes maestros que habian florecido; por más que sea cierto que con ardor continuó cultivándose la Pintura en las tres escuelas, Atica, Dórica y Jónica, establecidas en Atenas, Sicione y Asia menor. En Sicione fué donde se reunió mayor número de artistas durante la olimpiada 134 (mediados del sig. III ant. J. C.); pero ya no se hizo más que admirar á los artistas de las edades pasadas; sin que esta admiracion sirviese de estímulo para ponerse á aquel nivel. La tendencia particular de aquella época abortó aquel género de composiciones que lisonjean toda clase de pasiones; y por idénticas causas

nació aquel colorido que llamó la atención por los vivos efectos de luz. Por otra parte, el lujo exigiendo celeridad en la ejecución, para la decoración de las habitaciones, adulteró el arte, y apagó, á no dudarlo, muchos génius que indudablemente se hubieran espaciado produciendo obras de importancia para el verdadero fin del mismo.

El lujo y la vanidad dieron entonces origen á un procedimiento nuevo: el orgullo ya no se contentó con ver pintadas las paredes y los techos, sino que quiso ver adornados de la misma manera los suelos, donde se pisaba; y con gran rapidez se propagó el *mosaico*, único medio que el Arte halló para hacer más durables sus composiciones ya que no pudo impedir la profanación de ser holladas.

No contribuyó poco á la decadencia rápida de la Pintura griega la vanidad y orgullo que se apoderó de los pintores griegos aun los de la época más floreciente de la Pintura en Grecia. Zeuxis mismo en los últimos tiempos de su vida regaló sus pinturas, porque las supuso inapreciables; al propio tiempo que exigió retribucion para poder visitar su cuadro de Helena. Apolodoro se particularizó por su manera de vestir. Parrasio fué más derrochador que un sátrapa persa; al paso que se envaneció de haber alcanzado los límites de la perfeccion del arte. Esta vanidad y estos alardes de tan grandes maestros, no valieron á la Pintura ningun adelanto ni ventaja alguna, antes al contrario; quizá se hallarían razones para apoyar la idea de que no pudo producir más que una raza de artistas fátuos.

La decadencia de la Pintura fué por consiguiente notoria en aquella época que siguió á Apeles; y hasta la pintura de los vasos vino á perderse en Grecia. Si se conservó en algunas comarcas de Italia, solo fué por lujo, pasión que luego que reduce la voluntad del hombre al solo deseo de distinguirse, causa tantos perjuicios á la moral y á las artes: por esto si bien fueron estimados los vasos pintados en Italia como objeto de lujo, el arte de pintar los decayó, como fué decayendo paulatinamente su fabricacion.

En la época de la prepotencia romana cupo á la Pintura la misma suerte que á su hermana la Escultura. Si se cultivó pues, solo fué para servir á los fines de la Arquitectura; debiendo atribuírsele el carácter de una mera decoracion arquitectónica, más bien que una naturaleza independiente cual conviene á su completo desarrollo.

En la época de César fué apreciada en Roma la Pintura; siendo muy pronunciada la afición al género histórico y al retrato: y esta afición puede señalar los géneros que los pintores de aquella época más especialmente cultivaron.

En la época imperial parece que fué abandonada la pintura de caballete, y fué cultivada con preferencia la mural, más por satisfacer los caprichos del lujo, que como elemento de caracterizacion de la localidad. Así se explica por que en Pompeya se han encontrado pinturas hasta en los aposentos ménos importantes de las habitaciones particulares.

Vitrubio habla de cinco clases de pintura mural, á saber: Imitaciones de miembros arquitectónicos y de mármoles: Vistas escenográficas de edificios: Escenas trágicas, cómicas y satíricas: Paisajes: Cuadros históricos-mitológicos ó paisajes historiados con escenas mitológicas. Parece que las escenas trágicas y cómicas estaban indicadas para las exedras; los paisajes, para los sitios destinados al paseo; y la imitación de miembros arquitectónicos para el interior de las habitaciones.

En esta clasificacion encontramos el Paisaje como género especial. Con efecto, en la época de Vitruvio (sig. I de J. C.) la pintura del paisaje tomó un carácter especial por el genio de Ludius; elevándose hasta formar en cierta manera un ramo particular é independiente, aunque no alcanzó su completo desarrollo. Ludius pintó jardines artificiosamente dispuestos, parques, rios, canales, puertos, marinas, y otros puntos de vista de la Naturaleza, así en los interiores de las villas como en los muros de los pórticos, animando sus composiciones con figuras ocupadas en varias tareas campestres y en toda clase de actitudes, cómicas y festivas.

El espíritu de la Pintura en aquellos primeros tiempos de la época imperial se complugo en presentar alardes de destreza, que con pretexto de genio no son más que ejercicios gimnásticos, permítase la expresion, de la técnica del Arte; esos alardes que hace por ejemplo el escultor que ejecuta una estátua ultracolosal, ó el tañedor de un instrumento músico que toca una pieza de difícil ejecucion: obras todas que pueden sorprender á la inteligencia, pero no halagar al sentimiento. Como ejemplo de estos alardes por los cuales los hombres de aquella época se desvivieron, puede citarse una Palas pintada en la llamada Casa dorada de Neron, cuyos ojos, al decir de algun escritor contemporáneo, estaban dispuestos de manera, que la figura miraba al espectador cualquiera que fuese el punto en el cual este se hallase. Plinio cita tambien como uno de estos alardes, la imagen de Neron del tamaño de ciento veinte piés de altura, pintada sobre lienzo.

Numerosos ejemplos de Pintura mural ejecutados desde la época de Octavio Augusto hasta la de los Antoninos atestiguan el estado del arte pictórico en estos tiempos. Las pinturas de la tumba de Cayo Sextio erigida en Roma junto á la puerta de Ostia, las de los varios departamentos de la casa de Neron, y el número considerable de las descubiertas en Pompeya, Herculano y Stabia, y de las que diariamente se descubren en varios puntos donde alcanzó la dominacion romana; manifiestan una productividad y genio de invencion inagotables dentro del mismo arte degenerado.

Los caracteres más notables de la Pintura en los primeros años de la época imperial se distinguen perfectamente por la gracia de las figuras de divinidades, y por las escenas mitológicas representadas sobre un vasto y terso fondo, bien correcta y cuidadosamente trazadas, bien esbozadas con suma ligereza, que es lo más comun; por lo risueño de las vistas esceno-gráficas; por la elegancia de los follajes y guirnaldas suspendidas en el aire, jugueteando á su rededor multitud de pájaros; por lo

fantástico y rico de los antenas; por la viveza de los colores y la simplicidad y economía de las luces; por el sentimiento de



Fig. 1. Casa de Livia. (Roma).

armonía de los colores; y por el efecto general de las tintas que se daban á los miembros arquitectónicos. Pero todas estas cualidades quedan un tanto rebajadas desde el momento en que puede decirse, que las obras pictóricas de esta época no son más que copias de composiciones anteriores: esto es lo presumible, porque es sabido que los artistas solo procuraban enton-



ces reproducir de la manera más exacta las pinturas de épocas anteriores.

En tiempo de Vespasiano, Plinio ya consideró la Pintura en estado decadente, y se lamentó de que con tan magníficos colores no se hiciera ninguna obra recomendable. Con efecto, la Escenografía que habia tomado, muy especialmente en el Asia menor, un carácter irrazonado, fué empleada en la decoracion del interior de las habitaciones todavía con más capricho. A los desórdenes de este se prestó entoncés la Pintura con el uso de adornos sin razon artística de ser: prodigáronse muy comunmente brillantes colores en un género de pintura que se atribuye á Ludius el jóven. Este pintor cubrió las paredes con representaciones de escenas campestres, fruteros, bambochadas y antemas, con el carácter más extravagante que pueda imaginarse; y él mismo ó sus discípulos, unieron á tamañas extravagancias, la representacion de aquella quimérica arquitectura contra la cual ya habia declamado Vitrubio; arquitectura cuyos miembros carecian de toda proporcion, cuyas formas eran irrealizables, y cuyos adornos no tenian otra base que el capricho irrazonado. Desde entonces los pintores perdieron completamente de vista los principios del Arte, y la Pintura corrió muy rápidamente hácia su ruina, quedando reducida á una mera exornacion, sin carácter y hasta sin efecto. De esta clase de pintura quedan muestras en varios monumentos pertenecientes á la sociedad romana así pagana como cristiana; pues las Calacumbas quizá sean los monumentos que mejor pueden dar razon de ella. Danla tambien los baños de Tito y de Livia que se descubrieron á principios del siglo xvi y que inspiraron á Juan de Udina para pintar bajo la direccion de Rafael las galerías del Vaticano; y el sepulcro de los Nasones descubierto en 1674 en la vía Flaminia á la derecha del puente Milvio.

En la época de Adriano el esfuerzo que hizo el Arte para alcanzar una restauracion, no fué más que el resuello del moribundo. Si bien pertenecen á esta época algunas obras notables,

tales como el cuadro de Alejandro y Roxana, del que se inspiró sin duda Rafael; si bien en ella florecieron pintores que adquirieron nombre, tales como Altion, Eumelus é Hilarius, y aun el mismo Adriano que cultivó la Pintura en el género de costumbres; sin embargo, degeneró este arte en un verdadero pintorroteo; contribuyendo indudablemente á la pérdida del buen gusto, el haberse abandonado á los ménos hábiles esclavos el arte de cubrir las paredes con representaciones, segun los caprichos del patrono, y de hacerlo con la mayor prontitud. Los anales jurídicos de aquella edad citan infinidad de nombres de esclavos pintores. Juvenal, que floreció á fines del siglo 1 de J. C. habla de una manera notable en sus sátiras, de la exigencia que se tenia con los pintores de pintar *cito*, esto es, de prisa, con prontitud.

Los pasos decadentes de la Pintura fueron haciéndose más sensibles despues de Adriano. El lujo y las galas del antema se perdieron insensiblemente, reemplazándose por una grosera y ruda simplicidad; cesó del todo el estudio concienzudo de la Naturaleza; llegando á perderse hasta la habilidad técnica del Arte. Así se llegó á la época de Constantino y de la traslacion de la corte á Bizancio (sig. iv de J. C.), época en que las creencias paganas sufrieron un golpe de muerte, porque fueron reemplazadas por otras más puras, que habian de producir un cambio radical en las costumbres, como no pudieron ménos de producirle en las artes.

#### OBSERVACIONES GENERALES.

La Pintura antigua no tuvo el carácter de la de nuestros tiempos. El Arte no siendo llamado en Grecia á servir al gusto particular, sino á la Religion y al Estado, no pudo espaciarse en el vasto campo en que se espacia actualmente la Pintura. El arte plástico en Grecia formó cuerpo con las instituciones públi-

cas, de tal manera, que no se separó de ellas sino para desnaturalizarse y decaer. Ya pareciese en los templos, ya en los peciles, siempre se dirigió á la multitud: el carácter, pues, de la Pintura hubo de ser público, religioso, político, á más de ser monumental. Debió por tanto ser sencillo, debió huir de toda complicacion, y de toda vaguedad para que sus composiciones estuviesen al alcance de la multitud á quien iban dirigidas. Los asuntos, pues, religiosos y heróicos, debieron ser los que aquella pintura hubo de tratar con preferencia; y por consiguiente, el carácter alegórico, ó si se quiere, simbólico, hubo de ser el que aquellas representaciones debieron tomar, toda vez que alegórica fué aquella religion, y alegóricas las tradiciones de los héroes. A este carácter alegórico debe añadirse la tendencia á hacer resaltar lo más especial y característico de los hechos; y como quiera que se representase algun acto histórico, fuese el que fuese, prescindióse de los detalles accidentales, para ceñirse estrictamente á lo más esencial y á lo más característico del mismo.

No han llegado hasta nuestros dias obras que puedan servir de prueba á cuanto sobre el particular puede decirse; teniendo que deducirlo todo, ó de los relatos de escritores más ó ménos contemporáneos ó de las pinturas que de la época romana nos quedan, las cuales son indudablemente copias de pinturas pertenecientes á la época griega.

De tales datos puede deducirse, que en la pintura antigua, el contorno se encargó de la parte principal de la imitacion, teniendo más importancia que el colorido, de modo que él solo bastó para la expresion de una idea, y que el colorido solo estuvo destinado á realzar su valor; que el claroscuro marcó los principales accidentes, pero que no se extendió mucho en la gradacion de medias tintas. El color unido que se dió al fondo muy comunmente, viene á corroborar esta importancia que se dió al contorno, pues, no parece sino que por este medio quiso dejársele perfectamente determinado.

No debe causarnos extrañeza la importancia que dieron los

griegos al contorno sobre el colorido, si se tiene en cuenta la perfección á que llevaron la estatuaria basada en la representación de las bellas formas; pues no puede negarse que el contorno en la Pintura, representando esencialmente las formas, debió distinguirse por cualidades análogas. No puede concebirse una Escultura tan excelente como aquella, y un dibujo indeterminado é incorrecto. Por no caer en indeterminación é incorrecciones respecto del dibujo hubieron de pasarse, ó de prescindir buenamente y á sabiendas, de muchos efectos perspectivos, no buscándolos sino cuando se veían obligados á emplearlos por alguna exigencia de la composición. Sabido es cuanto repugnó á los griegos la innovación introducida por Apolodoro y Agatarco; repugnancia natural, porque dominados por la idea de atribuir al cuerpo humano las formas más bellas que su criterio artístico pudo sugerirles, difícilmente habían de admitir modos de presentar tales formas fuera de los puntos de vista que más naturalmente podían presentarse. Esto no quiere decir que los griegos no hiciesen uso de la Perspectiva en sus obras pictóricas, ya que después de la época de Cimón el anciano (fines del sig. v ant. J. C.) formó un ramo especial de la Pintura; pero en general no puede ménos de reconocerse, que los griegos dieron más importancia á la representación de las formas con todo su carácter, que con el efecto producido por medio del escorzo y de la degradación de las figuras, esto es, más importancia que á la exactitud de la Perspectiva, de cuyos efectos fueron avaros. Es menester, sin embargo, advertir, que el gusto limitó la práctica y desarrollo de los conocimientos y recursos del Arte en materia de óptica, más en la pintura monócroma, que en la policroma, más en los primeros tiempos del cultivo de la Pintura, que durante la época en que esta floreció. De todos modos, nunca los medios perspectivos se desarrollaron, generalmente hablando, en el grado que se han desarrollado en la Edad moderna.

Esta importancia que los griegos dieron á la forma y por la cual fueron precisos y correctos en el dibujo y exactos en las

proporciones, explica la indiferencia con que miraron la Perspectiva aérea, no tomando con grande empeño la degradacion de tintas y de tonos que el aire interpuesto produce, y los efectos de la luz en los objetos: así es que el pintor solo trató de acercar cuanto más le fué posible á los ojos del espectador los objetos ó figuras que presentaba en sus cuadros, colocando unos y otros en un punto completamente iluminado. Esta circunstancia hace presumir que la luz y las sombras, quizá no estuvieron destinadas, como en la Pintura moderna, á los contrastes y á las oposiciones de las masas y á los efectos generales de esta clase, si no al modelado de la figura ó del grupo aisladamente, lo cual daba á la composicion el carácter del relieve sobre un plano, *bajorelieve* vulgarmente dicho.

En vista de estas observaciones creo que puede decirse que la Pintura griega sacrificó el colorido al dibujo, como sacrificó los efectos de la luz á la forma: en consecuencia no debe vacilarse en afirmar, que el carácter verdadero de las artes plásticas de imitacion en Grecia, generalmente consideradas, fué ménos pictórico que escultórico, respondiendo más al principio clásico que al romántico.

El procedimiento entre los antiguos no tuvo importancia alguna. No existe entre los antiguos escritos de Grecia ninguna palabra propia que indique un procedimiento especial: lo que puede probar, que este les fué indiferente ó que no tuvo importancia alguna.

Las Escuelas artísticas de Grecia exigian del alumno una larga práctica en el manejo del grafio ó estilo sobre tablas encerasdas (monograma), y en el del pincel con un solo color sobre tablas de boj (monocroma) antes de pasar á la pintura policroma. Con el primer sistema se adquiria facilidad en el trazo; con el segundo se acostumbraba la mano y aun la vista á mucha exactitud y precision en el contorno. Se comprende fácilmente la precision que debe haber en un dibujo en que no existe la línea

convencional del contorno; y cuanta exactitud debió haber en la mano que manejaba el pincel para llenar ó bien el espacio del fondo á fin de dejar la figura con el color de la superficie en que se pintaba, ó bien el espacio de la figura dejando incoloro el fondo. Zeuxis ejecutó algunos dibujos monocromatos, así como Parrasio algunos monogramatos. La exactitud y la precision en el dibujo las concibieron los griegos de tal manera, que Pamphilo de Sicione, el maestro de Apeles, que vivió en el siglo iv ant. J. C., exigió conocimientos matemáticos preparatorios para aprender el dibujo.

Los griegos pintaron al temple, al incausto, y conocieron el mosaico y el tapiz. No puede asegurarse si pintaron al fresco; cuestion ó duda que solo podría ser dirimida por un análisis riguroso de algunos fragmentos de pintura mural que quedan; porque si se ciñe uno al texto de algunos arqueólogos que han tratado de la materia, es imposible formar opinion; pues donde uno encuentra cola, yema de huevo y leche de higuera, otro encuentra goma, tal ó cual resina y cera.

Los griegos al dar al dibujo una preferencia notable se manifestaron tímidos en el colorido: siendo esta timidez tanto mayor cuanto más puro y correcto fué el dibujo. La misma escuela Jónica que tan apasionada fué por la brillantez y viveza de los colores, se contentó hasta la época de Apeles, con cuatro colores materialmente tales; obteniendo con ellos la diversidad de tonos y de matices que de su mezcla y combinacion podia resultar. Para el *amarillo* emplearon el ocre procedente de las minas de plata de Alica, el oro pimente, la sandáraca: para el rojo, el sinapis de Capadocia, y el milto ó minio que parece fué descubierto por casualidad hácia mediados del siglo iii ant. J. C., habiendo sido Nicías el primero que le empleó: para el blanco, la tierra de Melos, y pocas veces fué el procedente del plomo: para el *negro*, el elephantinon ó negro de martil, que empleó muy especialmente Apeles. A más de estos colores introdujose poco á poco el uso de materias colorantes más preciosas y de

más vivo efecto, tales como la *crisocollo*, verde cardenillo; el *purpurino* sacado del humor viscoso de la púrpura; el *cerúleo*, y el *cinabrio* procedente de la India, pues el artificial no fué introducido hasta la mitad del siglo iv ant J. C. por el ateniense Calios.

Pintóse sobre tabla de alerce ó de cedro muy especialmente. La costumbre de decorar los templos con pinturas debió conducir naturalmente á la pintura mural propiamente dicha, costumbre que desde los templos y las cámaras sepulcrales debió pasar al interior de las habitaciones particulares.

Pocas noticias se tienen del procedimiento al encausto, perdido enteramente para nosotros; no habiendo dado resultados satisfactorios los ensayos hechos para restaurarle. Sábese sin embargo que se distinguieron varios métodos, y que se empleó para la pintura ó el género de exornacion antemática y para el colorido exterior de los buques.

Entre los procedimientos por yuxtaposicion cuéntase el *tapiz* y el *mosaico*. El tapiz (parapetásmata) le aprendieron los griegos de los fenicios; existiendo noticias referentes á los magníficos ropajes de Apolo Delfico y de Palas, y del manto que los rodios regalaron á Alejandro Magno. Plutarco al encarecer la grandeza del Phidias en el Arte, y la fama de que gozó en tiempo de Pericles, dice, que este artista tuvo bajo su direccion todas las obras de Arte que se ejecutaron en aquella época, citando, entre los tectones plásticos, toreutas y otros artífices, que tuvo bajo su direccion á los *poiquillas* que no fueron más que los tejedores de lanas de distintos colores, y los bordadores, cuyas producciones contribuyeron en tanto grado á la decoracion de los templos y estátuas de marfil.

El mosaico fué conocido y ensayado en Grecia no antes de la época de Alejandro. Al principio no fué más que una combinacion de pequeños cubos de barro cocido; más adelante estas piecitas fueron de mármol, de piedras de precio, y de vidrio. No es probable que en la época griega el mosaico fuese aplicado más que á los suelos.

Supónese que en la Antigüedad se conoció el procedimiento llamado *niel-lo* que consiste en abrir los contornos y en rebajar ciertas partes de una materia dura, cubriendo en seguida el todo con un revoque ó capa metálica ó de esmalte. De aquí han deducido algunos que los antiguos conocieron un medio para la reproducción de obras gráficas, puesto que naturalmente parece deducirse de aquí el grabado. Por otra parte el texto de Plinio sobre la iconografía de Varron no dejaría duda alguna acerca del particular, si no hubiese sido neutralizada muy recientemente esta idea por un erudito arqueólogo.

### ASUNTOS.

La Pintura, con todos los visos de probabilidad, se desarrolló durante el período de la Historia antigua en los mismos géneros que durante la Historia moderna; sin apartarse por esto de los caracteres generales del estilo que quedan indicados, no dando tampoco á determinados géneros la importancia que en nuestros tiempos se les ha dado con justa razón.

Mucho queda todavía por hacer antes que resolver en absoluto ciertas cuestiones que en la materia pueden suscitarse; porque faltan datos que puedan servir de pruebas fehacientes: sin embargo, los pocos que existen, proporcionan alguna luz, solo para dar una idea general acerca de la materia.

Los géneros en que se desarrolló la Pintura antigua fueron: el histórico religioso, el histórico profano, el histórico alegórico, el de costumbres, el paisaje, y de exornacion.

*Pintura histórico-religiosa.* La representación de las divinidades en que aquella sociedad creyó, no pudo dejar de ocupar el pincel de los artistas antiguos. La vida terrestre de los dioses daba pié á ello, y abría un vasto campo á la imaginación; no pudiendo ménos de llevar la preferencia los asuntos báquicos y las fiestas dionisiacas.



Con efecto, las sensaciones que hubo de causar el culto de Baco, debió producir en las artes plásticas obras de una grande inspiración ya elevada, ya cómica hasta la ridiculez. Las circunstancias especiales de esta divinidad, expresion de la vida natural y física, contribuyó no poco á imprimir en el Arte un carácter dramático, y un movimiento patognómico cual á la Pintura conviene. El culto de Baco lleva, á diferencia del de las demás divinidades del paganismo, el carácter de una religion natural, manifestando el poder de la Naturaleza que triunfa del alma humana y la arranca de la tranquilidad que le inspira el conocimiento de sí mismo. El vino es el símbolo más perfecto de semejante poder, y por esto el culto de Baco ha sido considerado siempre como el culto de las orgías. El círculo de las imágenes dionisiacas forma por sí solo un Olimpo especial, distinto del de la mansion del padre de los dioses, Júpiter; y representa esa vida natural con los efectos de su poder sobre el espíritu humano, concebido en diferentes grados, bajo formas más ó ménos nobles.

Fácilmente podrá comprenderse el número de asuntos que pudo proporcionar á la Pintura un culto como el de Baco, ya por el sinnúmero de ceremonias bulliciosas de aquellas fiestas, en las cuales el entusiasmo hasta el frenesí y la alegría sin límites reinaban quizá con exceso; así como por las vicisitudes de la vida maravillosa del dios, bien se le considere en su nacimiento, bien se le represente en los juegos de su niñez, bien se le siga en su alegre y bulliciosa adolescencia, en sus amorios con la graciosa Ariadna, en sus bodas magníficas y espléndidas celebradas en Naxos, en su descenso á los infiernos, bien celoso de su culto, capitaneando una tropa de sátiros y paniscos, muestre inflexible su ira contra los despreciadores y enemigos de su culto; bien guerrero atrevido alcance grandes triunfos en India.

*Pintura histórico-profana.* Conocidos los lazos que unieron el arte griego con la religion y la política, será facil hacerse car-

go de que la representacion de la vida pública debió ocupar en la imaginacion de los artistas un puesto nada secundario. Por otra parte, coincidiendo como coincidió el desarrollo de la Pintura con las guerras Pérsicas ó Médicas, debió en aquella sazón aparecer en ella una tendencia más marcada hácia la glorificacion de los hechos históricos, ya de épocas pasadas, ya de la contemporánea. Escritores de aquella edad han conservado la memoria de tales obras; así como puede uno hacerse cargo de su disposicion por algunas aun que pocas copias de aquellas pinturas hechas en época posterior. Una de las más importantes de entre estas copias es el mosaico de la casa llamada del Fauno en Pompeya, representando un combate entre griegos y persas, que en sentir de los eruditos, es la batalla de Arbelas ó la de Issó (mide met. 5'40 ancho, 2'80 alto: fué descubierto 1831: existe Mus. Nap.)

*Pintura histórico-alegórica.* La mitología griega que no tuvo rival cuando se trató de materializarlo todo, no pudo ménos de ofrecer á la Pintura asuntos alegóricos, confundíendoseles probablemente con los religiosos, supuesto que se confundieron en aquella sazón la Religion y la Poesía, siendo aquella, hija natural y legítima de la segunda.

*Cuadros de costumbres.* Varios ejemplos podrian citarse para hacer ver que la vida familiar tuvo entre los pintores antiguos varios intérpretes. La misma vida de los poetas y de filósofos quedó bajo el dominio de la Pintura: y como el hombre en todos tiempos así ha reído como ha llorado, ha tenido que sufrir de los poderosos y ha querido vengarse de ellos; y como el hombre siempre ha tenido pasiones que le han conducido á la ridiculez, ya como poderoso para dominar, ya como débil para burlar la dominacion exagerando su libertad individual; de aquí la caricatura, expresion gráfica de la sátira literaria. Las Pinturas existentes en las ruinas de Pompeya son muestra evidente de



Fig. 2 Batalla de Issus. (Mosaico de Pompeya).



que en la Antigüedad se cultivó así el género de costumbres como la Caricatura, con el mismo abuso que en nuestros días; por que entre los antiguos como entre los modernos, existieron vicios, placeres y sinsabores, si no iguales, análogos.

*Paisaje.* El Arte antiguo exigió de los asuntos que trató una íntima relacion y una entera conformidad entre el objeto representado y su modo de representacion: circunstancia que imprimió en todas sus producciones un carácter fijo y una fisonomía clara y limpia. El sentimiento de vaga ilusion y dulce melancolía que el paisaje inspira, debió de parecer á los griegos que no podia formar un género especial; por cuya razon el paisaje le trataron más bien como una curiosidad topográfica, que con el sentimiento y la independenciam convenientes. Presentaron pues algunas veces vistas de extensas comarcas, formando, si no esos panoramas á vista caballera que en nuestros tiempos se presentan, á lo ménos una verdadera corografía ó descripcion de los accidentes de un territorio; quizá respondiendo más á la utilidad de la vida práctica, que al sentimiento de la belleza. Como quiera que sea, estos cuadros quizá no pasaron de ser lo que los paisajes egipcios en mosaico, que tan estimados fueron en Roma, con la estimacion que nos merecen actualmente los paisajes pintados por los chinos.

En la Pintura de los detalles de la Naturaleza, distinguieron-se muy especialmente los antiguos; lo que da gran realce á la pintura antemática con que decoraron algunos interiores, tales como la citada de las thermas de Tito y de Livia, que en el siglo xvi inspiraron á Juan de Udina para la decoracion de las galerías del Vaticano.

## PINTURA MODERNA.

Principiaba la Edad media, y la Pintura, como su hermana la Escultura, habia llegado al mayor grado de decadencia. Sin embargo, los inmediatos sucesores de Constantino y los poderosos del imperio, mandaron ejecutar pinturas para adorno de las Iglesias, de los palacios y de las habitaciones particulares, representando ofrendas, hechos de armas, cazas y otros análogos. Pero todas estas pinturas fueron rudas en cuanto á la idea, y groseras en cuanto á la forma. Era necesario un renacimiento; pero este no podia llevarse á cabo sino muy gradualmente: era menester para reconstruir el edificio, rehacer los cimientos conmovidos, y buscar los materiales que mayor solidez podian dar á la obra sobre la cual habia de estribar el monumento.

Distinguíase en el siglo VIII la pintura bizantina por un dibujo incorrecto y seco y por un modelado duro: y aunque se dejaba ver en aquellas figuras algun conocimiento anatómico, pero no sin bastante ignorancia en el modo de evitar el alarde; de tal manera, que las más de las veces la musculatura aparecia excesivamente marcada, hasta tal punto, que daba más bien razon de un cuerpo despellejado y momificado. Sin embargo, este alarde de anatomía parece que no se hacia intencionalmente, sino más bien por ignorancia de los medios materiales de ejecucion. Mejor inteligencia demostraron los bizantinos en la expresion de las fisonomias, si bien semejante expresion parecia como espasmódica. Los tipos que presentaron dieron bien poca idea de belleza. En la composicion manifestaron algun sentimiento respecto del contraste de líneas, de actitudes y de ademanes; pero no dieron muestra alguna de conocimientos concienzudos de Perspectiva, ni lineal, ni aérea. Casi todas las composiciones pictóricas hubieran podido traducirse al bajo relieve, tanto más cuan-

to que muchas de ellas apenas tuvieron indicado el lugar de la escena.

El lujo hizo introducir los fondos de oro, pintando encima del



Fig. 3. Sta. Inés: pintura del siglo VII. (Cripta de su basílica. Roma).

dorado que primero se daba; y este lujo no solo se echó de ver en el fondo sino tambien en los colores: así fué que tanto en las obras ó trabajos en grande escala como en los de iluminacion, cualquiera que fuese el colorido, el artista estaba seguro del buen éxito, por medio del brillo de los colores.

Los colores, si bien se dieron al temple, tuvieron bastante

cuerpo y empaste. Los contornos estaban muy determinada-mente marcados: el pintor extendía el blanco que había de ser-



Fig. 4. La Virgen: fresco del siglo IX. (Cripta de S. Clemente, Roma).

vir para la luz, sobre el fondo preparado, y aplicaba de la propia manera los distintos colores con alguna graduación de tonos para dar razón de los distintos accidentes de la luz.

Los ropajes fueron adornados con toques de oro. En su disposición y echado dieron muestra de un estilo particular debido sin duda á la holgura de los trajes orientales; presentando cierta grandiosidad, y una especie de magestad, especiales: debidas á



la observancia de una parte de los buenos principios que indudablemente los mosaicos hubieron de conservar por tradición.



Fig. 5. La Asuncion: fresco del sig. ix. (Cripta de S. Clemente. Roma).

Pero tanto los lineamientos como los toques del colorido que los ropajes ofrecen, tienen cierta manera y cierta monotonía que fatigan la vista, y hacen parecer los contornos como arrastrados por una fuerza que hubiese obrado en una misma direccion sobre el conjunto, del mismo modo que obra en las telas que se sacan del lavadero en que han estado sumergidas.

Probablemente la cuestion de los iconoclastas hizo que el clero se arrogase el derecho de indicar la manera como debian componerse y representarse las imágenes religiosas; y la escuela bizantina fué la más fiel observante de estas prescripciones; habiendo llegado hasta nuestros dias este rigorismo, de lo cual es prueba la industria de Souzdal, la cual siempre reproduce las mismas composiciones y las mismas formas para la Iglesia eismática griega. Estas prescripciones del clero no solo se referian á

los trajes de Jesucristo, de la Virgen y de los santos, sino que se extendían al carácter del semblante, de los ademanes y de las actitudes. Una de estas prescripciones hubo de ser la de escribir en los cuadros y casi siempre en la parte superior de los mismos el nombre de los santos que se quisieron representar; colocando las letras ya en sentido natural ya en sentido verti-



Sta. Práxedes.

S. Pedro.

Sta. Pudenciana.

Fig. 6. (Catacumba Priscilla. Roma).

cal; costumbre que se observó hasta en los personajes no religiosos. De aquí se ha deducido que los bizantinos no reconocieron atributos para la caracterización de las imágenes, no empleándolos sino para indicar cada una de las gerarquías celestes, como la de los ángeles, de los arcángeles, de los apóstoles, de los obispos, de las vírgenes, etc.

Por otra parte la cuestión de los iconoclastas, ahuyentó de Bizancio á los artistas, los cuales fueron á refugiarse á Italia; pero el cultivo de la Pintura quedó del exclusivo dominio de los monjes, por la ignorancia de la época.

Hacia fines del siglo xi, hizo sentir un cambio notable. El Pontífice Gregorio VII, (1073-1085) quiso reformar las costumbres del clero: hizo la guerra al lujo que se había introducido en el Santuario, y desterró de los monasterios el cultivo de las artes. El número de monjes artistas fué desde entonces reduciéndose, y aumentándose el de seculares. Secularizose entonces la Pintura; pero sin dejar de ser religiosa hubo de adquirir mayor vida y mayor animacion, porque hubo de buscar un manantial de formas, que el misticismo y el recogimiento del alma del cenobita hubieran quizá llegado á rechazar y hasta á proscribir; y como dice un escritor contemporáneo, «la condenacion de la carne por la Iglesia hubiera acabado por romper el cincel en la mano del escultor y los pinceles en la del pintor.»

Las relaciones del imperio bizantino con los países de Occidente, especialmente con Italia, en cuya region los bizantinos conservaban algunas posesiones, no habian sido interrumpidas; así fué que el genio bizantino no dejó de sentirse en Occidente respecto de las artes del dibujo, aun en el siglo xi, apesar de sus diferencias con la Santa Sede. El establecimiento de los venecianos, de los pisanos y de los genoveses en el imperio griego consolidó dichas relaciones de comercio; y como objetos de este hubieron de considerarse las producciones artísticas bizantinas. Los religiosos y los sacerdotes latinos que acompañaron á los cruzados, y aun los que viajaron por el imperio griego, despues del establecimiento de la dinastía latina en Constantinopla (1204-1261), trajeron á Italia y demás países occidentales muchas imágenes y cuadros bizantinos. La mayor parte de estos cuadros fueron imágenes de la Sta. Virgen, muchos de los cuales se suponen obra del evangelista S. Lucas, cuando en todo caso lo fueron de Lucas el santo, monje florentino que fué pintor, y floreció en el siglo ix.

Déjase comprender muy bien que los artistas bizantinos que se establecieron en Italia, no llevando como no llevaron consigo grandes elementos de perfeccion del arte plástico, no podian

conservar por mucho tiempo el estilo primitivo: y esta alteracion hubo de ser notable, tanto más cuanto que semejante estilo pasó á manos de discipulos, que eran italianos y respondian á nuevas necesidades.

Para dar á conocer la transformacion que hubo de sufrir el estilo bizantino en manos de artistas italianos, y el modo como fué formándose un estilo nuevo, preludio del renacimiento del siglo xvi, seria indispensable tener cuando ménos una idea de obras de distinto género ejecutadas en aquella época; pero lo que existe en Italia correspondiente á los siglos xi y xii se encuentra en el dia en tal estado de deterioro, ya por la accion del tiempo, ya por atrevidas restauraciones, que nada ó casi nada puede sacarse en claro. Por otra parte, el Arte en Italia al estudiar los modelos bizantinos hubo de sentir la necesidad de libertarse de la inmovilidad bizantina; y así fué que poco á poco se añadió á la fidelidad de los tipos y emblemas generales de las gerarquías, un movimiento más acentuado y mayor animacion, y hasta accesorios más ó ménos variados. He aquí el primer paso que se dió hácia la libertad de la representacion, ó lo que es lo mismo, hácia el renacimiento de las artes.

La Pintura sacudió quizá antes que la Escultura el yugo bizantino; de manera que á mediados del siglo xii se encuentran ya muestras de acentuada y variada expresion, y hasta de representacion muy intencionada de la localidad. Sin embargo, en esta época se reprodujeron muchísimo las composiciones pictóricas á causa de que los pintores no acudian para la produccion á la fecundidad de su genio, ni tenian escrúpulo en reproducir exactamente sus obras ó en copiarse á sí mismos, mientras que los aficionados tampoco tenian escrúpulo en adquirir reproducciones: al pintor se le pedia un cuadro, y enviaba una copia del original que se quedaba para copiarle ó reproducirle: los aficionados pedian una obra de tal ó cual asunto, y el pintor, sobre el original de su repertorio, pintaba ya no por sentimiento de arte sino por tarea de oficio. Por otra parte la piedad

pudo mucho respecto de esa costumbre, á causa de la gran devocion que se tenia á los cuadros y á las imágenes venidas de Oriente, de las cuales se pedian copias, cuando no podian adquirirse originales.

Semejante costumbre fué sucesivamente perdiéndose desde fines del siglo XII; y principiáronse á vendér cuadros ya no por copia segun determinado modelo, sino originales ideados y ejecutados á propósito, dejando de ejercerse la Pintura por oficio.

Lo que necesitó entonces este arte fué un manantial de bellas formas y una educacion del sentimiento para apreciarlas; en una palabra, buenos contornos. ¿Qué pudo hacerse, qué se hizo para alcanzar este objeto?

Así como el arte plástico de imitacion llegó en la época antigua á su apogeo dando á las formas del cuerpo humano todo lo que en cierta manera negó á la expresion; durante la Edad media dió á la expresion todo lo que no supo ó no necesitó dar á las formas del cuerpo. El sentimiento cristiano exigia el desarrollo del carácter individual, mas no rechazaba la armonía de las formas, porque hubo de conocerse que era necesaria la union de ambos elementos para obtener la mayor perfeccion posible del dibujo.

No debió Italia olvidar sus propios recursos; pero en los esfuerzos que hizo por restaurar las artes plásticas de imitacion, necesitó una guía, un preceptor. Una y otro no pudieron hallarse más que en la misma Grecia antigua, aquella Grecia, que al decir de un escritor de nuestros tiempos, si no inventó el Arte inventó la Belleza.

Los pisanos habian regresado del Peloponeso (sig. XIII), y extendiendo por Toscana el conocimiento de algunos fragmentos sacados de las ruinas de aquel país y aun del continente helénico, dieron la señal de la restauracion del dibujo; y principió el estudio del antiguo, buscándose afanosamente cuanto podia fomentarle, no tanto para imitarle, cuanto para buscar la razon de la verdad.

Seria injusticia no tener en cuenta la influencia que el estudio de las obras escultóricas de la Antigüedad pudo tener en el adelanto y progreso no solo de la Escultura, como queda indicado en la historia de este arte, sino tambien de la Pintura. En aquella época fué todo lo que pudo hacerse, porque el estudio del desnudo se hubiera mirado como una falta de decoro, y el de la anatomía, como una profanacion.

Al principiar el siglo XIII se hallaban reunidos suficientes elementos para la restauracion de la Pintura dentro del espíritu de la época. Varios pintores existieron de los cuales no se conocen los nombres. Despues de Andrés Ricco pintor neo-griego, ó cuando ménos de origen bizantino, que ejerció en Italia bastante influencia y murió en Candia en 1105; despues de Guido y de Petrolino del mismo origen y contemporáneos suyos, que pintaron en Pisa; florecieron Barnaba, quizá toscano, y los Bizzamano, tio y sobrino, ofreciendo el primero gran fecundidad de ingenio, más esmerada ejecucion, y más criterio en la caracterizacion, si bien se encuentra todavía en sus obras el trazo negro del contorno, circunstancia que neutraliza todo efecto. Cuadro liene Bizzamano, tio, en el cual está ensayada la representacion del espectáculo de la Naturaleza, pues se ven algunos árboles y arbustos que se destacan sobre un cielo luminoso.

Desde los últimos años del siglo XII, cuando los pintores ya no se limitaron á reproducir sus obras, y no pintaron cuadros segun determinado modelo, sino originales segun el genio individual, construyéronse tripticos con asuntos tomados de la historia sagrada, ejecutados cuidadosa y esmeradamente sobre fondo dorado; con lo que se dió principio á los cuadros *Adoraciones* por voto de determinados particulares. Además continuóse la ilustracion de códices, trillando de este modo el camino de la Pintura histórica. Se sabia dar importancia á las composiciones y algun movimiento á las figuras; aunque eran escasísimos los conocimientos perspectivos.

Los fragmentos de esculturas antiguas importados en Italia

por los pisanos que regresaron del Peloponeso completaron la época preparatoria de la verdadera restauracion de la Pintura, como la completaron para la de la Escultura; porque seria desconocer la índole de estas dos artes, negar la influencia que las formas escultóricas pueden ejercer en las pictóricas, como realizacion que aquellas son de las formas naturales, é ilusion de ellas que son las segundas.

En semejante estado las cosas, la Pintura no podia ménos de buscar un estilo especial que ofreciese toda la espontaneidad del genio y modos de ejecucion conformes con ella; en una palabra, no podian hacerse esperar las Escuelas.

## ESCUELAS DE PINTURA

DURANTE LA EDAD MEDIA.

### *Escuela Sienesa.*

Muy bien puede ser su fundador Giunta de Pisa que floreció desde 1210 á 1236. Este pintor, despues de haber observado con ojo inteligente las obras de los bizantinos, se consideró capáz de aventajarlos, y encendió la primera luz que respecto de la Pintura habia de brillar en Europa. Contemporáneos suyos, si no sus colaboradores, fueron Bonamico, Parabuoi, Diotisalvi y Duccio.

Hasta entonces los cuadros habian sido de pequeñas dimensiones. Los pintores á fuerza de repetir asuntos, ya no de copiar cuadros como en el siglo anterior se habia hecho, dieron pasos más agigantados hácia el perfeccionamiento del arte pictórico. Las composiciones complicadas solo se habian emprendido para la ilustracion de códices; pero ya en la época á que hemos llegado se presentaron en cuadros decorativos. Taffi (¿1213-1294) introdujo en Italia la costumbre de pintar cajas de novia (*Cassoni*), decorándolas con asuntos históricos; cuadros que con el tiempo fueron reduciendo sus dimensiones. El mismo pintor fué

el que introdujo en los cuadros religiosos, ángeles tocando el violín. Margheritone de Arezzo (flor. en la 2.<sup>a</sup> mitad siglo XIII) inauguró el género del retrato.

Contemporáneo de este artista fué Cimabué (Juan Guatieri 1240-1310), el cual tuvo mayor atrevimiento que sus predecesores, pintando frescos de grandes dimensiones.

Grandes cuestiones se han promovido acerca de la consideracion de *Restaurador de la Pintura* que muy comunmente ha merecido Cimabué. Discípulo este de Giunta de Pisa, que pintó en Asís en 1230, pudo conocer pinturas de Guido de Siena, de Buenaventura de Berlinghieri de Luca, (1235), de Nicolás de la Masnada de San Giorgio, que pintó en Ferrara en 1240, de Buenaventura de Ursone (1248), y los retratos hechos por Tullio de Perugia; y por último no pudo dejar de conocer los fragmentos de esculturas griegas que los pisanos habian traído del Peloponeso. Sin embargo, esto no le quita á Cimabué la gloria de haber aventajado á sus predecesores, alcanzando originalidad en la composicion, nuevas actitudes y nuevo modo de disponer las figuras, circunstancias que no pudo aprender ni de los maestros bizantinos, ni de Giunta de Pisa, ni de sus inmediatos predecesores. Sobre todo su gloria está unida á la de uno de sus discípulos, en quien supo hallar cualidades especiales para la Pintura, sacándole de la humilde esfera en que habia nacido.

Este discípulo fué Giotto (Angel de Bondone-1296-1376). Era un muchacho que guardaba cabras; y dibujándolas en el suelo le encontró Cimabué, reconociendo en él talento y genio para la Pintura. A Giotto se debe el gran desarrollo que tuvo este arte en el siglo XIV. Los cuadros que pintó en Asís son obras maestras llenas de nobleza y de ingenuidad, habiéndole ganado el título de *discípulo de la Naturaleza*.

Hasta Giotto la falta de conocimientos necesarios para la caracterizacion habia obligado á los pintores á que en las figuras que representaban suplieran la expresion, que no sabian darles, con letreros que á manera de filacterias, salian de la boca de tales



figuras: pero perdióse esta práctica luego que se introdujo el estilo de Giotto; lo cual no deja de indicar cuanto este artista se



Fig. 7. El Gólgota. (obra de Giotto).

apartó de sus predecesores y cuanto estudió en la Naturaleza. Sencillo en el dibujo, y precisando las formas lo presentó todo con suma naturalidad; habiendo sabido variar las fisonomías con extraordinaria fecundidad, y no excusando ningún escorzo así respecto de los ademanes como de las actitudes. Verdad es que no fué el colorido en lo que alcanzó grande adelanto; mas no presentó ya las tintas crudas y negruzcas de los maestros bizantinos, sino un colorido más verdadero con toques más vigorosos y variados. Llegó á empastar los colores; habiendo alcanzado con la práctica de la miniatura una ejecución muy detenida que por largo tiempo fué la de sus discípulos.

Puccio Capanna, aquel de ellos que obtuvo algun adelanto en el colorido, con haber sabido dar mayor pastosidad y jugo á las tintas, fué muy relamido en las carnaciones; circunstancia que distinguió á todos los pintores de esta época; habiéndose abusado de este modo de ejecución tan afectadamente, que hace sentir pena y fatiga por lo trabajosa, al contemplar aquellas obras.

He aquí la primera Escuela de Pintura que tuvo Italia, y que

puede decirse que fué á constituir la florentina, ó á lo ménos á realzar la que en Florencia pudo haberse inaugurado.

### *Escuela florentina.*

No creo fuera de razon considerar á Barnaba y á los Bizzamano, no ménos que á Ventura de Bolonia como precursores ya que no como fundadores, de esta Escuela: pero es menester confesar que solo puede considerarse inaugurada con Cimabue y Giotto: y si el primero merece el título de fundador, cábele al segundo la gloria de haber sido el jefe de la restauracion de la Pintura moderna.

A fines del siglo XIII la Pintura adquirió en Florencia un notable desarrollo, sobre todo respecto de la Pintura histórica. Uno de los manantiales de este género de Pintura fué el Poema de Dante, *La divina Comedia*. Giotto fué el primero que se inspiró en esta poesía teológica; y hasta parece que este pintor pudo recibir instrucciones del mismo Dante (1265-1321) á quien pudo conocer. Pero no habia entonces bastante correccion en el dibujo; se hacia notar la falta de conocimientos perspectivos: era sin embargo razonado el plegado de los ropajes; y ya no se tenia reparo en presentar ciertas partes del cuerpo, de las cuales hasta entonces se habia prescindido, generalizándose la costumbre de representar figuras de cuerpo entero.

Sucesor de Giotto, y uno de los más fieles observantes del estilo de este pintor, fué Buffalmaco discípulo de Taffi. Siguiéronle en esta tarea Spinello Aretino, Tadeo Gaddi, discípulo del mismo Giotto, Nicolás de Pietro, Lorenzo Camaldolese, discípulo de Gaddi y Orcagna (Andrés de Cione) que sobresalió en el retrato. Los últimos que siguieron estrictamente el estilo de Giotto fueron Masolino de Panicale, Memmi (Simon de Martino), Angel Pucci, Gerardo Starnina, y Dello.

En el siglo XV verificóse un gran cambio tanto en el fondo como en la forma de la Pintura; y sin embargo no fué más que una consecuencia de los principios sentados por Giotto. Brune-





Fig. 8. Vocacion de San Pedro y San Andrés (Obra de Masaccio. — Florencia.)

lleschi, el arquitecto (1372-1444), sacó de mantillas la Perspectiva, y Pablo Uccello (1389-1472) la divulgó. Para unificar todos los elementos de adelanto que existían solo faltaba un genio: este fué Masaccio.

Masaccio (Tomás Guidi) natural de San Giovanni, en el condado florentino (1401—1443) fué el que abrió el camino al estilo moderno. Vassari dice, que las obras de pintura anteriores á Masaccio fueron pintadas, y que las de este fueron la verdad y la Naturaleza representadas. No es fácil juzgar con entero conocimiento acerca de la exactitud del aserto de Vassari, porque las obras de Masaccio son muy raras. Fuerza es sin embargo decir que las pinturas que dejó este maestro en el convento del Cármen de Florencia, milagrosamente salvadas del incendio que destruyó todo el edificio, fueron la escuela de todos los Pintores de la baja Italia.

Masaccio fué el primero que supo dar vida á las figuras y verdad al desnudo: conoció perfectamente el claroscuro y las demás circunstancias del colorido: y aunque discípulo de Masolino de Panicale, puede decirse que estudió más en las obras escultóricas de Donatello, habiendo aprendido de Ghiberti la Perspectiva. Él dió á la Pintura formas más precisas y correctas, actitudes que estuvieron en armonía con los caracteres de los personajes, así como con su situación; presentó grupos que con las buenas relaciones que guardaron entre sí, concurrieron al buen efecto del conjunto: puso el lugar de la escena en perspectiva correcta; armonizó el colorido de las carnaciones, el de los ropajes y de los accesorios, resultando de aquí un efecto que no fatiga la vista ni turba el espíritu: y por último supo expresar los sentimientos interiores sin exageracion de ninguna clase.

Secundó á Masaccio en semejantes tareas Felipe Lippi (1412-1469) con los estudios que hizo sobre el natural; de modo que desde entonces solo se buscó en la Naturaleza lo que hasta allí se había buscado de segunda mano, digámoslo así, en los fragmentos de Escultura antigua.

Solo faltaba unir á tales estudios el conocimiento de la estructura del cuerpo humano, tanto respecto de la armadura que le sostiene (Osteología) como de los músculos que la cubren (Miología), y como de las apariencias que de esta union y de los distintos movimientos resultan; en una palabra, faltaba el conocimiento de la Anatomía artística. Semejante estudio le recomendó Leonardo de Vinci (1452-1519) dando á conocer su importancia en todas las artes del dibujo.

### *Escuela Paduana.*

Durante este tiempo la Italia del norte tuvo algunos pintores distinguidos. El primer pintor de la escuela paduana fué Francisco Squarcione (1394-1474) el cual trajo de Grecia una colección de esculturas antiguas

sobre las cuales fundó la base de su enseñanza.



Fig. 9. Obra de Melozzo de Forli.  
(cúpula de San Pedro, Roma.)

De esta escuela salieron Melozzo de Forli, Andres Mantegna, Antonello de Messina, Juan Bellini, y otros; y todos ellos divulgando por la Lombardia y el Véneto sus principios, sentaron los cimientos de una infinidad de escuelas en el continente italiano. Su tendencia fué el vigor y la fuerza del colorido; nada tiene pues de extraño que de ella saliesen las principales escuelas coloristas de Italia, y que en ella, primero que en el resto del país, se desarrollase el procedimiento

que más podia favorecer semejante tendencia, el procedimien-

to al oleo, importado de la baja Alemania por Antonello de Messina, y misteriosamente empleado por Domingo de Venecia y por Andrés del Castagno.

Melozzo de Forli (1440-1492) fué el más atrevido en los escorzos; atrevimiento que indudablemente debió al estudio de la Perspectiva; así es que presentó en los techos y soffitos y en las bóvedas, figuras vistas de abajo arriba: circunstancia que proporcionó al Arte un adelanto, pero sobrado susceptible de abusos que podian colocarle en el borde de un precipicio.

Mantegna (1431-1506) dió importancia á la historia profana, pintando asuntos tomados de ella, y expresando con energía los sentimientos. Pintó bandejas, y grabó algunos de tales asuntos.

Juan Bellini fué el primero que trató asuntos mitológicos; y cuando por su mérito no fuese célebre, lo seria por haber sido maestro de Ticiano.

### *Escuela ombria.*

Mientras Florencia y Padua preludiaban las escuelas que en el siglo XVI habian de figurar en Italia, Fra Angélico de Fiesole, alumno de la florentina, contra las tendencias realistas de la época, se atrevió á conservar con buen resultado, ciertas tradiciones ascéticas de los maestros que le precedieron. Probablemente Nicolás Alunno se inspiró de sus obras para fundar la escuela Ombria, que no tenemos inconveniente en calificarla de escuela, supuesto que los pintores de este país, siguiendo el estilo ascético de dichos maestros, presentaron una tendencia especial que contrastó con la que manifestaron las demás escuelas de Italia.

Pero si puede considerarse á Nicolas Alunno de Foligno (flor. 1492) como fundador de esta escuela, Pedro Vanucci, conocido por Perugino (1446-1524), fué la expresion más clara de las aspiraciones de ella. Nacido en Citta-delle-Pieve en la Ombria, fué discípulo de Alunno y de Pietro de la Francesca; habiendo estudiado algun tiempo en Florencia con Andrés del Verrocchio. Hacia los cuarenta años de su edad se estableció en

Perusa, y pronto llegó á reemplazar á su maestro Alunno en la jefatura de la escuela Ombría; si bien procurando mitigar



Fig. 10. Obra de Fra Angélico. (Mus. del Louvre, París.)

un tanto el ascetismo ombrío con un realismo racional y entendido, influido por los principios de la escuela florentina en que se inspiró; lo cual no impidió que una grande exaltacion religiosa caracterizase sus obras. Repróchasele la reproduccion frecuente de determinadas expresiones, actitudes y movimientos; pero esto no le quita el mérito de haber sido propio y verdadero en su produccion. Fueron discípulos suyos Pinturricchio, Juan lo Spagna y Rafael Santi.

Como acaba de verse, un extraordinario caudal de ideas reunió el Arte durante el siglo xv, dando importancia á determi-



nados géneros de Pintura; debiendo contarse á más del histó-



Fig. 11. La Fé. Jesucristo. La Justicia.  
(Obra de Perugino.—Roma.)

rico-religioso, del histórico profano, del mitológico y del retrato, que dejamos indicados en la narracion histórica que acaba de hacerse, el de la alegoría-mitológica que con buen éxito trató Sandro Boticelli, discípulo de Lippi (1432-1515); el de los interiores, representados con gran verdad por Alejo Baldovinetti (1425-1499) merced á los estudios perspectivos que hizo bajo la direccion de su maestro Pablo Uccello. Los géneros de las costumbres, del paisaje y de los detalles de la Naturaleza eran los que á la sazón no habian tenido fiel intérprete.

En semejante estado de cosas, anuncióse la época del Renacimiento, y con ella la de las escuelas con estilo especial de carácter determinado, y que desde Florencia, Venecia y la Ombría, se reprodujeron en Italia, apareciendo con distintos caracteres por la influencia de los climas y de las costumbres, en

Alemania, en España y en Francia, para formar la base de los estudios pictóricos de las sucesivas edades.

Antes de ocuparnos de estas escuelas, creemos oportuno y aun necesario dar alguna noticia de los medios más materiales de la producción pictórica durante la época que acabamos de historiar; á fin de completar el conocimiento de todos los que la Edad media legó á la del Renacimiento, su inmediata sucesora.

La tradición nos ha conservado la manera de pintar que Italia recibió de los bizantinos, y los procedimientos que al principio se emplearon. Mezclábanse los colores con huevo y con cera; y en determinadas épocas se empleó la yema del huevo para las tintas más calientes; no cabiendo poner en duda la eficacia de este medio. Dícese que se usó también la leche de higuera; sin embargo Montabert, que se ha ocupado mucho de este punto, lo pone en duda, pues dice que esta práctica no seduce de los análisis químicos. La cera parece que sirvió como de barniz para fijar y dar brillo al color; disminuyéndose la dosis de este material en el siglo xiv. Pero jamás se han encontrado partes oleinas mezcladas con el color, á lo ménos en Italia, sino cierta especie de aceite esencial indispensable para mantener líquida la cera: y sin embargo el uso de ciertas resinas ó gomas que con el tiempo se mezclaron con los colores, hizo creer que algunas pinturas de Colá Antonio del Fiore (flor. 1352) de Nápoles, estaban ejecutadas por el procedimiento al óleo: pero todas las pruebas están contra esta opinión; al paso que apenas se tiene noticia de dicho pintor, no siendo muy conocido ni por sí, ni por su yerno Solario, ni por ninguno de sus discípulos, que todos pintaron al temple.

La pintura al fresco vino usándose sin interrupción, probablemente desde los primitivos años de la Edad media, así como el mosaico fué abandonándose sucesivamente.

Ningun procedimiento completó mejor los adelantos hechos en la parte más material de la producción pictórica durante la

Edad media, que el procedimiento al óleo, por el fácil empaste de los colores, por el vigor que á estos les imprime, por la permanencia de la entonacion, y por prestarse fácilmente á los retoques y velaturas. El dudoso origen de este procedimiento obliga á detenernos un tanto sobre su introduccion en la Pintura.

Varias conjeturas existen acerca del primero que empleó dicho procedimiento; deduciéndose de ellas, que en el último tercio del siglo xiv, cuando vivía Barnaba de Mutina ó Módena, se hicieron varios ensayos sobre el modo de emplear los colores. ¿Quién sabe si de ellos pudo deducirse algo ventajoso para la Pintura ó alguna ventaja de las que no tardó en gozar con la propagacion de la pintura al óleo? Parece que en el archivo de Gante existe un pergamino con una descripcion de este procedimiento, que prueba que era conocida en aquella ciudad en 1328, en Tournay en 1351, en Lille en 1383, en París en 1391; y que los hermanos Van Eyek por consiguiente, solo tienen el mérito de haberle empleado por primera vez para las grandes composiciones con que habian de adornarse las casas consistoriales de Gante en 1422, siendo Juan aquel de ellos que tuvo la idea. Este procedimiento le divulgó por Italia Antonio de Mesina; se lo apropió como invento Domingo de Venecia (1420-1476), y de este lo tomó Andrés del Castagno (1403-1477), asesinandole, despues de haberle arrancado lo que le pareció un secreto del Arte.

El procedimiento al óleo fué uno de los legados que hizo la Edad media á la moderna para dar á la Pintura el más vigoroso impulso.

Casi todos los cuadros del siglo xii están pintados sobre tabla, con ligerísimas excepciones, como fueron los de Barnaba, que estaban pintados sobre lienzo pegado en tabla de serbal unas veces, y otras de pino ó roble. Los cuadros del siglo xiii casi todos están pintados sobre una superficie de esta última especie:

siendo el lienzo, blanco y sumamente fino. En los siglos xiv y xv se usó más el pintar inmediatamente sobre la tabla, lo cual no hace suponer que se desterrase del todo el lienzo: todos los cuadros que se conocen de Guido de Siena están pintados sobre tabla; y poco pintó sobre lienzo pegado en ella Cimabué. Margheritone de Arezzo quizá fué el primero que pintó en cobre.

En el siglo xii los fondos de los cuadros fueron casi todos de oro. Exceptúense algunas composiciones de Bizzamano tio, y de algun otro autor griego. Cimabué usó indistintamente fondos de oro ó pintados. La primitiva escuela veneciana de que hemos hablado como rama principal de la paduana, tiene fondos representando edificios. En los siglos siguientes fueron sucesivamente introduciéndose los fondos dorados con muestra, la cual se obtenía por medio de hierros parecidos á los que en el dia usan los encuadernadores. Estas muestras, en las cuales aparecian ramajes, combinaciones adamascadas, aves, etc, etc, al par del mérito que pudieron tener como exornacion fueron datos para reconocer á algunos autores, ya que muchos de estos empleaban constantemente unos mismos hierros.

En el siglo xii no se pintaron cuadros de grandes dimensiones, sino solo de caballete, de modo que todos los que se conocen apenas llegan á un metro en sus lados mayores. Solo más adelante fueron tomando extension, á medida que fué ensanchándose el círculo de los asuntos, y la educacion artística del pintor.

## ESCUELA DE PINTURA

EN LA ÉPOCA DEL RENACIMIENTO.

Al terminar el siglo xv la Pintura estaba dotada de todos los elementos morales y materiales para alcanzar un periodo de gloria. Conocimientos históricos y filosóficos, la Anatomía y la Perspectiva en todo su vigor, y un procedimiento como el

oleo, capaz de desarrollar el colorido con todos sus atractivos: por último el protectorado del papa Leon X vino á dar al Arte grande estímulo: no sin razon se ha dado al siglo XVI el nombre de este pontifice, como se dió en la antigua Grecia el del arconte Pericles al V ant. J. C.

Todos estos elementos, mereciendo más ó ménos privilegiadamente la atencion de las distintas individualidades pictóricas, fueron lo que multiplicó el número de escuelas que hubo en Europa; correspondiendo á las distintas nacionalidades que á la sazón más influyentes eran en la marcha de la civilizacion; aunque solo por razon de diferencias inherentes á los distintos climas y á las distintas creencias, no por una clasificacion etnográfica política. Donde se levantó un elemento con potencia bastante para absorber el efecto de los demás, allí se erigió un centro especial que atrajo hácia sí ideas y sentimientos: por esto mientras en Italia se cuenta un número de escuelas nada reducido, en Alemania, en España y en Francia apenas se encuentran más que ramificaciones de esa fuerza motriz del génio artístico, que respecto de las artes plásticas se estableció en Italia en el siglo XVI. Pero como aun las mismas escuelas italianas no aparecieron sino sucediendo correlativamente las unas á las otras; por esto la cuestion está tanto en conocer el número y carácter de las más importantes, como la geneología de ellas ó las influencias que puedan haber ejercido las unas en las otras: en una palabra, lo que podremos llamar la *Tecnogonia*, el génesis del arte pictórico moderno.

#### ESCUELAS ITALIANAS.

Son las principales en la época del Renacimiento, la Florentina, la Romana, la Veneciana, la Parmesana, la Bolonesa, la Napolitana y la Milanesa; bien que la última así como algunas otras del continente italiano como la Genovesa y la Cremonesa, nunca han tenido la importancia ni la influencia que las indicadas anteriormente.

*Escuela florentina.*

Las relaciones que los toscanos tuvieron durante la Edad media con los pueblos más adelantados, los hizo sesudos ó ilustrados. Entregados á la Agricultura y al estudio de las ciencias, llevaron al cultivo de las artes la reflexion á que estaban acostumbrados. Se dedicaron muy especialmente al dibujo como medio indispensable para presentar con exactitud las formas y dar á conocer los sentimientos interiores; y esta parte fundamental del arte pictórico llegó en manos de todos los maestros de esta escuela á un punto de perfeccion, que constituyó el carácter distintivo de ella. De aquí la verdad de los ademanes y de las actitudes y la viveza de la expresion que se admira en las figuras. El docto y correcto dibujo de esta escuela ha prestado interés á muchos asuntos, y claridad á muchas composiciones.

No podia esta escuela dejar de sobresalir en el Dibujo. Los Médicis ofreciendo al pueblo florentino ricas colecciones de modelos antiguos, hubieron de fomentar el gusto por la simplicidad en la composicion, por esa simplicidad de la Escultura tan recomendable en las obras de los griegos antiguos. Y aunque el estudio de estas obras no pudo desarrollar en la escuela florentina la complicacion de situaciones que la Pintura puede admitir, al paso que no pudo hacer saborear las bellezas del colorido, sin embargo, uno de los más aventajados jefes de esta escuela no dejó de recomendar este elemento pictórico, como recomendó muy especialmente el estudio de la Anatomía artística.

Este jefe fué Leonardo de Vinci (1452-1519) que como queda dicho, fué una de estas naturalezas privilegiadas que reúnen aptitud para todo. Aventajó á su maestro Verrocchio así como á todos los artistas contemporáneos suyos; habiendo sabido levantarse á una esfera muy distinguida entre los sabios; la Geometría, la Perspectiva, la Física, la Química, y la Anatomía le fueron muy familiares. Fué ingeniero, arquitecto, escultor, pintor, músico y poeta; y aunque solo consagró á la Pintura una parte



Fig. 12. La cena del Señor, (obra de Leonardo de Vinci, Milan.)





de su vida, sin embargo este arte le fué deudor de su completa



Fig. 13. La virgen de las rocas. (Mus. de Paris).

independencia. Partiendo como los demás artistas del siglo xv, de la concepcion característica y realista de la vida, hizo al Arte todopoderoso, así respecto de la forma como de la idea. Los discípulos que dejó, acreditaron muchos de sus principios. Oyeron sus teorías entre otros, Bernardino Luini, Andrés Salaino, Beltraffio, Marco de Ognone, Melzi, César de Sesto, Gaudencio Ferrari, el Sodoma (Juan Antonio Razzi) y Caroto.



Fig. 14. Miguel Angel.

Siguió á Vinci, Miguel Ángel Buonarrothi, que con ser escultor, contrajo un mérito especial en la Pintura, por la energía en la ejecución, y el modo de dejar concluidas las obras. El vigor de su imaginación no le permitió pintar ni en pequeños espacios ni muy detalladamente: así fué que los frescos que pintó fueron los de mayor extensión que se habian conocido. Fué discípulo de Domingo de Ghirlandajo, y maestro de Sebastian del Piombo, de Pontormo, que ejecutó algunas de las obras de su maestro, de Marcello Venusti, que quiso imitarle,

siendo el más original de todos Ricciarelli (Daniel de Votterra). Los demás imitadores de Miguel Angel fueron ménos felices: porque sin los conocimientos ni el talento del maestro, ni su modo de sentir, ni su facilidad de ejecutar, no produjeron más que malas copias; llegando á sacrificar sus propias convicciones al mal gusto que hacía á fines del siglo xvi debia traer la decadencia de la Pintura italiana.

No todos los pintores florentinos se contentaron con el papel de imitadores. Fra Bartolomeo (Baccio de la Porta), (1469-1517) no escuchó más que su propio genio, sin dejar de sentir la influencia de los adelantos de su época y de los elementos con que la Pintura pudo contar. Discípulo de Cosme Rosselli, quiso apropiarse la profundidad del carácter y el colorido de Vinci. Estuvo relacionado en sus últimos dias con Rafael, y tuvo por émulo á Mariotto Albertinelli, cuyas obras se confunden con las suyas.

Más original que Fra Bartolomeo, fué Andrés del Sarto (Vannucchi-1488-1536); y aunque estudió los cartones de Vinci y los



Fig. 15. Creacion del hombre: pintado por Miguel Angel. (Capilla sixtina. Roma.)



de Miguel Angel, su estilo conservó grande independendencia; sien-



Fig. 16. El profeta Joel. (Pintado por Miguel Angel. Capilla sixtina, Roma).

do por su colorido, digno de poder contarse en el número de los pintores venecianos.

Las principales lumbreras de esta escuela fueron:

Vinci. . . . .	1452	1519	Carducci. . . . .	1560	1610
Buonarroti. . . . .	1474	1564	Cigoli. . . . .	1559	1613
Andrés del Sarto. . . . .	1488	1536	Allori (Cristóbal) . . . . .	1577	1621
Pontormo. . . . .	1493	1558	Pomeranci! . . . . .	1552	1626
Salviati. . . . .	1510	1553	Empoli. . . . .	1554	1640
Ricciarelli. . . . .	1509	1566	Gentileschi. . . . .	1563	1646
Bronzino. . . . .	1502	1570	Furini. . . . .	1600	1649
Vasari. . . . .	1512	1574	Battoni. . . . .	1707	1787
Allori (Alejandro) . . . . .	1535	1607			

NOTA. De los tres Allori, Angel, Alejandro y Cristóbal, solo

el primero es universalmente conocido por Bronzino, si bien



Fig. 17. Entierro de Jesucristo. Obra de Andrés del Sarto. (Museo de París).

llevó este sobrenombre su sóbrino y discípulo Alejandro.

#### *Escuela romana.*

Parece que su fundador fué Pedro Cavallini, que hubo de vivir desde 1259 á 1344. Sin embargo, su estilo no hubo de quedar determinado hasta la época de Rafael Santi (1483-1520) y de Julio Romano (Pippi 1492-1546.)

Fundada y educada en un suelo impresionado continuamente por la grandeza de los Césares, en medio de los monumentos más notables que nos han quedado de la Antigüedad, esta escuela hubo de brillar por la nobleza en la disposicion y la grandeza en las formas. Nutrida con elementos de las escuelas que en Italia habian aparecido antes del siglo xvi, hubo de tomar de ellas lo conveniente al fin que se habia propuesto, la Historia.



Fig. 18. Rafael.

El artificio del colorido que á menudo disimula tantos defectos, no distrae un punto la atencion que esta escuela pone en la composicion y el dibujo. Los ropajes tomados de las pomposas vestiduras que se usaban en las grandes ceremonias de aquella corte eclesiástica, recuerdan la gravedad de los senadores y de los magistrados de la antigua Roma. Educada por Rafael, no debió desconocer el colorido; porque este maestro, aunque discípulo de Perugino, de la escuela Umbria, habia aprendido con él en Venecia, en donde tuvo este abierta una de las mejores

escuelas de aquella época; así como con él fué á Toscana y permaneció algun tiempo en Florencia.

Menghs ha observado que Rafael conoció todos los medios que proporciona la pintura al óleo para producir buen colorido; y que los empleaba cuando lo creía necesario, como lo ha demostrado en muchos retratos. Sin embargo, en los asuntos históricos que trató, no dió á la luz grande importancia.

Rafael descubrió el arte de representar una pasion violenta, bajo un exterior tranquilo, con formas elegantes, y distinguidas actitudes. Él desarrolló en Italia ese género de composiciones, representacion de pensamientos más ó menos grandes, cuya verdad debe buscarse no en las conveniencias históricas, ni en la narracion más ó menos verídica de los acontecimientos, sino en la condensacion de ideas para concretar en un solo punto lo abstracto de una expresion lírica, constituyendo la verdadera alegórica histórica; tales son el cuadro, *la escuela de Atenas*, *la disputa del SSmo. Sacramento* y otros que califica Agincourt de *anaacrónicos*.

La escuela romana despues de Rafael supo conservarse inalterable bajo el pincel de sus discípulos y colaboradores,



Fig. 19. El violinista (Palacio Sciarra —Roma).  
obra de Rafael.

Julio Romano (Pippi 1492-1546), il Fattore (Juan Francisco Penni-1488-1528), Polidoro de Caravaggio (Caldara, 1495-1543), Gaudencio Ferrari (1484-1550), Perin de Vaga (Pedro Buonacorsi-1500-1547) y otros. Se sostuvo más adelante con el buen sentido y genio independiente de Sassoferrato (Juan Bla. Salvi 1605-1685), y acabó con la buena voluntad

de Cárlos Marata (1625-1713) que procuró conservar cuanto habian dejado sus predecesores.



Fig. 20. Ticiano.

### *Escuela veneciana.*

El origen de esta escuela, como el de su constitucion politica, se trasluce entre las tinieblas de los primeros tiempos de la Edad media. El primer albor aparece en sus relaciones mercantiles con Bizancio. En 1070 Venecia llamó maestros bizantinos para que ejecutaran los mosaicos de la Iglesia que se edificaba bajo la advocacion de San Márcos, segun el môdolo de la basilica de Justiniano; y algo hubo de influir la presencia de estos ar-



tistas en el ánimo de los del país. Sin embargo, existen pocos pintores venecianos anteriores á los siglos XII y XIII: solo en el XIV se encuentran algunos cuadros representando imágenes re-



Fig. 21. La sacra familia de Francisco I.—Obra de Rafael. (Mus. de París).

ligiosas, pero todos en un estado de deterioro, que hace difícil la apreciación de las circunstancias que podrían hacer formar juicio sobre su estilo.

Los venecianos no dejaron de hacer continuos ensayos para

el mejoramiento del colorido; pero apesar de esto no alcanzaron respecto de la Pintura, más que las modificaciones traídas por la marcha natural de los sucesos; y si alguna mejora obtuvieron, fué con mucha fatiga, dando el empaste y la fuerza al colorido por medio de un miniado muy rebuscado. A principios del siglo xv ya se distinguieron por una imitación más exacta y razonada de la Naturaleza y por una expresión bastante animada, como lo prueban las obras de los Muranos (Andrés y Quirino) y los Vivarini (Luis y Antonio, Bartolomé y Luis el jóven) alguno de los cuales hubo de trabajar en 1490 en concurrencia con Víctor Carpaccio y Juan Bellini. En esta imitación mostráronse, generalmente hablando, deseosos de halagar á los sentidos por medio del elemento más fascinador que la Pintura posee, el colorido; anunciando que no tardarian en sobresalir en él. Obtuvieron con efecto esta gloria hácia fines del indicado siglo con la introducción, ó mejor, propagación de la pintura al óleo que hizo Juan Bellini, quitándole el carácter misterioso que habia tenido desde su introductor, Antonello de Mesina.

El que desarrolló este nuevo procedimiento con mejor éxito fué el Giorgione (Jorge Barbarelli-1478-1511); habiendo sabido añadir gran vigor á la vivacidad y frescura de los colores; al propio tiempo que dió á los miembros de las figuras una movilidad desconocida hasta entonces.

Hé aquí lo que hizo Ticiano Vecellio con mayor profundidad y elegancia: por lo que debe considerársele como jefe de la escuela que nos ocupa (1477-1576), sin quitarle al Giorgione la gloria de haber determinado su estilo.

Dieron la última mano al elemento constitutivo de esta escuela, el colorido, el Tintoreto (Jacobo Robusti-1512-1594), el Veronés (Pablo Calliari-1528-1588) y Palma el viejo (Jacobo-1518-1574).

Muchas fueron las circunstancias que favorecieron este desarrollo en Venecia. Un cielo hermoso, situada la ciudad en el seno de la mar, sembrada de palacios, decorados con toda esplendidez:

en frente de un caudaloso río; con hombres de bella estatura, y mujeres de carnación fresca; con costumbres poéticas, reu-



Fig. 22. Martirio de S. Pedro el dominico.—Obra de Ticiano. (Venecia).

niendo diariamente en sus plazas y sitios públicos variados trajes, á cual más rico y elegante, voluptuoso, magnífico, pero siempre propio; el pintor veneciano debió ser colorista por seducción.

La escuela veneciana luego que, impulsada por la paduana

hubo determinado su estilo con Giorgione y Ticiano, se sostuvo lozana por el genio de Pordenone (J. A. Licinio Regillo-1483-1540) de Sebastian del Piombo (Fray Sebastian Luciano-1485-1557), y de Bassano, (J. de Ponte 1510-1592) á más de la perfeccion que alcanzó con Palma el viejo, Tintoretto y el Veronés.



Fig. 23. Martirio de Sta. Justina.—Obra de Pablo Veronés. (Padua).

No dejaron de continuar este carácter el Orbetto (Alej. Turchi, veronés, 1580-1650) y el Paduanino (Alej. Varotari 1590-1650); terminando la gloria de esta Escuela con Tiepolo (Juan Bautista 1692-1769) que apenas pudo sostener el esplendor que ella había alcanzado.

Aunque Ticiano ejerció una influencia considerable en sus contemporáneos, de todas las escuelas indistintamente, y aun sobre todos los pintores de la escuela veneciana que vinieron despues de él; puede decirse que ninguno de sus discípulos é imitadores fueron amanerados. Esto se explica por las mismas

tendencias de tan notable maestro: como todo lo tomó inmediatamente de la Naturaleza, los que quisieron seguir sus huellas, se vieron obligados á acudir constante y continuamente al manantial en donde habia bebido aquel á quien trataban de imitar; viniendo en comprobacion de esta verdad, entre otras obras, las de Bonifacio (Francisco 1491-1543), de Campagnola (Domingo-1482-1550) del Bresciano (Gerónimo Savoldo-Flor. 1560) de Romanino (Gerónimo Flor. 1540) y del Moretto (Alej. Bonvicino-1514-157...) Así fué que mientras las otras escuelas italianas caian en afectacion y en la manera, á consecuencia del prurito de imitar ciegamente á los jefes de ellas, Venecia podia presentar émulos y rivales, pero nunca imitadores serviles.

En la escuela veneciana halló, puede decirse, la cuna la pintura de costumbres populares, habiendo sido Bassano quien sobresalió en este género.

#### *Escuela parmesana.*

Nacida con el pincel de Correggio (Antonio Allegri, natural de Correggio, (Módena) 1494-1534), forma época en la historia de la Pintura.

En el estilo de este pintor se resume el de la escuela que inició, y que quizá con él terminó.

Poco conocidas las particularidades de su familia y de sus estudios, es menester juzgar solo por sus obras. En la oscuridad que envuelve su nacimiento, llámanle *hijo de las Gracias*; en la oscuridad de sus estudios, se le supone discípulo de Mantegna, (escuela paduana), pero más comunmente, contemplador de la Naturaleza. Alcanzó la combinacion armónica de las formas y del colorido, y descubrió la de la luz y de las sombras. Nunca seco, nunca duro, siempre elegante, aun en los mismos escorzos, que trató de un modo desconocido hasta entonces, si bien le hizo caer en alguna incorreccion de dibujo.

En la duda de si conoció lo Antiguo, bien puede decirse que tuvo un talento digno de los principios que reinaron en la Anti-

güedad artística. Enemigo de toda oposicion exagerada y de toda actitud violenta, no hizo servir el dibujo, sino para expresar con verdad sentimientos dulces, ya en los asuntos sagrados, ya en los profanos. Déjase comprender que un espíritu de este



Fig. 24. Desposorio de Sta. Catalina.--Obra de Correggio. (París).

temple, sin elevarse á pensamientos profundos y filosóficos, debió ser fecundo en ideas ingeniosas, poéticas y risueñas. Con el empaste y multiplicidad de tintas, más bien echadas que estendidas en el lienzo, explicó el secreto del elemento en que se distinguió muy especialmente: el *Clarooscuro*.

Buscando escrupulosamente todos los efectos de la luz por medio de medias tintas y de reflejos, Correggio dió gran relieve á los objetos, determinando por este medio las formas al propio tiempo que los planos perspectivos. De aquí aquella tranquilidad que encanta, dejando á la vista el tiempo necesario para comprender el verdadero carácter de la composicion y saborear todas



Fig. 25. Madonna de Caracci (Paris).





las bellezas del cuadro. Llevó el claroscuro hasta la perfeccion, dando muestras de esta escrupulosidad en todos sus cuadros, especialmente en el San Gerónimo del museo de Parma, y la adoracion de los pastores del museo de Dresde, á los cuales se dan respectivamente los títulos de *El día* al primero, y al segundo el de *La Noche*, por la mágia de la luz que ilumina á cada uno de ellos en tan distintas horas. Este talento ha dado á Correggio el derecho de colocarse al lado de los maestros que más inmediatamente contribuyeron al perfeccionamiento del arte en el siglo xvi.

Si hemos dicho, ó supuesto, que la escuela parmesana nació y murió con Correggio; diremos que ha sido, y aconsejaremos que sea estudiada; pero ni ha sido imitada, ni aconsejaremos que lo sea.

#### *Escuela bolonesa.*

La primera enseñanza metódica de la Pintura en Bolonia se se debe á cierto Franco pintor iluminador, el cual habia recibido lecciones de Oderico de Gubbio, que murió en 1299, y habia visto obras de Giotto en la misma Bolonia. Pero ni Franco ni Oderico tienen en Bolonia pinturas de cuya autenticidad pueda responderse. Sin embargo, las hay de algunos discípulos del primero que manifiestan la época de la aparicion de una escuela bolonesa. Las más antiguas son de un Vital y un Lorenzo de Bolonia que hubieron de florecer á mediados del siglo xiv. Vital que, segun Baldinucci, fué discípulo de Giotto, llegó á ser jefe de una escuela.

El más distinguido de los discípulos de Vital fué Lippo *delle madonne* (Felipe de Dalmazio, que murió en 1410); habiendo llegado á aventajar á su maestro en lo jugoso del pincel y en el talento con que supo dar cierto empaste á los frescos, salvando la dureza y sequedad que el procedimiento trae consigo, y dando tintas suaves y unidas.

Pero las obras de este pintor así como las de sus contemporá-

neos, si bien lisonjaban la vista con esta suavidad del colorido, estaban desprovistas de verdad y de expresion á causa de lo indeterminado del contorno. Solo en manos de los discípulos ó sucesores de estos, la escuela bolonesa principió á ocuparse del fundamento de la Pintura, el dibujo, sin el cual el pensamiento no habla al espíritu. El Francia (Jaime Raibolini (1460—1533) se dedicó muy especialmente á este estudio, y su amistad con Rafael le hizo perfeccionar el arte bajo otras consideraciones á más de esta; mereciendo que sus obras sean citadas como modelo. Amico Aspertino (147...1552), é Inocencio de Imola (Francucci ¿1480—1550?) llevaron más léjos el adelante: y principiado ya el siglo xvi otros maestros aseguraron el honor de la escuela bolonesa; siendo la mayor parte discípulos de el Francia.

Situada Bolonia entre Roma y Venecia, no poseyó á fines del siglo xii más que pintores bizantinos de los que se habian esparcido por Italia: y esta ciudad ilustre que en el siglo xiii y especialmente en el xiv fué la cuna y asiento de las ciencias y de las letras (*Bononia docebat*), vió á la sazón difundirse entre sus habitantes los principios teóricos y prácticos de la Pintura, con el conocimiento de los autores sagrados y profanos; de manera que sus primeros pintores buscaron en los escritos de la Antigüedad asuntos para una multitud de composiciones históricas, ya religiosas ya profanas. Algunos alumnos de esta escuela fueron á Florencia y á Roma á buscar útiles lecciones de los maestros que en aquellas ciudades florecian. En pleno siglo xvi fué cuando algunos se dedicaron al colorido.

Por estos medios Bolonia, que por su situacion intermedia participó de las disposiciones físicas y morales propias de los habitantes de los países vecinos, se apropió los rasgos distintivos de cada una de estas escuelas, hasta tal punto, que en el siglo xvii sobrepujó á las demás con los pinceles de los Caracci (Luis-1555—1619=Agustin-1558—1601=Anibal-1560—1609) de Guido Reni (1575—1642) de el Dominiquino (Domingo Zam-





pieri-1581—1641) de Albano (F. 1578—1660) de El Guercino (J. F. Barbieri-1590—1666) de los Bagnacavallo (Bartolomé,



Fig. 27. Beatriz de Cenci.—Obra de Guido Reni. (Roma).

Juan, Juan menor y Scipion, Ramenghi flor. sig. xvi) de Primaticio (F. 1490—1570) de Dell Abbate (Nicolás-1512—1571) y de Tibaldi (Pellegrino Pellegrini 1527—1600). Ellos fueron los que por una especie de eclecticismo procuraron sacar la Pintura de la sima en que la habian sumido los pretendidos imitadores de Vinci, de Rafael, de Miguel Angel: ellos no imitaron sino que buscaron la razon de las bellezas producidas por estos maestros y por otros no ménos célebres de entre los venecianos.

Esta escuela tuvo por émula, la de los naturalistas, de la cual puede considerarse el verdadero jefe El Caravaggio (Miguel Angel Amerighi-1569—1609), el cual sorprendiendo á todos con

sus rudos contrastes de claro-oscuro, infestó no solo la escuela bolonesa sino todas las demás de Italia.



Fig. 28. Comunión de S. Gerónimo —Obra de Dominiquino. (Roma).

### *Escuela Napolitana.*

Esta escuela caminó por una senda muy distinta de la bolo-

nesa; pero con su veleidad y sus mismos desvaríos no dejó de ofrecer al arte pictórico elementos para el mejoramiento.

Entre los napolitanos, pueblo de origen griego, dueños de un extenso territorio en el que fué la Magna Grecia, y en el cual se observaban todavía costumbres griegas, la Pintura hubo de ser cultivada durante mayor espacio de tiempo por artistas bizantinos, que en el resto de Italia: y sin embargo apenas se han encontrado en aquel país obras griegas, ni bizantinas.

Maestro Simone (m 1346) aprendió quizá con Giotto, quizá con Felipe Tesauro (1260—1320): como quiera que sea estuvo establecido en Nápoles. De su escuela salió Nécolas Antonio del Fiore (Colantonio flor. sig. xiv?) que empleó los colores con inteligencia, dándoles cierta pastosidad, que con el barniz craso con que los cubrió, sin dañar á la transparencia, hizo creer que habia empleado el procedimiento al óleo.

Esta escuela mejoró su estilo con las influencias que recibió de otras escuelas de Italia. Los frescos de El Zingaro (Antonio Solario-1385—1455) son prueba de ello. Estudió Solario en las principales escuelas de Italia, especialmente en Bolonia, con Lippo delle Madonne: y de vuelta de sus viajes trabajó con Colantonio del Fiore.

Los discípulos y sucesores de El Zingaro, principiando por Andrés de Salerno, que estudió tambien con Rafael, sacaron provecho en los siglos xvi y xvii de las obras de los maestros que sostenian las demás escuelas de Italia; enriqueciéndola y perfeccionando el estilo con notables producciones; hasta que hubo de sentir las impresiones producidas por las obras de Miguel Angel de Caravaggio de que antes se ha hablado. De este pintor tomó mucho el Espagnoletto (José Ribera 1588—1656), que dulcificando un tanto los rudos efectos del claroscuro, brilló por su magistral modo de tratarle, y por la energía de la expresion.

Como escuela naturalista, hubo de distinguirse en todos los géneros; habiendo sido invadida por varios extranjeros. El holan-

dés Gerardo Honhorst, (Gerardo delle notte-1592—1662) grande imitador de El Caravaggio; el siciliano Montrealese (Pedro Navelli—¿1600—166...); Miguel Angel Cerquozzi (*delle bataglie ó delle bambocciate*-1602—1660); Salvador Rosa (1615—1673) que se distinguió en el paisaje; el Borgoñon (Jacobó Courtois 1621—1676) pintor de batallas, y otros, pueden considerarse como afiliados en la escuela napolitana en su segunda época inaugurada por la influencia de El Caravaggio.

Lúcas Giordano, *Luca fapresto*, por su prodigiosa ligereza de ejecucion (1632—1705) anunció el final de la escuela que nos ocupa; siendo el abbatte Cicio (F. Solimene 1657—1747) el que cerró la serie de pintores napolitanos.

Las escuelas italianas del Renacimiento proporcionaron á la Pintura todos los medios necesarios para alcanzar la perfeccion. Este arte no necesitó entonces más que desarrollarse en todos los géneros que completan toda la esfera dentro de la cual las concepciones del pintor pueden tener cabida. Este desarrollo le halló fuera de Italia donde se agitaban varios sentimientos, activando la productividad del genio.

#### ESCUELAS ALEMANAS.

No fué solo Italia el país que en el siglo VIII, despues del edicto de Leon Isaurico contra las imágenes, recibió artistas bizantinos fugitivos para librarse del furor de los iconoclastas: Alemania recibió tambien algunos. Así fué que los primeros maestros pintores que tuvo este último país antes del siglo XV hubieron de seguir el estilo bizantino. Uno de los más antiguos es Felipe Kalf; de quien quizá no se conoce más que el nombre. Maese Wilhelm (Guillermo) floreció por los años de 1380. Maese Stephan, representante el más característico de la manera gótica, que reemplazó á la bizantina, fué discípulo del anterior, y floreció á principios del siglo XV.

Despues de esta época se encuentran preludiadas, que no de-



terminadas) dos escuelas, á saber: la de la Alta Alemania, y la de los Países Bajos de la misma; de manera que casi es imposible hacer una separacion completa de los dos estilos. Es fuerza sin embargo confesar en la cuestion de primacia entre ambas, que los Países Bajos fueron los que proporcionaron á la Alta Alemania grandes elementos para adelantar, siendo su maestra, tanto respecto de los procedimientos como del estilo.

Permítase una digresion.

¿Por qué no debe considerarse que las escuelas francmasónicas del Rhin pudieron tener alguna influencia en las artes plásticas de imitacion, como fundadoras que fueron de un nuevo estilo en las de construccion? Es verdad que en el siglo xv tales escuelas habian perdido su prestigio; pero tambien puede ser cierto que en la época de su mayor esplendor contribuyesen sus principios á transformar el estilo bizantino de la Pintura, no ménos que de la Escultura, en el gótico que se usó en Alemania.

Pero volvamos al objeto de este artículo.

Parece que en el siglo xv la escuela de Brujas influyó en la de Colonia, y que esta fué el tronco de donde partieron las dos ramas que tomando distintas direcciones, formaron dos escuelas distintas: la de los Países Bajos, y la de la Alta Alemania.

#### *Escuela de los Países Bajos.*

En el siglo xv los Países Bajos de Alemania fueron con Italia á competencia en civilizacion; y de la propia manera que en este último país todo parecia paganizarse, en la Baja Alemania todo se emancipaba de las antiguas escuelas francmasónicas; alterándose y modificándose el espíritu religioso de la Edad Media. Todo es lujo, fausto y afan de gozar, caso que no sea lujuria, sensualidad y orgía. Pero si los Países Bajos se parecen á Italia en el fondo, son ménos cultos y educados en la forma: la cultura tiene allí ménos cabida, las atenciones que deben existir entre los individuos de que la sociedad se compone, apenas existen, ó á lo ménos sólo están en mantillas: todo indicaba allí un re-

nacimiento, mas no el que se preparaba en Italia; pues si en esta region iba á producirse el renacimiento de ideas paganas, en los Países Bajos iba á levantarse una recrudescencia del Cristianismo, tendiendó más á ser creyentes que escépticos. Por estas causas, así como por la de fidelidad al sentimiento nacional, la misma Arquitectura se conservó germánica, esto es, gótica, hasta muy entrado el siglo xvi.

Todos los pintores que en esta época florecieron en los Países Bajos de Alemania, desde los Van Eyck (Huberto-1366—1426 Juan-1370—1441), á Quintin Massys (el albeitar de Amberes 1450—1529) ofrecen una prueba de lo que acaba de indicarse, de ese renacimiento de la vida realista del cristiano en la tierra. Por un lado los artistas se interesaban por la vida real; sus composiciones ya no eran simbólicas como las viñetas de los antiguos devocionarios, ni las figuras querian representar la pureza como las Vírgenes de la Escuela de Colonia, sino personajes vivientes con toda la personalidad terrestre. En tales figuras está observada la anatomía; la Perspectiva es en aquellos cuadros exacta; se da allí razon de los menores detalles así del espectáculo de la Naturaleza como de los trajes y de la Arquitectura; siendo notable el colorido y el cuerpo que tienen allí los objetos: en una palabra, aquellas pinturas son realistas en toda la extension de la frase, y cristianas con toda la intencion de la fé. Casi todo lo que se pinta es del género religioso ó se refiere á la Religion, encerrando al propio tiempo una idea moral la más elevada. Pero la pintura épica bajo el pincel de los Van-Eyck, es idilica bajo el de Hemmelinck (J. 1450....) y casi mundana bajo el de Quintin Messys: de modo que, por ejemplo, Lúcas de Leyde (Dannesz 1494—1533) pinta cuadros que no tienen de religiosos más que el nombre; Bos (Jerónimo 1450....) se complace en lo diabólico y en lo cómico, aun tratando asuntos sérios. Todos estos pintores conocen los elementos necesarios para el buen cultivo de la Pintura, pero no saben dar movimiento ni vida á sus figuras; y los mis-

mos detalles que tan bien imitan, tienen la inercia de la muerte.

Hacia mediados del siglo xvi, se pronunció más y más en los Países Bajos el estudio de las Escuelas italianas, estudio que había iniciado Hemmelinck, que ya como soldado, ya como artista, había visitado Florencia y la Ombria en la época de Verrocchio y durante la juventud de Perugino; revelando en sus obras un sentimiento italiano entre los rasgos de un modo de ejecución propio del país alemán. Todos los pintores que florecieron después de 1560 fueron á Italia; siendo Juan de Mabusa (Gossaert 1499—1562) el primero que importó el estilo italiano, de vuelta de aquel país (1513). Pero la Baja Alemania se oponía á la connaturalización de aquel arte exótico: cuando el pintor volvía de Roma y quería sostenerse en el estilo con que allí se había familiarizado, todo lo encontraba contrario á su educación; el mismo sentimiento nacional excitado por la vista del país nativo le impedía presentar el Arte paganizado y con todas sus desnudeces; acabando por presentar el arte italiano expresado, digámoslo así, con el acento alemán. Acentuaron estas circunstancias las obras de Lombart (Lamberto 1482—1565) de Schoreel (Juan 1495—1562) de Van Orley (Bernardo 1490—1560) de Coxcie (Miguel 1497—1592) de Heemskerck (Martin 1498—1574) de Montaert (Juan 1499—1555) de Pourbus, el viejo (Pedro 1510—1583) de Franz Floris (1520—1590) de Vos (Martin de... 1520—1604) de Francken (Gerónimo, sig. xvi) de Spranger (Bartolomé 1546—1623) de Van Mander (Cárlos 1548—1606) de Goltz (Henrique 1558—1617) y de otros. Las dimensiones de los cuadros aumentaron; y con este aumento tomaron mayores proporciones los alardes de la anatomía, del escorzo y del colorido. Por más que pretendieron inspirarse en el arte italiano, cayeron siempre en el realismo alemán; apareciendo en todas ocasiones como talentos extraviados y poco satisfechos.

Un genio del país, de familia distinguida, y ligado por relaciones de amistad con la corte, después de siete años de permanecer en Italia, logró importar el verdadero arte italiano: tal fué Otto Venius (Octavio Van Veen-1556—1634); y sin embargo

no dejó de recordar bastantes veces en sus obras la riqueza de los ropajes y el género de costumbres y otras circunstancias propias de su país. Citaríamos aquí á Calvaert (Dionisio 1565—1619), si con ser natural de los Países Bajos, no se hubiese establecido en Bolonia desde muy jóven y fundado allí una escuela ántes que los Caracci; habiendo sido maestro de Guido Reni: pero sirva este dato para probar que el arte pictórico de los Países Bajos parecía suprimirse á sí mismo en provecho ageno.

El genio pictórico de los Países Bajos, aunque italianizado, no podia cultivar los géneros de Pintura en que los italianos sobresalian, y cultivó los que mejor se avinieron con su carácter. Por esto vemos á muchos de los pintores que hemos citado, dedicarse, unos al género del retrato como Gossaert, Mostaert, Van Orley, Pourbus, Moor, los Mierevelt y Moreelse; al paso que cultivaron otros el género del paisaje y de interiores, tales como Massys (hijo) Hemssen, los Breughel, Vinckebooms, los Valkenburg, Neefs y Bril, entre una multitud de grabadores que trabajaron en los mismos géneros. Era que el arte indígena reclamaba un especial cultivo.

El desarrollo de la Pintura verdaderamente indígena de los Países Bajos solo se obtuvo despues de la guerra de la independencia de las provincias unidas del norte, que principió en 1572 y produjo la separacion de ellas de la Flandes; países ambos, que divididos por creencias y por política, tomaron cada uno distinto rumbo en la Pintura, produciéndose las dos escuelas conocidas en la historia del Arte por Flamenca y Holandesa.

Los Países Bajos de Alemania al principiar el siglo xvi habian pasado al dominio de España con la Casa de Austria. Las provincias del Norte, país pobre, aceptaron el Protestantismo; y mal avenidas con la presion ejercida por Felipe II, trataron de sacudir el yugo así religioso como político, que se les imponia. Las comarcas del Sud habitadas en su mayor parte por los valones, y que comprendian el territorio que se llamó la Flandes, país

más rico y floreciente, más unido á las ideas de la corte de España; fueron fácilmente adictas á esta nacion y se conservaron católicas, ya por la emigracion de la parte de la poblacion que era protestante, ya por temor de los rigores de Felipe II. Las Provincias unidas del Norte y la Flandes española, diferenciáronse en ideas, aunque respecto de la Pintura siguieron siendo realistas, pero por causas bien distintas: las Provincias Unidas, porque habiendo logrado sacudir el yugo de España, satisfechas de su propia obra, principiaron una historia que halagó el amor propio de aquellos naturales, pudiendo pasarse muy bien de la anterior; y habiendo adoptado una nueva religion en cierta manera iconoclasta, mal se avinieron á la representacion de asuntos religiosos: la Flandes española, porque la necesidad de la paz y del bienestar, inclinó fácilmente á sus naturales á los goces y á la vida jovial y alegre; y contentos con las sencillas prácticas religiosas del catolicismo, se desarrolló su piedad de modo, que avinose el espíritu cristiano del arte anterior,

con el profano del arte italiano; sobre todo despues que al duro carácter del Duque de Alba, sucedió el transigente y apacible de los Archiduques Alberto é Isabel de Austria, cuya popularidad fué extrema; adhiriéndose buenamente así las Artes como las Ciencias, las inteligencias como las creencias á su paternal gobierno.

#### *Escuela flamenca.*

El representante más antiguo del nuevo estilo en Flandes es Van Noort, (Adam). Este preludeó el estilo que habia de desarrollar



Fig. 27. Rubens.

Rubens (Pedro-Pablo 1577—1640) discípulo suyo, no ménos que de Otto Venius; siendo este desarrollo basado en la idea católica expresada con formas paganas. El Paraíso de Rubens es el Olimpo, y su Olimpo sale del mismo manantial que los cuadros de los Teniers (el viejo 1582—1649: el jóven 1610—1694); el realismo.

No se crea que Rubens fuese un genio aislado. Coadyuvaron á la formacion de semejante estilo, Jordaens (Jacobo-1594-1678) discípulo de Van Noort; Crayer (Gaspar de-1582—1669) discípulo de Coxcie, de Gerardo Zeghers (¿1625?) y de otros contemporáneos, como Rombouts, Jansens, Van Roose; y sus discípulos Van Thulden, Diepenbecke, Van den Hoecke, Schut, y otros; sobresaliendo Van Dyck (Antonio 1598—1641) y, aunque en inferior escala, Van Oost (Juan, el viejo-1600—1671). No coadyuvaron ménos los pintores de animales, flores, y detalles de la Naturaleza, que al lado de tales pintores de historia florecieron, como Snyders ó Sneyders (Francisco 1579—1657) Fyt (Juan, 1625....) Seghers (Daniel el jesuita.... 1660) y los grabadores Soutman, Vorsterman, Bolswert y otros.

La escuela flamenca, á diferencia, de la de los Países Bajos que precedió, tuvo bajo el pincel de Rubens y de sus contemporáneos y discípulos, un carácter determinado, habiendo pasado desde la Grecia á Florencia, de esta á Venecia, y desde Venecia á Amberes, sufriendo las modificaciones ó mejor, alteraciones de lugar y de tiempo. Todo es allí realismo, pero nada puro, nada noble, nada con la verdad del Arte sino con aquella verdad de la Naturaleza servilmente imitada. Sin embargo, Van Dyck, dotado de suma delicadeza, y exquisita sensibilidad, manifestó gran distincion en sus retratos; dándoles un colorido quizá ménos brillante que la generalidad de los pintores flamencos, pero no ménos encantador, y sobre todo muy especialmente dulce: en sus cuadros religiosos se notan estos mismos efectos.

A pesar de los esfuerzos de Crayer y de Jordaens que sostienen el estilo vigoroso que le imprimiera Rubens; la escuela flamenca degenera bajo el pincel de Boyermans, Van Herp, Que-

llin, Van Oost el joven, Deyster y Van Orley, desapareciendo la energía del colorido, y perdiéndose la grandiosidad de la



Fig. 28. El descendimiento.—Obra de Rubens. (Amberes).

composicion, la cual queda por decirlo así anegada en la gala de los accesorios. Los sucesos políticos, promoviendo la expatriacion, acabaron de dispersar los elementos de esta escuela: Felipe de Champagne (1602—1674) se establece en Paris, Gerardo de Lairese (1640—1711) se hace italiano y académico, y Van-der Werf (1659—1722) puede decirse que cierra la série de pintores de la escuela flamenca, despues de haber añadido á sus timbres

gloriosos, el de haber influido en la formación de otras escuelas de Europa.

*Escuela holandesa.* Mientras las Provincias unidas del Norte de la baja Alemania formaron un mismo estado con las Sud, Engelbrecht, Lúcas de Leyde, Schorcel, Heemskerek, Van Harlem, Bloemaert y Goltzius, pintaron con el estilo de los artistas de Brujas y de Amsterdam. Luego que principió la guerra de la Independencia, unos y otros trataron de hacerse italianos: pero concluida esta guerra y reconocida la independencia de las Provincias Unidas, de la Holanda propiamente dicha, principiaron á florecer los grandes maestros de la escuela especial del país.

Los holandeses, realistas como los flamencos, lo fueron con entera fé, y por completo: nada de desnudez, todo lo representaron tal como aparecía á la vista de todos. El retrato fué el gran monumento que podía prometerse el buen patricio; y con retratos colectivamente representados eran celebrados los grandes hechos: he aquí la edad heroica de las Provincias Unidas, de la Holanda. Sobresalieron en semejante estilo y en este género Hals (Francisco 1584—1666) Rembrandt (Pablo, llamado Van Rhyu 1606—1674) Flinck (Gotardo? 1616—1690) Bol (Fernando 1611—1681) Ravenstein (Juan Van 1580....). Si estos pintores cultivaron alguna vez el género religioso, hicieronlo empleando la representación de tipos populares. Pero Rembrandt por un golpe de vista seguro, una opticidad á toda prueba y una bravura extraordinaria de genio, ofrece una de las individualidades más notables de la escuela holandesa en dichos géneros.

Los pintores de esta escuela no produjeron la belleza idealizando sino simpatizando, esto es, á fuerza de buscar en ella especiales simpatías. Así lo alcanzaron Terburg (Gerardo 1608—1681) Branwer (Adrian 1608—1640) Wynants (Juan 1600—1670) Cuyt (Jacobo Guerritz 1578—1649) Metzu (Gabriel



1615—1658) Dow (Gerardo 1613—1680) Van Ostade (Adrian 1610—1685-Isaac (her.) 1612) Hobbema (Minardo 1611....) Van



Fig. 29. La ronda nocturna.—Obra de Rembrandt. (Amsterdam).

den Velde (el viejo 1610—1693) Wouwermans (Felipe 1620—1665) Potter (Pablo 1625-1654) Mieris (Francisco 1635-1681) Steen (Juan Van 1636—1689) Ruysdael (Jacobo 1636—1681) Schalken (Godofredo 1643—1706) Neer (Eglon Van der 1643—1703) Meer (J. Van der 1665....). Ruysdael fué el que se distinguió por una delicadeza de sentimientos, propios de la refinada educacion que habia recibido.

En la segunda mitad del siglo xvii las riquezas habian hecho á los holandeses, indolentes y amigos del lujo: así fué que si Metzú y Terburg nos representan caracterizados los interiores de las habitaciones holandesas, Both, Berghem, Wouwermans y otros crean un estilo medio italiano. Los que suceden á estos pintores apenas dicen nada, y al querer decir, lo dicen de ma-

nera. Fué que el talento y el genio holandés iba en decadencia, hasta reducirse á la pintura de accesorios y de detalles de la Naturaleza. En el siglo XVIII habia muerto esta escuela, que habia tenido trascendencia sobre la de su hermana la flamenca hasta el punto de atraer á su estilo á los Breughel y á los Teniers, y que puede decirse que fué la que cultivó con mayor esmero el género del paisaje, desde Patenier ó Paternier (Joaquin 1490—1550) hasta Wouwermans.

No debemos concluir sin hacer una observacion importante, referente al carácter del estilo de esta escuela. Los pintores holandeses se diferencian de los pintores de los demás países. Mientras los italianos, y los flamencos, y aun los alemanes y los españoles, segun las circunstancias, lo estudian todo, se mezclan en todo y figuran por do quiera; los pintores holandeses, absortos en la contemplacion de la Naturaleza y de cuanto les rodea, se muestran indiferentes á lo pasado, se dejan llevar de la libertad individual; y sin pretensiones de historiar, se contentan con la pipa, el tarro de cerveza y sus coloquios de taberna.

#### *Escuelas de la Alta Alemania.*

Siguiendo la escuela de los Países Bajos hácia Oriente, hállase en la Alta Alemania á Schoen ó Schoenhaver (Martin el bello 1420—1486) platero, grabador y pintor, reuniendo al pincel y al colorido de los Van Eyck, las delicadezas y dureza del buril: despues de cuyo artista siguió un pequeño grupo de pintores adictos al estilo de la escuela de Colonia, constituyendo la que puede llamarse Escuela del Rhin. De esta escuela nacieron las tres ramas, la de Ausburgo, la de Sajonia y la de Nuremberg.

La escuela de Ausburgo tuvo por maestro á Hans Holbein (el viejo 1450....) que la ilustró, y al que sucedió su hijo Juan que le aventajó sobremanera (1498—1553). Solo se conoce de este un discípulo, Cristóbal Amberger (1510—1563) con el cual des-

apareció esta escuela, toda vez que su maestro pasó á Londres donde murió, y que el estilo que Amberger quiso sostener, carecía del atractivo artístico que los tiempos y los adelantos habian dado á la Pintura; siendo considerado como último representante de la escuela gótica.

La escuela Sajona no cuenta más que con un maestro, Lúcas de Cranach (Sunder 1472—1553). Sustituyó la imitación realista de la Naturaleza á las formas tradicionales de la escuela gótica. Pintor protestante, hubo de sentir la influencia de las doctrinas iconoclastas del Protestantismo, que privó á la Pintura de uno de los principales géneros en que podia ejercitarse: bien que si abandonó el hecho, la tradicion y la leyenda, empleó las ideas morales y filosóficas que el Evangelio contiene.

El primer artista plástico de alguna importancia que se encuentra en Nuremberg es Miguel Vohlgemuth (1434—1519) discípulo de Jacobo Walen. Comenzó sus trabajos con el procedimiento extendido por los Van Eyck, y se le considera como el Perugino de la Germania. Sin embargo, su mejor timbre es haber sido maestro de Alberto Durero (1471—1528) su continuador; aventajando al maestro en la idea no ménos que en la ejecucion. Durero viajó por Italia y por los Países Bajos alemanes; y entre la indiferencia religiosa de su amigo Erasmo y de Melancton, el defensor dulce de las doctrinas de Lutero, se mantuvo neutral en medio de la exaltacion de las pasiones de aquellos tiempos. Su genio resume el carácter de su patria; grave, profundo, más grande que gracioso, llevando lo serio hasta lo terrible, con un misticismo particular, que mezcló los arranques de una imaginacion exaltada con la exacta realidad. Con el tiempo tomó por completo el estilo italiano, y este fué el que hizo tomar á sus discípulos. Despues de él la escuela alemana perdió mucha parte de su originalidad, supliéndola con lo que Italia le diera.

La escuela de Nuremberg no trató de recobrar su idealismo, y bajo la consideracion de escuela nacional creemos que no

recobró su carácter hasta que en el siglo-xviii apareció Menghs (Antonio Rafael—1728—1779) que inició el impulso.



Fig. 30. S. Pedro y S. Juan; S. Pablo y S. Marcos.—Obra de Durero. (Nuremberg)

Después de todo lo que hemos dicho respecto de las escuelas alemanas, puede haberse visto que tanto los Países Bajos como los de la Alta Alemania siguieron una senda completamente igual. Nacidas de un mismo origen fueron enteramente indígenas; pero ambas se dejaron influir por las escuelas italianas, de las cuales se hicieron alumnas é imitadoras. La única diferencia que hubo, fué que la escuela de la Alta Alemania hubo de ane-

garse en esta influencia, mientras que la de los Países Bajos no hizo más que beber en las fuentes italianas, tomando de ellas vigor y vida, aunque por distintos caminos.

Una circunstancia es notable al detenerse en la influencia que tuvieron las escuelas italianas en las alemanas. De las tres escuelas que se formaron en la Alta Alemania solo subsistió la que se dejó influir directamente de las italianas, perdiéndose las dos restantes en la aurora de su vida. ¿Fué que solo en Italia hubo el gérmen del verdadero adelanto?

#### ESCUELAS ESPAÑOLAS.

Aunque en el primer tercio del siglo xv vinieron á España algunos pintores extranjeros, entre ellos Gerardo Starnina, florentino (1354—1406) que vino á pintar cabeceras de cama y cajas de novia, y Dello, pintor de muebles, también florentino y contemporáneo suyo, y Maese Rogel, flamenco; no cabe duda que ántes de 1450 España no tuvo en Pintura más que la llamada manera gótica; careciendo de pintor alguno de nota que fuese precursor siquiera de una Escuela.

En la segunda mitad del siglo xv se encuentra en Sevilla Juan Sanchez de Castro, y en Castilla á Jorge Ingles, cuyo nombre y apellido dan idea de un origen extranjero, los cuales no alteraron gran cosa, que se sepa, el estilo pictórico que á la sazón estaba en boga. Pero á fines de dicho siglo, Antonio del Rincon, pintor de los Reyes Católicos, Pedro Berruguete, padre del grande Alonso, Iñigo de Comontes y otros, estimulados por los extranjeros Juan de Borgoña y quizá Juan el Flamenco, principiaron á señalar á la Pintura algun camino hácia el adelanto: sin embargo, la Pintura en manos de estos hombres no salió de la infancia, dominando siempre el elemento gótico, esto es, figuras rectas como una columna, aisladas y colocadas de un modo simétrico, no formando grupo, ni dando razon de efecto alguno perspectivo, y teniendo por toda expresion un letrado que les salia de la boca. Para dejar esta manera en Pintura,

España, ni más ni ménos que las demás naciones, hubo de recibir de Italia la reforma.

El comercio y la guerra desde los últimos años del siglo xv habian abierto las puertas de Italia á los españoles; allí corrieron hombres de genio ávidos de saber, tales como Bartolomé Bermejo, cordobés, que pintó una Piedad para el arcipreste de la Catedral de Barcelona en 1490; Alonso Berruguete (1480-1561) castellano, que en Roma trabajó con Miguel Angel; Luis de Vargas (1502-1568) sevillano, que en Italia fué discípulo de Perin del Vaga; Pedro Villegas Marmolejo (1520-1597) sevillano, y Fernan Yañez castellano (flor. por los de 1536), que pudieron estudiar en Roma á Rafael y con Julio Romano; Juan Fernandez Navarrete el Mudo (1526-1579), que vió las escuelas más notables de Italia y trabajó con Ticiano; y Juan de Joanes (Vicente Macip 1523-1579) valenciano, que en Roma estudió á Rafael.

A los estudios que los españoles fueron á hacer en Italia debe añadirse la influencia que pudieron ejercer en la Pintura de España, pintores italianos y de los Países de la Baja Alemania que vinieron á nuestro país llamados por los monarcas y por algunos personajes de la corte, como fueron Pedro de Champagne, flamenco (1503-1580) discípulo de Miguel Angel, que vino á Sevilla ántes de 1548 y estuvo hasta una edad muy avanzada; Antonio Moro, discípulo de Schoreel, que desde 1552 estuvo mucho tiempo en Madrid; Domingo Theotocopuli (el greco, que murió en 1625 muy anciano) de la escuela veneciana; y muy especialmente los hermanos Carducci, con Federico Zuccaro maestro del mayor, de la escuela romana.

Las distintas localidades donde dichos artistas se establecieron fueron tomando poco á poco un estilo especial, de conformidad con los principios que fueron introduciéndose: sin embargo, aunque en todas estas localidades se echaron los cimientos, no en todas llegaron á levantarse los edificios de un modo sólido y estable. Así fué que solo en tres puntos quedó bien deter-

minado un estilo; teniendo por lo mismo derecho al título de Escuela. Tales fueron las escuelas Castellana, que nacida en Toledo y en Valladolid, residencia usual de la corte ántes de 1563, se alimentó y determinó al cabo en Madrid; la Sevillana, y la Valenciana.

No se crea que estas escuelas careciesen de cierta comunidad de caracteres, porque fueron unas mismas las circunstancias que impulsaron su desarrollo, unos mismos los intereses á que sirvieron, y unas mismas las circunstancias tópicas y etnográficas que las alimentaron. Las bases principales en que estribaron estas escuelas, fueron, el sentimiento de la luz, la religiosidad nacional, y la candorosidad de conciencia del pueblo: la primera circunstancia hubo de hacérsela conocer el estudio que los artistas del país hicieron de los grandes coloristas de Italia, ya que la mayor parte de ellos estudiaron por inclinacion especial las obras de los pintores venecianos: las demás circunstancias fueron hijas de la índole y del estado de ilustracion de los españoles en aquella sazón, ya que arraigado el Cristianismo en el corazón de los españoles por una guerra de 800 años contra los mahometanos, hubieron de resistirse más que ningun otro país de Europa al Protestantismo, quedando Católicos por instinto, aunque la falta de ilustracion hubo de hacer que sintiesen el Catolicismo bajo formas realistas, formas que diaria y continuamente veian, por los hechos que á su rededor se verificaban. El dibujo no fué para ellos más que un medio para asegurar el toque del pincel y los efectos del colorido. Si en Madrid hallamos la escuela española aristocratizada, fué por el amor propio, suntuosidad y seriedad de una corte sucesora de la espléndida casa de Borgoña: si algunas individualidades han dado importancia al dibujo sobre el colorido y la composicion, nunca lo han hecho descuidando los efectos de estos dos elementos de la Pintura.

*Escuela Castellana*, hasta Velazquez.

El primero que difundió en España la correccion del dibujo y las buenas proporciones del cuerpo humano, la grandiosidad de las formas y la expresion y el modo de pintar más perfectamente al óleo fué Alonso de Berruguete (1480-1561), pintor, escultor y arquitecto. Estaba en Florencia en 1503, donde fué discípulo de Miguel Angel á quien siguió á Roma para ayudarle. En 1520 volvió á España rico de conocimientos y de práctica: aunque parece que se distinguió mucho más en la Escultura que en la Pintura.

Fernan Yañez por los años de 1536 habia pintado ya con expresion, nobleza de caractéres, correccion de dibujo, y buen colorido; pero hubo de aventajarle Juan Fernandez Navarrete (el mudo-1526-1579) que en 1568 volvió de Italia donde estuvo desde muy jóven viendo Roma, Florencia, Nápoles, Venecia y Milan; habiendo trabajado con Ticiano y otros pintores de aquel tiempo, y fundándose su mérito en el dibujo, la expresion y especialmente en el colorido, por lo que fué llamado el Ticiano español. Al lado de este pintor, del cual dijo el P. Sigüenza que tenia *pintar hermoso y concluido, propio de los españoles*, floreció Luis de Morales, (llamado el Divino) pues murió muy viejo en 1586, el cual hubo de aprender la Pintura con alguno de los pintores que residian en Valladolid ó en Toledo; dibujando con correccion é inteligencia del desnudo, de los efectos de la luz y de la expresion; si bien fué nimio en los detalles, especialmente en el pelear. A la misma época pertenece Alonso Sanchez Coello, que en 1541 residia en Madrid, y en 1552 contrajo amistad con el pintor de los Países Bajos Antonio Moro, de quien aprendió mucho, habiendo copiado mucho á Ticiano. Discípulo suyo y aventajado retratista como él, fué Juan Pantoja de la Cruz (1551-1610), que imitó á su maestro en la correccion del dibujo, excediendo á todos en lo acabado y definido con limpieza y verdad, exactitud en las proporciones, y nobleza y sencillez en las actitudes.



En esta época la pintura se conservaba en España con cierta timidez en el manejo de los pinceles, que forma contraste con el desembarazo que despues, quizá con demasiado alarde, se empleó. No bastó á sacarla del todo de semejante estado la influencia de los italianos Zuccharo (Federico) y Carducci (Bartolomé) discípulo suyo, que llegaron á Madrid en 1585. Pocos pintores vinieron de Italia tan útiles para el adelanto como estos dos artistas, muy especialmente Carducci, no tanto por las obras que pintó, cuanto por haber dejado una escuela con los más sanos principios en sus discípulos. Su hermano Vicente, aprovechándose de ellos, fué jefe de una falange de pintores notables por la exactitud del dibujo, conocimiento de las bellas formas de la Antigüedad, nobleza de caracteres, decoro y gravedad en la composicion, armonía en el colorido y buena expresion; principios que dejó consignados en sus *Diálogos*. De esta falange pueden citarse como sobresalientes: Castello (Félix), Fernandez (Francisco), Obregon (Pedro de), Roman (Bartolomé) y Rizzi (Francisco).

Pero la escuela castellana iba á sufrir una alteracion; la cual hubo de ser impulsada por artistas de aquella comarca española donde el clima exaltaba las imaginaciones, los genios se habian desarrollado con todo el fervor de las creencias católicas y con toda la candidez del sentimiento cristiano; dando al propio tiempo á la corte todo el halago que necesitaba su aristocrático amor propio. La escuela sevillana iba á encargarse de hacer sentir semejante alteracion.

#### *Escuela Sevillana, hasta Murillo.*

Volvamos á los primeros años del siglo xvi y conoceremos los orígenes de esta Escuela, y los elementos que le sirvieron de base para llegar al punto en que hemos dejado la Castellana.

Como preludios de la Escuela sevillana, aunque sin determinar definitivamente el carácter de la Escuela, deben considerarse Vargas, Villegas Marmolejo, y Céspedes.

Luis de Vargas (1502-1568) sevillano, fué un pintor correctísimo en el dibujo, y el primero que estableció en Sevilla la buena manera de pintar al óleo y al fresco. Deseando dejar la manera gótica que reinaba todavía en Andalucía, partió para Roma, donde se cree fuese discípulo de Perin del Vaga por lo parecidas que son las obras de ambos. Es de creer que ocupase veinte y ocho años de estudio en Italia; pero es lo cierto que en 1555 estaba ya en Sevilla, distinguiéndose por la correccion del dibujo, la grandiosidad de las formas y lo bien entendido de los escorzos, brillantez en el colorido, aunque poco efecto de claro-curo y de la perspectiva aérea, expresion, gracia y buena actitud en las figuras, y exacta imitacion de la Naturaleza en los accesorios.

Pedro Villegas Marmolejo (1520-1597) sevillano, se distinguió por la grandiosidad del dibujo y algunas otras circunstancias que pueden dar á entender que estudió en Italia las obras de Rafael y de algun otro pintor de la escuela romana.

Pablo de Céspedes (1538-1608) cordobés, ha sido el artista más sabio que España ha tenido. Pintor, escultor y arquitecto, fué erudito escritor, y poeta, habiendo eserito sobre la Bellas Artes. Entre estos escritos se cuenta un poema y un tratado de Perspectiva teórica y práctica. Dos veces estuvo en Roma, habiendo sido apasionado por las obras de Miguel Angel, que hubo de estudiar bajo la direccion de alguno de los discípulos de este maestro. Dió pruebas de su talento pictórico con los frescos que pintó en Araceli y Trinidad del Monte; del escultórico, con la cabeza de Séneca que esculpió para la estatua antigua que existia sin ella. Asegura Pacheco que fué uno de los mejores coloristas de España; celebrándose la elegancia de las formas, la inteligencia en el desnudo y en los escorzos, el buen efecto del clarooscuro, la verdad en la expresion, y sobre todo el genio en la invencion. En 1577 tomó posesion de su prebenda en Córdoba, de vuelta de Roma, y entonces fué cuando estableció una escuela de pintura, de la cual salieron Juan Luis Zambrano, An-

tonio Mohedano; aquel, que fué el discípulo que mejor le imitó; este, que fué excelente fresquista. Los demás discípulos, como Juan de Peñalosa, Antonio de Contreras y Cristóbal Velano tuvieron gran nombradía.

Iban á desaparecer estas lumbreras que anunciaron la escuela Sevillana, cuando apareció Juan de las Roelas (Licenciado, ó Clérigo-1558-1625) que despues de haber estudiado en Italia á todos los venecianos, se estableció en Sevilla su patria, donde si se hubiese dado á sus obras la importancia que indudablemente tienen, Roelas hubiera sido proclamado jefe de aquella escuela; pues no desmerecen sus obras, de las de Ticiano, de Tintoretto, de los Palmas y de los Caracci. De los discípulos de tan aventajado pintor, digno de mayor fama, solo Varela (Francisco, que murió por los de 1656) siguió al maestro, con buen éxito, pues Zurbarán se formó un estilo particular.

Francisco Zurbarán (1598-1662) es en la Escuela Sevillana una lámpara aislada en medio de una sala de paso, á la cual da luz para llegar á la sala de recepcion. En sus composiciones dió al misticismo el carácter de una piadosa filosofía y de una sabia meditacion ejercida en el retiro del claustro: apenas dió muestras de conocer la Perspectiva; y vió los efectos de la luz de un modo tan especial, que puede decirse que su estilo murió con sus inmediatos discípulos los hermanos Polanco, cuyas obras se confunden con las del maestro. Antonio del Castillo (1603-1667) se separó de su estilo á fuerza de pintar accidentes del espectáculo de la Naturaleza; y quizá su realismo, transmitido á su discípulo Valdes Leal, quedó exagerado en este, hasta el punto de representar objetos repugnantes.

Al lado de Roelas hubo de florecer Luis Fernandez, pintor de Sargas, del cual apenas puede mentarse otro mérito que haber sido maestro de Pacheco (Francisco 1571-1654), de Castillo (Juan del 1584-1640) y de Herrera el viejo (Francisco de-1576-1656); que dieron al arte pictórico de España un Velazquez, un Cano, y un Moya, los cuales habian de dar á Sevilla un Murillo.

El estilo seco introducido por Vargas y Villegas, y que hubieron de tener los tres discípulos inmediatos de Fernandez, habia de desaparecer. No estaba en la atmósfera del país aquella manera de presentar la luz y el aire: el sol de España, y muy especialmente el de Andalucía, habia de atraer á los genios hácia un estilo que más analogía habia de guardar con el veneciano que con el florentino. La Escuela Sevillana inaugurada en las obras de Roelas quedaba definitivamente determinada; su estilo estaba fijado: iba á principiar una nueva era para la Pintura española. Si hasta ahora los elementos habian sido influidos por las escuelas italianas, desde este momento las Escuelas de los Países Bajos habian de tomar una parte no pequeña en la constitucion de la Escuela española, de la cual la Sevillana es el tipo y dió la planta espontánea así como la de Madrid dió el terreno en que se cultivó y dió ópimos frutos.

#### *Escuela Valenciana.*

Ninguna de las españolas ha presentado desde su nacimiento tan distintos aspectos como esta; ninguna ha tenido cambios tan notables.

Fué su cabeza ó primer maestro Juan de Joanes (Vicente Macip-1523-1579) que importó su estilo de la escuela de Rafael, cuyas obras hubo de estudiar en Italia. La nobleza de los caracteres que representó y la correccion de su dibujo la acreditan. A su regreso de Italia se estableció en la ciudad de Valencia, y allí abrió su escuela de Pintura. Su mérito está al igual de los mejores pintores de su época; pero se distinguió por la delicadeza con que pintaba ciertos accesorios, y la dulzura de la expresion que dió á las figuras religiosas, á cuyo género especial y casi exclusivamente se dedicó. A la correccion del dibujo añadió el buen echado de los paños, y la inteligencia en la Perspectiva: su colorido guarda analogía con el de la escuela romana; su pincel fué muy minucioso, concluyéndolo todo con delicadeza. Su hijo Juan Vicente le imitó, mas sin igualarle en lo correcto del dibujo.

Pudo ser discípulo suyo Francisco Ribalta (155...-1628) aunque hubo este de pasar á Italia bastante jóven y estudiar, como estudió, á Rafael, á los Caracci y á Sebastian del Piombo. Ribalta fué gran dibujante; dió á sus figuras caractéres nobles y formas grandiosas: entendido fué en la composicion, la anatomía y las proporciones. Fué vario en el colorido y estilo, pues tiene pinturas tan detenidamente concluidas que rayan en dureza, así como otras tienen empaste de color y soltura de pincel. Dicen sin embargo que las primeras pudieron ser de sus discípulos Castañeda, Bausá ó algun otro; y que las suyas se confunden con las de Carducci, aunque Ribalta tuvo más suavidad. Su hijo Juan parece que le imitó en todo; y aunque se dice que fué el primer maestro de Ribera, sin embargo poca gloria pudo reportarle esta circunstancia, toda vez que este pasó muy jóven á Nápoles sin volver ya más á su país natal. Puede verse lo que de *Españoleto* se dice en la Escuela Napolitana.

Discípulo de Ribalta fué Espinosa (Jacinto Gerónimo 1600-1680) que fué valiente en el dibujo, no ménos que en el claroscuro, y dió á sus figuras graciosa expresion y graciosas actitudes; circunstancias que le separaron de la escuela de Joanes. Parece que fué adicto á la escuela bolonesa.

Sin enlace con estilo de ninguno de los anteriores, encuéntrase á Pedro Orrente (?1550?-1644) que imitó las obras que en aquella sazón venían á España salidas del pincel de Bassano. Pasó algunos años de su mocedad en Toledo, por lo que algunos suponen que estudió con el Greco: ello es que se formó un estilo propio y particular con el estudio del natural. Sin faltar á la correccion del dibujo, su estilo tuvo el sabor de la Escuela veneciana y se distinguió en la representacion de animales. Pintó en Cuenca donde fué maestro de Cristóbal García Salmeron. Entre otros discípulos de Valencia cuéntase á March.

Estéban March (el de las Batallas..... 1660) pintó con acierto cuadros de pequeñas dimensiones, ofreciendo facilidad y soltu-

ra en la ejecución, fresca de color, y buenos efectos de luz en el género á que especialmente se dedicó y por el cual tiene el sobre-nombre con que es conocido.

Hé aquí en que paró la escuela valenciana despues de haber oscilado entre el dibujo de la escuela romana y el colorido de la española, entre el misticismo de Joanes y el naturalismo de Oriente. Si en el siglo próximo pasado los Vergaras y Camaron se distinguieron en el género del paisaje, no pueden considerarse como continuadores de un estilo tradicionalmente desarrollado, sino como individualidades dignas de elogio.



Fig. 31. Velazquez.

Dejemos la escuela Valenciana como un apéndice al desarrollo del arte pictórico de España, y volvamos á las que más directamente le impulsaron.

El movimiento partió de Sevilla. De la escuela sevillana salió D. Diego Velazquez de Silva (1599-1660) para establecerse en la corte; y con sus relaciones y viajes á Italia adquirió un modo de ver justo, y un estilo á este modo de ver muy conveniente. Velazquez aunque discípulo de Pacheco, habia recibido lecciones de Herrera el viejo, habia visto los cuadros de

Roelas en Sevilla, en Italia los de la escuela Veneciana y en España escuchó consejos de Rubens y de Van Dyck. Cultivó muy especialmente el género del retrato, dando á la corte lo que más pudo lisongear el amor propio de los cortesanos; al paso que hubo de adiestrarle en el modo de dar naturalidad y vida á sus representaciones. Presentó retratos en simple situacion no ménos que en accion con todo el efecto de la epopeya: y no por esto dejó

de cultivar el género religioso y el mitológico y el paisaje que necesitó para el fondo de sus cuadros. En lo mitológico dejó el mito



Fig. 32. Los bebedores. — Obra de Velazquez. (Mus. real de Madrid).

griego para quedarse en lo simplemente alegórico que encerraba; en lo religioso sintió el carácter de lo divino con toda la gravedad y veneración que debe infundir su representación. Influyó sobremanera en el estilo de Antonio Pereda (1599-1669) y de Juan Carreño de Miranda (1614—1685) habiendo sido discípulos suyos, Juan Bautista del Mazo, y Juan Pareja, *el esclavo*.

Mientras la escuela de Madrid se regeneraba con Velázquez, la de Sevilla se sostenía con Cano, se realizaba con Moya, y se determinaba con Murillo, discípulos los tres de Juan del Castillo, según queda indicado. Alonso Cano (1601-1667) pintor, escultor y arquitecto, sin haber salido de España, estudió lo poco que pudo haber en Sevilla del arte antiguo; con lo que adquirió grandiosidad de formas y buen gusto en el plegado; pero ausen-

te de dicha ciudad desde muy temprano, no habiendo vuelto ya más á ella, sus buenas circunstancias artísticas no pudieron influir en aquella escuela. Pedro de Moya (1610-1641) soldado desde muy jóven, militó en Flandes donde estudió á aquellos pintores; y entusiasta por las obras de Van Dyck no paró hasta Lóndres para relacionarse con él y aprender de él cuanto pudo; y de vuelta á Sevilla, sus obras hubieron de causar admiracion al jóven Murillo. Hubo de suceder esto por los años de 1643.



Fig. 33. Murillo.

Bartolomé Estéban Murillo (1613-1682) se halló perplejo acerca del camino que habia de tomar al ver las obras de Moya. Bien hubiera querido emprender un viaje; pero falto de recursos, hubo de contentarse con pintar para América á fin de proporcionarse medios para ir á Madrid. Valiéndose allí de la proteccion de su compatriota Velazquez, pudo copiar los mejores cuadros de Ticiano, de Ribera, de Rubens y de Van Dyck; y aun copió obras del mismo Velazquez. Así formó su estilo; y de vuelta á Sevilla expresó con piadoso candor lo que

era su patria; siendo el sentimiento religioso presentado con la ingenuidad más familiar, el tipo del género religioso que especial y muy privilegiadamente cultivó. No dejó por esto de cultivar el paisaje y las costumbres; prueba de ello son esos cuadros históricos donde tan bien entendidos están el espectáculo de la Naturaleza y el lugar de la escena y los accesorios, como lo principal; así como esas familias y gentes del pueblo que tan exacta idea dan de los naturales del país sevillano, donde siempre pintó, y del cual no se ausentó más que para ir á Cádiz donde desgraciadamente hubo de recibir la caída que le lle-



vó al cabo al sepulcro. Venciendo obstáculos que le opusieron el fiero carácter de Valeles Leal (Juan de 1630—1691) y la envidia de Herrera el mozo (Francisco de 1622-1685) estableció



Fig. 34. Sta. Isabel de Hungría.—Obra de Murillo. (Academia de Madrid).

su escuela en forma académica, prevaleciendo su estilo sobre el de estos dos pintores. De tal escuela salieron un sin número de discípulos que sucesivamente convirtieron en manera lo que no habia de ser más que un medio para adquirir estilo propio.

Con estas dos lumbreras Velazquez y Murillo, la Pintura al-

canzó en España cuanto era menester para sobresalir en su cultura; pudiendo estudiarse el dibujo en Berruguete y en Joanes, la expresion en Roelas, la grandiosidad en Cano, la noble naturalidad en Velazquez y el colorido en Murillo; siendo Céspedes el modelo del artista en toda la extension de la palabra. Si la escuela de Madrid regenerada por Velazquez ofrece la verdad, del modo más espontáneo que al Arte le es dado, la Sevillana, punto de partida de esta regeneracion, ofreció el color hasta los más atractivos accidentes de la luz: si la de Madrid dió á la individualidad todo lo que el amor propio de una corte pudo exigir, la de Sevilla dió á la religion católica toda la sinceridad é ingenuidad que podia cautivar el alma y arraigar en ella las creencias. ¿Y no podria decirse que la Escuela Valenciana llegó á confundirse con la Sevillana en la época de Orrente, ya que el estilo de este pintor dista tanto de la del fundador Joanes como se acerca á la de los sevillanos?

El estilo de Velazquez tuvo grande influencia en la Escuela castellana, de manera que los mismos discípulos más aventajados de Rizzi (Francisco-1608-1685) hubieron de sentirlo, siquiera para huir de los errores de este maestro. Antolinez, Escalante y Claudio Coello entre otros, son una prueba de lo que acaba de decirse. El estilo de Murillo preponderó sobre la exagerada imitacion de la Naturaleza de Valdes Leal; naturalismo tan fiero como su carácter.

Pero la escuela Española, como las demás de Europa, habia de entrar en el período de decadencia. La guerra de sucesion habia de contribuir al embotamiento de los genios, tanto más cuanto que no eran suficientes para detener la corriente, ni la travesura del napolitano Jordan (Luca fapresto-) que residió en Madrid desde 1692 á 1702, ni la dulzura de Tobar, (Alonso Miguel, 1678-1758) ni la erudicion de Palomino y Velasco (Aciselo Antonio-1653-1725), ni los principios de Muñoz (Sebastian, 1654-1690) importados de la escuela de Marata, á cuyo lado habia estado en Roma. Protestaron tambien contra esta de-

cadencia los catalanes Juncosa (Fray Joaquin 1631-1708) y Fray José, (que murió muy entrado el siglo xviii) y Viladomat (Antonio 1678-1755) de quien dijo más adelante D. Rafael Menghs, que fué el mejor pintor de su época.

El establecimiento de la Academia de San Fernando en 1751 y la de S. Carlos de Valencia en 1768 da á conocer la necesidad que hubo de crear estímulos para restaurar el Arte.

A fines del siglo xvii hállase un Bayeu (Francisco 1734-1795), y un Goya (Francisco 1746-1828); pero ni aquel pudo levantar el estilo con el estudio del natural, ni este hizo más que dolerse amargamente de los quebrantos de la época, y reirse sardónicamente de las costumbres de nuestros abuelos. El estilo pictórico de Goya no tuvo bastante fuerza para arrastrar los génios del país, que, por otra parte, la guerra de la Independencia alejaba de las artes, como llevaba á la juventud á hacerse matar en los campos de batalla.

#### ESCUELA FRANCESA.

Todo cuanto se hizo en Francia ántes del siglo xv, respecto de la pintura decorativa, á partir desde la proyectada y aun iniciada restauracion de las ciencias y de las artes por Carlo-Magno en el siglo ix, no constituye una escuela: ni es un dato para hallar siquiera un estilo en embrion, la invencion de los naipes que se debe á Gringoneur ó Pepin para divertir al rey Carlos VI el demente, durante los intermedios lúcidos.

En el citado siglo xv la miniatura para la ilustracion de códices hizo en Francia grandes progresos. El mejor y más notable miniaturista que en aquella época floreció fué Juan Fouquet: este fué al rey Luis XI lo que Antonio del Rincon á los reyes católicos de España. Fouquet pudo estudiar en Italia á los pintores de la época de Massaccio; distinguiéndose sus obras por la nobleza de estilo y su buena ejecucion; pero con estas circunstancias y todo, no puede verse en aquellas un principio de escuela, por lo trabajosa que aparece la ejecucion: de modo

que no se acierta á ver en el artista la espontaneidad conveniente.

No nos dará mayor luz la Pintura de arte mayor, digámoslo así. Lo único que en este género se conoce en Francia perteneciente al siglo xv es debido al pincel del rey Renato de Anjou (1408-1480) cuyos trípticos son muy conocidos. Supónesele discípulo del napolitano Antonio Solario (el Zingaro), ó segun otros de Bartolomé della Gatta, florentino, mientras estuvo en Italia disputando el trono de Nápoles á los reyes de Aragon, y contrajo alianza con los duques de Milan para ir contra los venecianos.

¿Esta circunstancia puede ser un dato para suponer que Francia y en sus países meridionales cuando ménos, hubo de sentir la influencia de Italia desde mediados del siglo xv? Nada ménos que esto, por que el cultivo del arte para los franceses que en aquel entonces fueron á Italia, fué más bien una curiosidad individual, que una necesidad nacional; y ni el mismo príncipe que se ha citado, llegó á importar el arte en su condado de Provenza; y si le cultivó en todas sus formas, solo fué para consolarse de los reveses que la fortuna le hizo sentir en sus empresas.

La escuela francesa no se inauguró hasta fines del siglo xvi, despues que Cárlos VIII, Luis XII y Francisco I hubieron atravesado con sus franceses la Italia en todas direcciones. Fontainebleau fué el punto donde hubo de fijarse el centro desde el cual habian de salir los rayos de luz. Leonardo de Vinci con sus doctrinas, Andrés del Sarto con sus obras, y Primaticio, Bagnacavallo, Nicolo del Abate y Pellegrino Tibaldi con sus lecciones prácticas encendieron esta luz.

El primer pintor francés que se elevó al rango de los más distinguidos de su tiempo fué Juan Coussin (1500—1590): y aunque teórico y práctico, pues escribió un *Arte del dibujo* y un tratado de Perspectiva, no fué más que un imitador de los pintores llamados á Francia por el rey Francisco I. Los con-

temporáneos de Coussin hicieron lo que este; solo Juan Clouet (Janet. flor. 1547) quiso conservarse en el estilo llamado gótico: habiendo sido el último que le tuvo; pues los franceses dieron resueltamente la preferencia al estilo italiano importado por los pintores italianos ántes citados. Pintó Clouet sin embargo, apreciables retratos: algunos le suponen discípulo de Holbein.

Dubreuil que murió en 1604 y Freminet (Martin 1567—1619) siguieron las huellas de los artistas italianos decoradores del palacio de Fontainebleau; y si el primero se contentó con lo que en aquel sitio pudo ver; el segundo quiso beber en las fuentes italianas, y fué á Italia donde se hizo entusiasta imitador de Miguel Angel: así fué que presentó alardes anatómicos y atrevidos escorzos, añadiendo á estas exageraciones un colorido duro y agrio, el de Primaticio exagerado.

Con tales elementos es fácil considerar que la escuela francesa iba á anegarse desde su cuna en la decadencia anticipada en que parecian sumergirse las escuelas italianas en la primera mitad del siglo xvii. Pero atajó el camino Simon Vouet (1590—1649) que hizo en Francia la restauracion que llevaban á cabo en Italia los Caracci. Estuvo catorce años en Roma y apareció en la corte francesa como condiscípulo de Guido Reni y de Dominiquino. Importó el estilo de sus maestros de la escuela bolonesa, respecto de la composicion y rebusca de efectos; pero sin grandiosidad en el dibujo ni buenas cualidades en el colorido, especialmente en el claroscuro. Fué maestro y pintor de Luis XIII, y se vió colmado de honores y distinciones. Aceptó por amor propio, ó por ambicion, ó por envidia, cuantos encargos se le hicieron, hasta los superiores á sus fuerzas; y á medida que entró en edad, en vez de progresar en el arte que cultivó, fué decayendo. Debe sin embargo hacérsele justicia: su carácter hubo de ser el más apropiado en aquella época para levantar el Arte de la categoría de oficio en que yacia: es verdad que no debe atribuirse á él solo la gloria de haberlo alcanzado; pero tambien está en lo cierto que contribuyó no poco á reali-

zarlo por el medio que en aquella sazón pareció el mejor. Hé aquí el origen de la *Academia francesa* (1655).

Reuniéronse varios artistas para formar con este nombre, una corporación directora de los géneos bajo la protección del gobierno; y nadie pudo parecer más competente para desempeñar la dirección que Vouet, tanto por su carácter reglamentario, como por haber sido durante su permanencia en Roma, director de la Academia de S. Lúcas. El carácter de Vouet hizo que se estableciese un escolasticismo, que llegó á tomar un carácter tiránico; y en lugar de dar buenos hijos no hizo más que abortar discípulos.

Entre los más inmediatos de Vouet merecen citarse como sobresalientes, Lesueur (Eustaquio 1617—1655), La-hire (Lorenzo de, 1606—1656), Mignard (Pedro, el romano, 1610—1695) y Lebrun (Cárlos, 1619—1690); debiéndose al genio de cada uno de ellos el estilo particular que se formaron dentro de una atmósfera en cierta manera comun; que es la circunstancia que levanta de punto la consideración de artista.

Pero ántes de ocuparnos de la marcha sucesiva de la escuela francesa, busquemos el arte pictórico, no en insurrección contra la autoridad tiránica de la Academia, sino en la resistencia pasiva que legitima sus aspiraciones á la libertad del genio.

Fuera de la escuela académica encontramos á Callot (Jacobo 1592—1635), pintor *sui generis*; á Poussin (Nicolás 1594—1665) y á Claudio de Lorena (Geleo 1600—1682). Callot no ocupa lugar en la série de pintores de la Escuela francesa; su estilo ni tiene progenitores, ni sucesión: es un buen pintor humorista sin dejar de ser excelente en el género histórico y en el de retratos: todo lo debió á sus estudios hechos en Roma y en Florencia. Poussin puede decirse que se formó sin maestro: su permanencia en Roma le hizo estudiar á Rafael y los restos del arte antiguo; y huyendo del rigorismo tiránico de Vouet fijó su permanencia en aquella ciudad, no habiéndose apartado nunca del estilo italiano. Claudio de Lorena ha sido llamado el *Rafael del Paisa-*

*je*, porque difícilmente puede disputársele el principado en dicho género; pues así como Rafael para sus Vírgenes Madres de Dios, supo hallar el verdadero punto en que, sin salirse de la esfera de la Naturaleza, ha de llegarse para obtener la belleza; Claudio de Lorena supo dar á la Naturaleza en su aspecto general, todo el atractivo de la verdad del Arte, en una palabra supo idealizar con gran maestría el espectáculo de la Naturaleza: y encerrado en esta especialidad, fué olvidado de sus compatriotas siguiendo una suerte análoga á la de Callot.

Volvamos á entrar en la Escuela académica. Todo lo que le faltó á Lesueur para sobresalir en la Pintura fué debido á su prematura muerte y á no haber visitado la Italia: allí hubiera conocido el modo de idealizar la Naturaleza, y lo que debe ser el claroscuro y el colorido propio: con una disposición natural para la Pintura no hubiera tardado en descubrir los medios que los grandes maestros italianos emplearon, y que quizá no le habia dejado siquiera traslucir la tiranía escolástica. La Hyre supo desprenderse mucho más de la educacion académica de Vouet: su pincel corrió con franqueza; y si dió cierta vaporosidad al colorido, que le hace parecer sobrado débil, sin embargo, la correccion del dibujo y la delicadeza en la composicion, compensaron con creces este lunar, si así puede llamarse, de su estilo. Mignard, por consejo de su amigo Dufresnoy (Alfonso 1611—1665) el pintor y poeta didactivo de la Pintura en Francia, estudió el antiguo y á los grandes pintores italianos, por los cuales llegó á tener gran pasion y entusiasmo. Lebrun, el pintor de Luis XIV y su personificacion artística, traspasó los límites de la naturalidad á fuerza de sobreponerse á todo, de ser respetado en todo lo artístico hasta del mismo monarca que hemos citado, lo cual no es poco decir; sin embargo, su colorido fué tambien débil; pero sus *conferences sur l'expression des differents caractères des passions* y su *Traité de la physionomie* indican cuanto fué su estudio acerca de tan importante materia para la Pintura, y en general para todas las artes plásticas.

La gloria de la Pintura en Francia había tocado á su término: y despues de Lebrun y del que despues de su muerte le sucedió en el cargo de pintor del rey, su émulo y aun enemigo, Mignard (Pedro), puede decirse que la Pintura entró en Francia en el período decadente, en que ya se hallaba en los demás países de Europa. Jouvenet (Juan 1647-1717) puso el arte pictórico en un terreno resbaladizo, con sus decoraciones teatrales más bien que cuadros; nõ siendo posible que suavizara la pendiente el genio de Watteau (Antonio 1648-1723) con el estilo que admitió y con el género de costumbres, que con más especialidad cultivó.

Despues de esta época se encuentra en Francia respecto de las artes del dibujo imitativas, un gran vacío, hasta llegar á Greuce (Juan Bautista 1726—1805) que preparó una reforma



Fig. 35. Las Sabinas.—Obra de David. (Paris).

que completó Vien (José M. 1716—1808) con sus obras y por



medio de sus discípulos, especialmente de David (Santiago Luis 1748—1825). El talento de Vien y el de David hubieran podido plantear una reforma; pero indudablemente las ideas políticas de la época reprodujeron el Arte de la Antigüedad, que fué como tomar la erudición por el sentimiento. Sin embargo los pintores franceses de este siglo en que vivimos, con ser discípulos de David, no han seguido sus huellas; los génius se han dirigido por distintos caminos, siendo sus estilos tan varios como varios son los sentimientos del hombre, y como libertad sobrada tienen los génius para desarrollarse á medida de su gusto.

### ¿ESCUELA INGLESA?

¿Ha habido en Inglaterra escuela de Pintura como en los demás países meridionales de Europa? Creemos poder contestar negativamente. Lo que ha habido han sido individualidades importantes, esto sí, pero excéntricas, y sobre todo humorísticas, esto es, que se han dejado llevar por un modo especial de sentir, haciéndole resaltar siempre con intencion y hasta con alarde; pero no ha habido jamás maestros con falange de discípulos. Sin embargo, géneros de Pintura se han cultivado en Inglaterra, en los cuales se ha presentado constantemente el poder artístico del genio inglés, tales son: el retrato, las costumbres y el paisaje: el retrato porque da importancia á las individualidades; las costumbres porque en ellas se encuentra la verdad práctica; el paisaje, porque en él está abierto un inmenso campo á la vaguedad de las inspiraciones.

El pintor que cultivó muy privilegiadamente el retrato fué el holandés Pedro Vander Faes, conocido por Lelly (1618-1681) discípulo del flamenco Van Dyck; y al lado de él, y muy especialmente, Josué Reynolds (1723-1792) determinó su estilo en este género, despues de haber estudiado en Italia á Miguel Angel; estilo que no dejó de seguir Gainsboroug (Tomás 1727-1786) y Romney (Guillermo 1734-1802).

El género de costumbres halló un notable intérprete en el

humorista Guillermo Hogarth (1697-1764) que trató este género como en caricatura, no dejando de ser censurable su indeciso dibujo y su débil colorido.

El género de costumbres le ha tratado en nuestros días Wilkie con notable acierto y quizá estudiando las obras de los maestros flamencos y holandeses.

El paisaje fué tratado y cultivado con acierto por Benjamin Wilson (1714-1782); y no creo fuese aventurado decir, que de él puede haber partido en Inglaterra el estudio del espectáculo de la Naturaleza.

#### ¿ESCUELA RUSA?

Los pintores rusos se han formado fuera de su país; y más en Italia que en Alemania. Lo que se hace en Souzdal es un resto procedente de la antigua escuela bizantina. No hay allí más que una fabrica de imágenes religiosas por tipos dados, que incesantemente se reproducen, procedentes de dicha escuela.



RENACIMIENTO DEL ARTE DE LA PINTURA EN ESPAÑA

POR

D. MANUEL OSSORIO Y BERNARD.

---



# RENACIMIENTO DEL ARTE DE LA PINTURA EN ESPAÑA.

---

## I.

La historia del arte contemporáneo español, arranca de hace cuarenta años: el primer tercio del siglo sólo presenta generosos esfuerzos para conservar la práctica profesional: quítese la figura del escultor Alvarez Cubero, redúzcase el arte á la manifestacion pictórica y nos encontraremos siguiendo torpe, lejana y pausadamente el estilo académico de la invasora Francia. Los españoles que sabemos rechazar heróicamente á los ejércitos extranjeros, luchar por nuestra independencia y quedar victoriosos en la demanda, no hemos sido nunca tan valerosos contra las modas y costumbres, y así como nuestra literatura se convirtió en fiel imitadora de la francesa durante el siglo xviii, y hasta recurrió á una escuela exótica para destruir á fines del mismo y principios del actual los vicios de la poesía, así tambien la pintura, rompiendo con sus gloriosas tradiciones, con su peculiar estilo, con su marca de fábrica, por decirlo así, se limitó á seguir las huellas de una escuela francesa, en la que todo era convencional, en la que el artista volvia la espalda á la naturaleza, ahogaba su propio génio y se concretaba á seguir un figurin, préviamente adoptado por el gusto del público.

Natural consecuencia de este vasallaje, es la frialdad que revisten todas las producciones del arte y aún lo falso de las concepciones del artista, llegando el mal gusto hasta el extremo de convertir en simpático lo que el pintor quiso hacer antipático

y vice-versa. De aquella época arrancan obras, en que tratando el artista de retratar el hambre y la constancia de los madrileños, presentaba á los franceses animados de generoso y caritativo afán, y á los españoles mostrando una ingratitud poco envidiable y una falta de educacion, que perjudica su misma entereza; de aquella época arrancan cuadros en que para presentar enlazados á dos campeones, no se ocurría al pintor otro recurso que el de hacer que uno de ellos esgrimiera el acero con la mano izquierda,

llevando las espadas (cosa es hecha)  
éste *en la zurda*, aquel en la derecha;

en tanto que un caudillo, asesinado en su lecho, figuraba estar dormido para no desarreglar acaso la composicion, ó

porque las fieras ansias de la muerte  
no se atrevieron á varon tan fuerte,

segun la sátira que allá por los años de 1818, corría impresa en el *Diario de Avisos de Madrid*, si mis apuntes y mi memoria no son infieles.

Y si esto sucedía en cuanto al fondo de los asuntos y á las tiránicas reglas de un dibujo académico, no eran ménos extraños los caractéres que respecto al color ostentaban los cuadros de nuestros respetables abuelos. La paleta no consentía consorcios irritantes ni términos medios: todo en ella era claro, definido y puro, resultando á veces ágrío y siempre frio el producto artístico.

De repente, la atmósfera de hielo que aprisionaba al arte, empieza á romperse, y Alenza, Tejeo y Elbo, se manifiestan como legítimos representantes de Escuelas que se juzgaban muertas.

Alenza siente en sí la llama del génio; pero vive desconocido, sin proteccion, sin modelos, puede decirse; acaso busca y encuentra en Goya base para su género, y de ahí la extraordinaria analogía que se observa entre sus cuadros y los del pintor aragonés, principalmente en cuanto al color se refiere. Escenas de

la vida de la clase más ínfima de la sociedad, composiciones sacadas de diversiones y espectáculos públicos, de los que están al alcance de aquella misma clase, tipos y costumbres de los aldeanos de todas las provincias de España: hé ahí los asuntos que pintó, dibujó y grabó Alenza. Su obra más notable fué la muestra de un café, en la que figuraban unos jugadores de ajedrez y que, despues de estropearse al aire libre, durante muchos años, honra hoy una coleccion extranjera. Pero ¿qué extraño que así emplease su génio el que no dejó al terminar su vida fondos suficientes para que su cadáver fuese enterrado fuera de la fosa comun, á donde habria ido indudablemente sin la colecta que hicieron varios de sus amigos para tomarle un nicho?

Elbo, artista de análoga significacion, muere jóven como Alenza, y despues de haber cultivado como él, el género popular. Una impresion recibida á la edad de siete años, indica su patriotismo y denuncia su carácter. Jugaba Elbo en la plaza de un pueblo de Andalucía, al mismo tiempo que una columna francesa entraba en el lugar haciendo fuego sobre aquellos habitantes. Un labrador que desde la ventana de su casa se disponia á la resistencia, llamó al niño para precaverle del peligro que le amenazaba, teniendo al cabo que hacer uso de la fuerza para reducirle á la obediencia: el niño, armado con una piedra, se disponia á hacer frente á la columna de los enemigos de su patria. Este rasgo de carácter, citado por todos los biógrafos de Elbo, merece serlo indudablemente por lo que influyó en el género de sus trabajos y hasta en la analogía de muchos de sus tipos: Elbo se complacia en repetir en sus apuntes las facciones del labrador que le habia libertado de la muerte, y á quien poco despues habia visto caer, atravesado el pecho á bayonetazos. La profusion con que ejecutó asuntos de toreros y majos, le valió algunas censuras, á las que él contestaba, «que siendo él pintor español, sólo en asuntos españoles debia ocuparse, y que á su juicio, tan degradados veia los caractéres, que no reconocia como compatriotas más que á las manolas y los toreros.» Elbo, siguiendo

el género cultivado por Alenza y la Escuela de Goya, supo ser original en sus asuntos: dibujó sin duda mejor que el primero de dichos artistas; pero fué más frío en la expresion. Le faltaba el calor del verdadero génio. La minuciosidad con que ejecutaba todos los detalles, le hubiera hecho brillar en época más reciente; pero en la que Elbo floreció, hubiera necesitado romper más valerosamente con las tradiciones del arte académico, para ocupar el puesto que le estaba destinado. Si hubiera hecho cuanto podia hacer, su nombre habria sido tan conocido como el de Alenza; pero de todos modos, y á pesar de cuantas contrariedades se oponen á ello, su figura no puede pasar desapercibida en la historia del arte, y en tal concepto he debido mencionarle.

Brillando al mismo tiempo que los dos artistas citados, pero en condiciones más favorables para su desarrollo, D. Rafael Tejeo pudo estudiar en Roma lo que no podia aprender en la Escuela de Madrid; y así se explica, que habiendo sido en sus primeros años discípulo de Aparicio, pudiera ejecutar más adelante su *Magdalena en el desierto*, su *Cristo crucificado* y otros lienzos de indudable importancia, entre ellos muchos retratos de carácter verdaderamente artístico.

Alenza, Elbo y Tejeo tienen, pues, además de su propia y personal significacion, la que les presta la circunstancia de haber sido los verdaderos iniciadores del renacimiento del arte contemporáneo.

Impreso el movimiento, no era dudoso que habia de seguir y acaso extraviarse y perderse: Villaamil, Esquivel, Gutierrez, Brugada y algunos más, personifican este segundo período del arte.

Villaamil, ardiente, impetuoso, desobediente á toda regla académica, ciego á toda observacion de la naturaleza, llena con sus trabajos y su fama cerca de un cuarto de siglo: *ocho mil* cuadros al óleo ejecutados por el mismo, suponen el improbable trabajo de empezar y concluir un asunto cada dia. Basta dejar consignado este hecho para evitarse muchas deducciones y cla-



sificar á Villaamil entre los *mónstruos de la naturaleza*, con todas sus grandes cualidades y sus no menores defectos. Villaamil siente las bellezas, domina los fenómenos naturales; no inventa, no sueña; pero amalgama las causas y los efectos tan atrevida é inverosímilmente, que sus lienzos carecen de verdad. Llega al resultado despreciando los medios, sintetiza sus observaciones y las formula en el cuadro con una velocidad más industrial que artística. Cultiva con preferencia el paisaje; pero esto no le impide atacar todos los demás géneros y en ocasiones con gran gallardía; pinta según su inspiración, según las circunstancias y exigencias del momento, y de aquí nace su desigualdad, lo diverso del mérito de sus obras, la escala en que éste se presenta y hasta la necesaria vulgaridad de la mayoría de sus trabajos. Los efectos de perspectiva suelen ser falsos; las figuras pobres; la luz de sus composiciones participa de la naturaleza y del teatro; pero no lleva á los objetos una reflexión lógica, no produce una transparencia razonada. Por el contrario, es preciso rendirse al encanto de los engaños para transigir con muchos efectos del pincel; hay que aplaudir la belleza del absurdo y proclamar sus excelencias; hay que ser idealista hasta la extravagancia....

Pero, en medio del desórden que caracteriza á Villaamil, ¡qué admirable facilidad de ejecución! ¡Cuántos encantos en los más insignificantes asuntos tocados por su pincel! ¡Qué dominio sobre la naturaleza y sobre los procedimientos materiales!

Villaamil no podía tener discípulos y no los tuvo; fué y sigue siendo una excepción en el arte, un portento en la facilidad, un productor incansable, un artista que rechaza el análisis, que se impone á la opinión y arranca el aplauso. Si la crítica fría y severa, apoderándose hoy de un lienzo—de casi todos los lienzos—de Villaamil, tratase de formular su juicio, probablemente le sería muy fácil hacerlo, y probablemente también no resultaría muy favorable al pintor; pero si tuviera en cuenta que éste solo pudo trabajar veintidos años, que en ellos firmó ocho mil lien-

zos y un fabuloso número de litografías y dibujos; si sabe ó recuerda que sus carteras contenian unos diez y ocho mil apuntes y bocetos al morir el artista en 1854, de seguro tendrá que proclamarle como hombre excepcional y extraordinario.

Paralelamente á la figura de Villaamil se destaca en el arte moderno la de D. Antonio María Esquivel, cuya novelesca existencia ha sido trazada por otras plumas. Este pintor, entusiasta por el brillo de la Escuela sevillana, feliz imitador en ocasiones de Murillo, hasta el punto de hacer pasar imitaciones suyas por originales del inmortal artista; abastecedor en Madrid por bajo precio de dos ó tres traficantes, que conseguian notable lucro con las escenas andaluzas de Esquivel; pintor á la moda más tarde, solicitado por todas las clases de la sociedad, deseosas de ser retratadas por él; autor de infinitas obras del género histórico; docto profesor, crítico notable y ardiente polemista, Esquivel viene á ser el complemento de Villaamil para el dominio de todos los géneros de la pintura. Si hoy se pregunta por sus obras preferentes, á pesar del incalculable número que de las mismas dejó, no sería tarea muy fácil señalarlas, pudiéndose citar apenas su *Caida de Luzbel* (1), *Los Apóstoles*, *La Transfiguracion*, el cuadro llamado *de los poetas* y un centenar de buenos retratos. Y, sin embargo, Esquivel como Villaamil fueron los pintores de una época, que los ancianos recuerdan hoy al recordar el Liceo de Villahermosa.

(1) La historia de este lienzo merece ser conocida. En 1841, cuando más brillante porvenir se ofrecía al artista, un desgraciado suceso destruyó en un momento sus esperanzas, poniéndolas á las puertas de la desesperacion: á consecuencia de un humor herpético perdió la vista, en cuyo estado sufrió lo que no es decible. Sus muchos amigos, deseosos de hacer más llevadera su desgracia, recurrieron al Liceo, y la citada Sociedad en masa contribuyó al sostenimiento del desdichado y de su familia, hasta que la Providencia sanó sus ojos enfermos. Esquivel, cristiano y caballero, no quiso despues de su curacion volver á servirse de sus pinceles en asuntos profanos, hasta haber cumplido con Dios y con la amistad, y su primera obra fue *La caida de Luzbel*, que regaló al Liceo, trabajo apreciado generalmente y por el cual no hace muchos años que el auditor de la Rota D. Pedro Reales, pagó la cantidad de dos mil duros, tipo á la sazón desconocido en el pago de las producciones del arte.

Juntamente con ellos debe citarse á Gutierrez de la Vega (padre) compañero de Esquivel desde Sevilla, en la entrada en Madrid y en la conquista de sus honores académicos; ménos fecundo que él, pero en cambio conservador más fiel de las tradiciones de la Escuela sevillana (1), mereciendo tambien cita especial el pintor de marinas D. Antonio Brugada, cuyas obras en su mayoría se conservan en el Museo Naval, como testimonio de que el génio pictórico no se habia perdido en su época, si bien atravesaba tan peligrosa crisis que rayaba en la licencia, acaso por desquitarse del mucho tiempo en que le habian privado de todo movimiento las académicas ligaduras.

El arte español, paralizado durante treinta años, habia dado pruebas inequívocas de vida y vigor con las obras de los profesores á quienes me he referido. Tal vez el excesivo arrojó de estos pudo ser gérmen de futuros males; pero no ocurrió esto por fortuna, y despues del momento de transición que he tratado de reseñar, debia encauzarse el movimiento artístico, para que natural y dignamente pudiera verificarse su completo desarrollo.

## II.

Grande y merecida es la importancia que tienen en la historia del arte moderno los Sres. D. Federico de Madrazo y D. Carlos Luis de Ribera: hijos ambos de artistas demasiado apegados á las tradiciones académicas, inician un nuevo género en la pintura, lo mismo en su fondo que en su manera; rompen con lo tradicional y atacan el género religioso é histórico, apartándose del modo con que anteriormente á ellos se trataban dichos asuntos. *Las santas mujeres en el sepulcro de Cristo*, de Madrazo,—obra de que dijo Owerbeck que era la más bella, en su género, de cuantas habia visto,—y *El origen de los Girones*, de

(1) La mejor copia del célebre cuadro de *San Antonio* de Murillo, destruido hace poco tiempo por la codicia de algun infame, pero restaurado poco ha, se debe á este profesor.

Ribera, despiertan la afición del público á los asuntos de la patria historia; uno y otro artista concurren á públicos certámenes en el extranjero y traen á España los laureles del triunfo.

Don Luis de Madrazo, D. Bernardino Montañés y otros pintores siguen sus huellas, y el infeliz Utrera, flor de un día en el arte contemporáneo, llega de Cádiz á Madrid; se matricula en las clases de la Academia de San Fernando y sorprende á sus Maestros con el cuadro de *Guzman el bueno arrojando desde los muros de Tarifa el puñal con que han de dar muerte á su hijo*, cuadro lleno de defectos; pero marcando elocuentemente todo lo que podia y debia esperarse de quien tan felices disposiciones ostentaba, siendo todavía un niño.

Pero Madrazo y Ribera abandonan muy pronto el ejercicio del arte elevado, para consagrarse á la enseñanza y á la pintura de retratos; Montañés se dedica tambien á la instruccion de la juventud, primero en Madrid y posteriormente en Zaragoza, y Utrera que, niño aun, se atreve á elegir para su primera obra, un lienzo de gran tamaño y un asunto de notable grandeza, muere prematuramente; señalando su paso por el mundo del arte con el lienzo en cuestion. «La obra de Utrera,—dijo D. Adolfo de Castro,—debía consumir, así por el pensamiento como por la ejecucion, el trabajo de toda la vida de un artista; y en efecto sucedió lo que debia suceder. Quiso el jóven gaditano anticipar el curso de los tiempos; lo que el estudio y el talento habian de hacer en largos años, ejecutó en los abriles de su existencia, y su existencia terminó al terminar Utrera la obra de su vida.»

Por las ligeras citas que llevo hechas, se comprende que la historia del arte contemporáneo no ofrece lagunas al historiador, que se enlazan unos nombres con otros, constituyendo una cronología muy fácil de precisar. Pero, al llegar al último período que he señalado, muertos unos pintores, retraidos otros de la publicidad, buscando los más en la ejecucion de retratos el medio de atender á sus necesidades, el arte parece dormitar pere-

zosamente; pero no desaparece: su gérmen vital subsiste y de vez en cuando se manifiesta, aun cuando en pequeñas proporciones. El reinado de Isabel II une su historia á la del desarrollo mayor del arte. Durante él se reforman, en beneficio de la juventud, las Academias y Escuelas de bellas artes, ampliando el número de estudios y las enseñanzas superiores; se protege el dibujo de aplicacion á las artes y oficios, considerando tambien el geométrico y de adorno como una de las asignaturas de la segunda enseñanza; se forma el Museo Nacional con las obras existentes en los conventos al tiempo de la extincion de las órdenes monásticas; se enriquece el Real Museo del Prado, con un gran número de obras procedentes del Monasterio del Escorial, de los Reales sitios de San Ildefonso, Aranjuez y Buen Retiro, del Casino, del Nuevo Rezado, Monasterio de las Descalzas y Real Palacio de Madrid, sin contar diferentes compras y regalos, así de cuadros, como de esculturas y modelos arquitectónicos, ni la importante série cronológica de retratos de los Reyes de España; se conceden premios á los alumnos más aventajados de las enseñanzas artísticas; se regulariza el envio de pensionados á Roma, mediante oposicion; y finalmente se celebran exposiciones nacionales y provinciales de Bellas Artes, en donde el mérito puede encontrar los plácemes de la crítica, la pública admiracion y la recompensa que merece.

Por eso el pueblo se ha familiarizado con los nombres de los artistas, y no es raro ver hoy á un pintor, recordando la importancia que lograron adquirir los Maestros de la antigüedad, ostentando en su pecho las más preciadas condecoraciones españolas ó extranjeras.

### III.

La moda de las exposiciones contribuye especial y decisivamente como he indicado al desarrollo artístico.

El gobierno español, que así lo comprendia y que habia teni-

do ocasion de examinar los resultados conseguidos en otras naciones, convocó á todos los artistas españoles para la primera exposicion nacional, celebrada en 1856, ofreciéndoles distinciones y premios.

Ya no era el local de la Exposicion el mezquino patio de la Academia de San Fernando, sino el del Ministerio de Fomento; ya no eran las obras presentadas unos cuantos ejercicios de alumnos ó algun capricho de pintores encanecidos, entremezclados con infinitos retratos de dudoso mérito; sino lienzos de gran tamaño y complicada composicion; ya figuraban con sus obras los pintores de todas las provincias del reino, en competencia con los residentes en Madrid; ya, finalmente, se habia realizado la union artística de todas las provincias, bajo el protectorado del gobierno central.

De dicha Exposicion y las sucesivas, arranca la brillante pléyada de los artistas modernos.

Gisbert exhibe *El suplicio de los Comuneros*, el *Desembarco de los puritanos en la América del Norte*, la *Muerte del príncipe D. Carlos* y la *Jura de Fernando IV*. Lo mismo en estas obras que en las que produjo con anterioridad y posterioridad; Gisbert se presenta como un artista lleno de imaginacion y vida, poseyendo la completa nocion del arte, de sus recursos, y el conocimiento de su personal valor. Compone admirablemente, dibuja como los grandes maestros y si no tiene un colorido que recuerde las buenas escuelas, sabe dominarse y no abusar del que le es peculiar. Cuando la envidia y la maledicencia exajeran sus defectos (como lo ágrío del color en *Los comuneros*) Gisbert contesta con lienzos como *El desembarco de los puritanos*, admirablemente entonado, y en el cual, como en otros, contesta asimismo á los que le acusaban de que no sabia pintar mujeres. con figuras notables por su belleza, expresion y carácter. La produccion de Gisbert es abundante, aunque desigual. Artista de inspiracion no traduce bien en ocasiones las ideas ajenas; necesita inspirarse en las propias; buscar dentro de sí mismo el



Fig. 38. Desembarco de los Puritanos en la America del Norte, obra de Gisbert. (Gal. Salamanca. Madrid.)

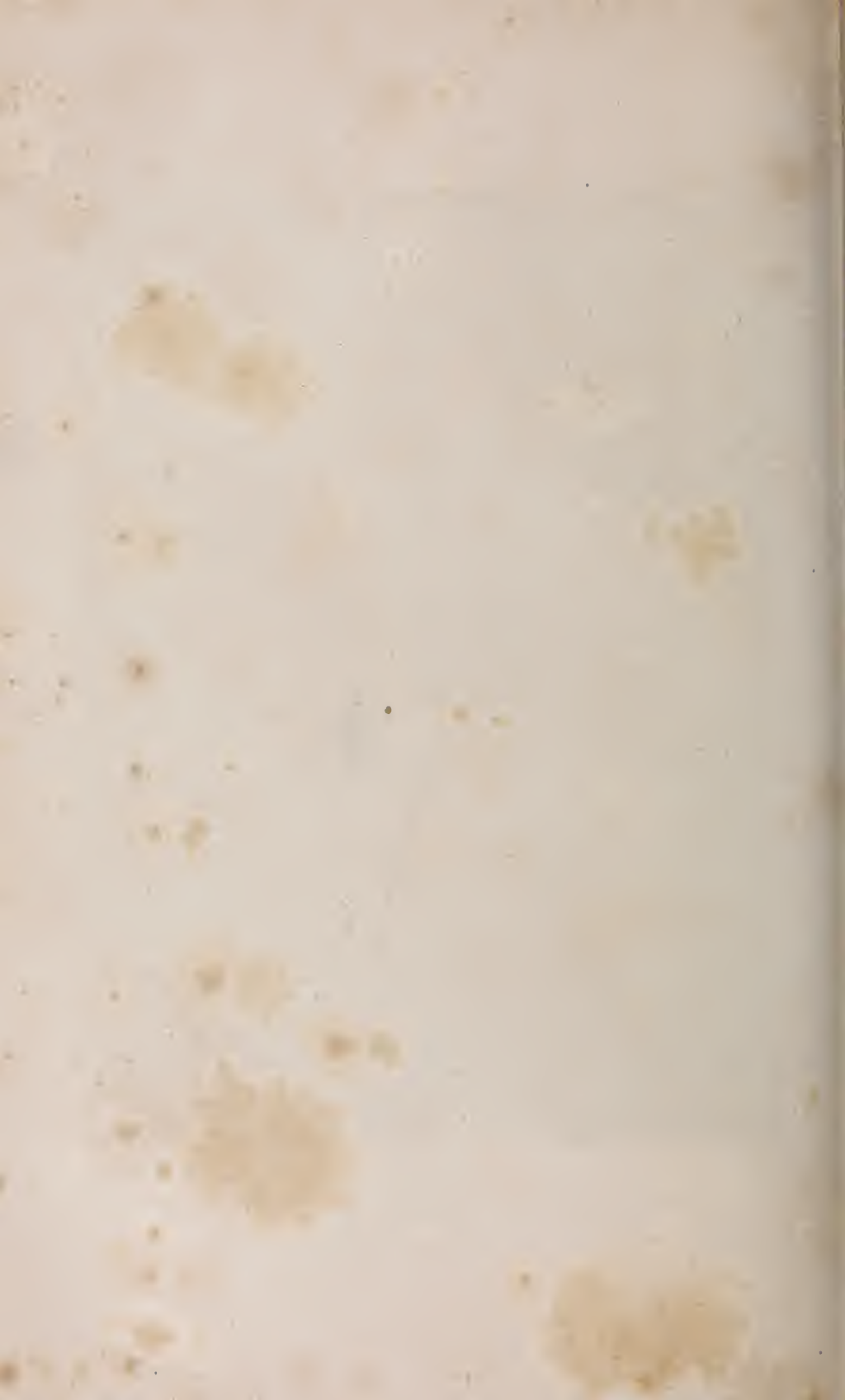








Fig. 39. Batalla de Bailén, obra de Casado. (Palacio Real.—Madrid.)

impulso y el calor. Su crédito no es exclusivo de España: sus cuadros, premiados en esta y otras naciones, pertenecen á esa patria comun del arte, en que no existen limitaciones ni fronteras.

Casado del Alisal se presenta como una gran esperanza en la *Muerte del conde de Saldaña*: más tarde realiza sus promesas y confirma los ajenos augurios con *Fernando IV el Emplazado*, *El juramento de las Córtes de Cádiz* y la *Batalla de Bailen*. En todos muestra limpieza de tintas y buena entonacion; en muchos hace verdaderos y laudables esfuerzos para que la composicion corresponda á la grandeza de los asuntos, aunque no siempre lo logre. Su cuadro de *Las Córtes de Cádiz* y el de la *Batalla de Bailen* carecen en gran parte del carácter que debió imprimirles un pintor español; pero en cambio manifiestan tal riqueza en la ejecucion que basta para afianzar el nombre artístico del autor.

Sans nace para el arte cuando ha pasado su primera juventud; pero recorre su camino á pasos agigantados. *Prometeo* denuncia su viril inspiracion y sus predilecciones artísticas, que desarrolla despues en *Los náufragos de Trafalgar*, la *Toma del campamento de Tetuan* y la *Muerte de Chirruca*; y cuando la exigente y tiránica moda reclama del artista la ejecucion de obras de cortas dimensiones, poniendo como norma general la escuela de Maissonnier, Sans ejecuta su admirable juguete de *La visita* y pasando con la facilidad del verdadero genio, de un género á otro, pinta casi á continuacion dos *Evangelistas* de tamaño colosal, destinados á hacer juego con otros de Rosales; y así como en el primero rivaliza con el pintor francés, en el segundo se confunde con Rosales. Sans ejecuta como siente y siente con una precision, con un criterio, con una verdad admirable. Aun recuerdo una frase que escuché en la exposicion de 1860. ¿Ve usted,—me decia un crítico,—ese brillante cuadro de *Los Comuneros*? ¿Ve usted ahora esa severisima composicion que el catálogo denomina *Libertad é independencia*, y que sim-

boliza el levantamiento de Cádiz en 1812? Pues bien, Gisbert, el autor del primero, puede reputarse como el pintor del presente : Sans, autor del segundo, es el pintor del porvenir. Y la predicción se va cumpliendo.

Víctor Manzano, muerto cuando más podía esperarse de él, deja firmadas obras como *Santa Teresa con los príncipes de Eboli*, *La audiencia de los Reyes Católicos*, *Rodrigo Vazquez visitando la prision de la familia de Antonio Perez* y numerosos cuadros de tan pequeñas dimensiones como subido mérito. Si la carrera de Manzano no hubiese sido tan breve, su representación sería mucho mayor : estaba en el camino de los grandes triunfos.

Palmaroli lucha con noble emulacion con todos los anteriores, y sus admirables estudios hechos en Roma, le señalan al público en concepto de un artista de primera fuerza. Su *Intercesion de los santos españoles en favor del príncipe de Asturias* (hoy rey de España), á pesar de lo difícil y comprometido del asunto, muestra sus buenas cualidades; *La capilla Sixtina en Roma*, modelo de perspectiva, de luz, de ambiente, de minuciosa y excelente ejecucion justifica la medalla que por ella le fué concedida y sus *Enterramientos en la Moncloa en 1808*, asunto eminentemente dramático y fijado en el lienzo con acierto notable, pone el sello á su reputacion. Tal vez una critica excesivamente severa podría encontrar en este pintor, ya olvidos de carácter, ya una perjudicial tendencia á la elegancia recargada y al sentimiento convencional; pero en la ejecucion, en el dominio de los recursos del arte, nada le falta para tender muy de cerca á la perfeccion.

Rosales, genio de la moderna escuela española, toma la representacion que tuvo Velazquez en el siglo xvii y ejecuta las inapreciables obras que se llaman *El testamento de Isabel la Católica*, *Los Erangelistas* (destinados al templo de Santo Tomás de Madrid) y *La muerte de Lucrecia*. La primera de dichas obras, —tal vez la más perfecta que en el género histórico ha produ-



Fig. 40. Enterramientos de la Moncloa, obra de Palmavoli. (Ayuntamiento.—Madrid.)



cido el genio moderno español,—pone en moda la escuela clásica de Madrid, pues lo mismo que el pintor de Felipe IV, Rosales mostraba aire, luz y verdad en su obra. Examinada de cerca, aparece todo confusa y groseramente pintada, se ven manchas de varios colores y salpicaduras de pincel; pero á una distancia conveniente se funde todo, se precisa y anima, y los extremos de las figuras, ántes confusos, se dibujan y detallan de un modo admirable. Esta obra, premiada en Madrid y en Dublin, llega al concurso universal de París en 1867 y disputa el premio de honor al cuadro del pintor florentino Ussi; una leve diferencia de votos concede la primacía á este; pero la opinion unánime

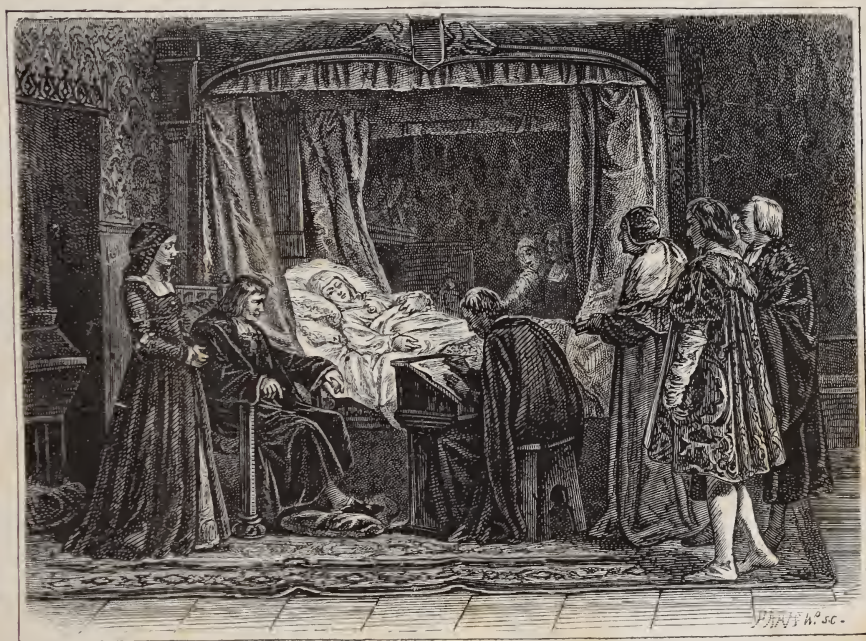


Fig. 41. Isabel la Católica dictando su testamento, obra de Rosales. (Mus. Madrid.)

consagra el mérito de Rosales y el emperador Napoleon le concede la Cruz de la Legion de honor, que niega á su contrincante. ¡Quién diría entonces á Rosales que tan breve habia de ser la carrera de sus triunfos y que la penosa enfermedad que mi-

naba su existencia, desde que pobre y desvalido luchaba en Roma contra la pobreza y la falta de proteccion, debia conducirle tan en breve al sepulcro! Pero aun pudo ejecutar otras obras que confirmasen su valer, como los ya citados *Evangelistas* y *La muerte de Lucrecia*, lienzo en que acaso exageró Rosales sus cualidades típicas de sobriedad de color y estilo franco y atrevido; pero que demuestra más que otro alguno su poderoso genio y un realismo muy semejante al de Velazquez.

Domingo, que tiene grandes analogías con Rosales, firma su valiente composicion de *Un lance en el siglo xvii*, exagera luego en su *Santa Clara* las licencias de composicion, privando al cuadro de fondo y haciendo, no obstante, que sea una obra notabilísima, y en *Los titiriteros*, y otras composiciones posteriores reclama un puesto en primera línea en las falanges del arte.

Fortuny llega en sus *acuarellas* y cuadros de género á superar á todo cuanto se conoce y en pocos años pasa desde pensionado por una provincia á pintor predilecto de Europa; sus lienzos son disputados por la grandeza y los especuladores, y cuando muere en la flor de su edad y sus esperanzas, el arte universal se conmueve y el mundo entero le llora. Su cuadro de *La Vicaria*, el de *El pórtico de San Ginés* y el de la *Batalla de Tetuan* no muestran su personalidad artística tanto como los infinitos estudios y caprichos del natural, sus composiciones de árabes y gitanos, sus fantásticas alegorías, sus caprichos, ejecutados ora al óleo, ora á la aguada; sus tipos, sus retratos, el inmenso tesoro de sus carteras, convertido en tesoros más materiales á su muerte, por la predileccion en que siempre le tuvieron los aficionados en toda Europa á las artes. Nadie como Fortuny ha podido repetir con un célebre pintor, que se hacia pagar carísimo sus trabajos: El mundo tiene pendiente una deuda considerable con los artistas que me han precedido y yo he nacido para cobrarla con sus correspondientes intereses. Fortuny, como Rosales, señala brillantemente el último período de quince años en el arte español; marchando acaso uno y otro



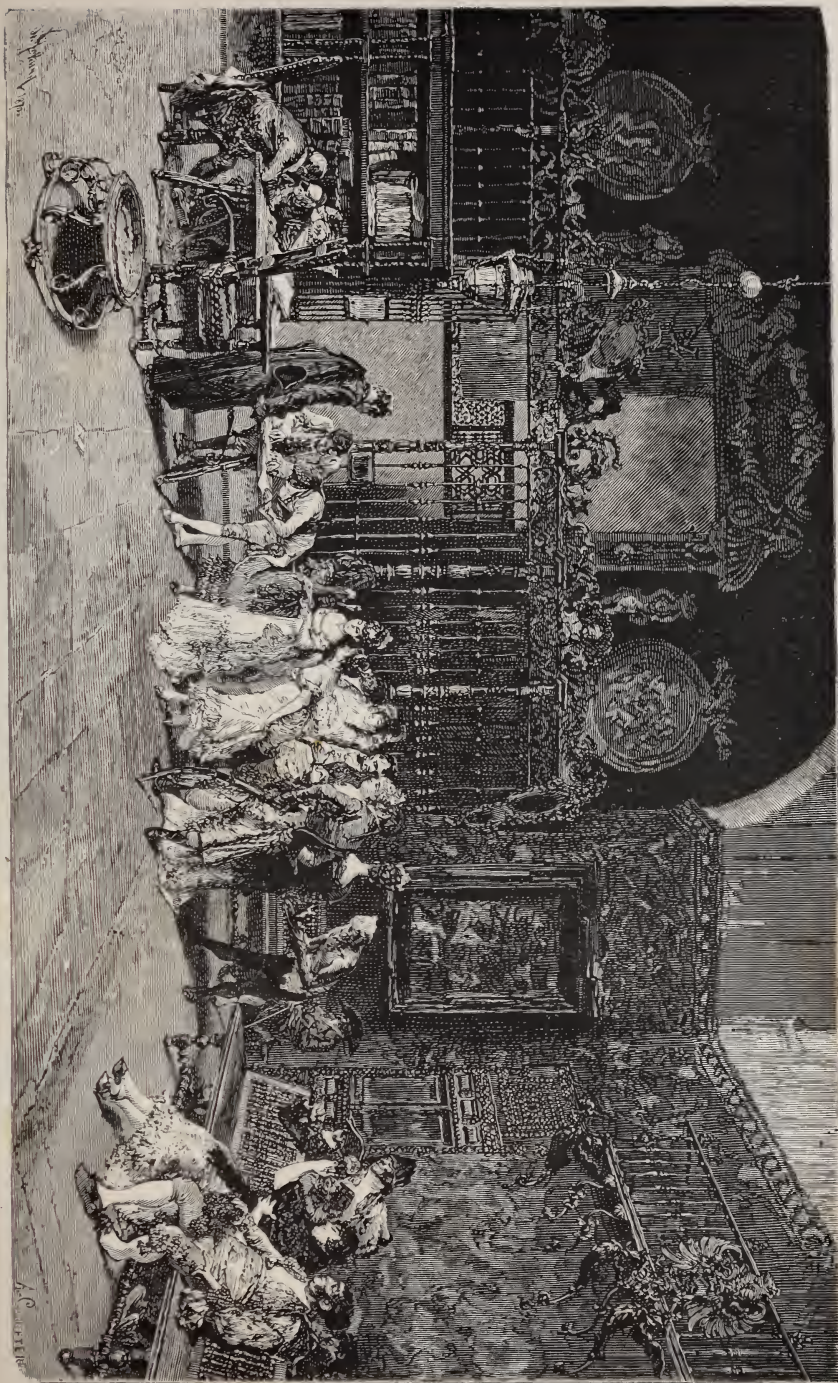


Fig. 42. La Vicaria: obra de Fortuny. (Propiedad de M. Cassin. Paris.)



por diferentes caminos y muertos ambos en edad juvenil, han llegado al mismo término y logrado la misma gloria.

Vera siente y expresa los más puros y tranquilos sentimientos, sobresale especialmente en el dibujo y cada uno de sus cuadros es un modelo de ejecución. *El entierro de S. Lorenzo*,



Fig. 43. El entierro de S. Lorenzo, obra de Vera (Mus. Madrid.)

*La comunión en las Calacumbas*, *La coronación de Santa Cecilia* y *S. Valeriano*, caracterizan principalmente al mejor de nuestros pintores religiosos, y sus asuntos de costumbres pompeyanas, reconstruyen, por decirlo así, la ciudad víctima del Vesubio. La pintura religiosa es, á pesar de todo, la que en Vera

predomina y le enaltece; y así como no he vacilado en calificar antes el *Testamento de Isabel la Católica* como el primer cuadro moderno dentro de la pintura histórica, debo ahora calificar *El entierro de S. Lorenzo* como el más notable del género religioso. «Este cuadro de seis figuras,—escribía un crítico,—sóbrio de luz, sóbrio de colorido, sóbrio de pretensiones, pero lleno de verdad, de ternura y de unción cristiana, es, sin disputa alguna, el más sentido de cuantos hay en la actual exposición. El dulce color que baña todo el lienzo, la vaguedad y el misterio en que se hallan envueltas las figuras, la expresión deleitosa de los rostros, las actitudes tranquilas, la soltura de los paños, la armonía y suavidad de los realces, la degradación de las tintas y sobre todo aquel ambiente pálido de los cuadros viejos forman un conjunto tan sublime, tan ideal y tierno, que el alma se identifica con las de los personajes que aparecen en el lienzo y se siente poseída de una emoción santa y una beatitud igual á la de los que presencian el entierro..... Mórbito en los contornos, suelto en el color, franco en las tintas, simétrico en las proporciones, el Sr. Vera puede gloriarse hoy de ser uno de los primeros pintores de nuestro país, y sin pretenderlo, quizá el primero de los expositores de 1862.»

Dominguez en su cuadro de la *Muerte de Séneca* logra así mismo puesto muy preferente entre la juventud artística.

Puebla cuenta para su gloria con lienzos como el *desembarco de Cristóbal Colon*, en que la hermosa figura de este hace olvidar los pequeños defectos de la obra.

Jimenez Fernandez, pintor de animales, lleva la perfección á todos sus trabajos y lucha con éxito contra los pintores extranjeros de la misma especialidad.

Monleon y Ocon descubren nuevos horizontes para las marinas.

Llanos inicia su envidiable carrera con *El lazarrillo de Tormes* y la prosigue con *La tía fingida*, *El entierro de Lope de Vega* (su obra de más empeño) y otras.

Mercadé, que en su cuadro de *Colon en la puerta del convento*



Fig. 44. Desembarco de Colon, obra de Puebla. (Museo. Madrid.)

P. P. s. n.



de la Rábida, indicó lo mucho que de él podia esperarse, ejecuta posteriormente asuntos como el de *S. Carlos Clímaco*,—digno de Zurbarán, segun un crítico,—*Carlos V. en el monasterio de Yuste y La traslacion del cuerpo de S. Francisco de Asís*.

Alvarez debe su nombre á *El sueño de Calpurnia* y lo conserva dignamente despues en asuntos de costumbres romanas.

Navarrete en sus lienzos de *Los capuchinos en el coro y El Marqués de Bedmar ante el Senado de Venecia*, muestra vigor extraordinario en la composicion y brillantez en el colorido.

Ruy-Perez, Zamacois, Rico y otros muchos, educados en la moderna escuela francesa, compiten con los más célebres de sus maestros; Hispaletto copia admirablemente la naturaleza, consiguiendo embellecerla en algunos momentos; Gimeno persigue lo estravagante en el dominio del arte y deja cuadros como el del *Inferno de Dante*, *La noche del Sábado*, y *Las ánimas*; finalmente, otros muchísimos artistas (sin salirme del terreno de la Pintura) rivalizan en ocasiones con los que llevo citados, les superan en algunos momentos y permiten abrigar la creencia de que no serán perdidos los ejemplos de aquellos, de que el arte seguirá triunfando de todos sus detractores y podrán reemplazar dignamente los artistas arrebatados por la muerte.

Utrilla, Ruy-Perez, Zamacois, Gimeno, Rosales, Fortuny han muerto jóvenes y desvaneciendo muchas y muy risueñas esperanzas; pero con ellos no ha terminado el arte español, cuyo renacimiento descansa en dos generaciones. Por muy sensibles y lamentables que sean las pérdidas que dejó consignadas, no constituyen ni pueden constituir la desaparicion completa de la escuela española; podrá á lo sumo abrirse un paréntesis en la historia de sus triunfos; pero una vez cerrado—y creo que ha de cerrarse pronto,—se señalarán indudablemente nuevos nombres, herederos de la importancia de los que van borrándose y nuevas y brillantes obras aumentarán el catálogo de las que constituyen hoy el riquísimo museo, formado por los artistas á quienes acabo de citar.

Si las dimensiones de esta pequeña reseña lo permitiesen, y su carácter lo hiciera oportuno, podriase desde luego ampliar notablemente el catálogo con los nombres de la brillante juventud, que no sin falta de razon, protestará de mi silencio, y al lado de Raimundo Madrazo que reverdece los laureles de su familia y conserva la memoria de su hermano Fortuny; al lado de Villegas y de Pradilla y de otros, cuyas acuarelas compiten con las del difunto artista, habríamos de citar á Sala, Ferrant, Balasa, Diaz Caneño, Fierros, Galvan, Ferrandiz, Francés, Borrás, Lizcano, Haes, Galofre (B), Martí, Ortego, Perez Rubio, Torras, Aranda, Martínez de la Vega, Perea, Torrecasana, Cabral, Bejaranos, Martínez y Cubells, Codina, Maura, Laguna, Medina, Becquer, Laplaza y otros muchísimos que ni por injusticia ni por elvido omito sino porque, segun dejo consignado anteriormente, solo he querido trazar en brevísimos párrafos,—sin profundizar vidas ni examinar obras,—el movimiento artístico que de algunos años á esta parte entraña una especie de Renacimiento en la pintura española.





# ÍNDICE

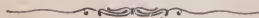
DE LA

## HISTORIA DE LA PINTURA.



	Pág.
Pintura antigua. . . . .	3
Estilo primitivo. . . . .	5
Escuelas de pintura griegas. . . . .	7
Escuela Atica. . . . .	7
» Jónica. . . . .	9
» Dórica. . . . .	11
» Ecléctica.. . . .	11
Estilo de imitacion. . . . .	12
Observaciones generales. . . . .	18
Asuntos. . . . .	24
Pintura histórico-religiosa. . . . .	24
» » -profana.. . . .	25
» » -alegórica. . . . .	26
Cuadros de costumbres. . . . .	26
Paisaje. . . . .	29
Pintura moderna. . . . .	30
Escuelas de pintura durante la Edad Media. . . . .	39
Escuela Sienesa. . . . .	39

	Pág.
Escuela Florentina. . . . .	42
» Paduana.. . . .	46
» Ombria. . . . .	47
Escuelas de pintura en la época del Renacimiento. . . . .	52
Escuelas italianas. . . . .	53
Escuela Florentina. . . . .	54
» Romana. . . . .	62
» Parmesana. . . . .	69
» Bolonesa.. . . .	73
» Napolitana. . . . .	78
Escuelas alemanas. . . . .	80
Escuela de los Países Bajos. . . . .	81
» Holandesa. . . . .	88
Escuelas de la Alta Alemania. . . . .	90
» españolas. . . . .	93
Escuela Castellana. . . . .	96
» Sevillana.. . . .	97
» Valenciana. . . . .	100
» Francesa. . . . .	107
» Inglesa. . . . .	113
» Rusa. . . . .	114
Renacimiento del Arte de la Pintura en España, por Don M. Ossorio y Bernard. . . . .	115



## ÍNDICE DE LOS GRABADOS.

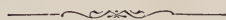


Fig.	Pág.
1 Casa de Livia (Roma). . . . .	16
2 Batalla de Issus (Mosaico de Pompeya).. . . .	27
3 Santa Inés: pintura del siglo VII. (Cripta de su basílica. Roma). . . . .	31
4 La Virgen: fresco del siglo IX. (Cripta de S. Clemente. Roma). . . . .	32
5 La Asuncion: fresco del siglo IX. (Cripta de S. Clemente. Roma). . . . .	33
6 Catacumba Priscilla. (Roma). . . . .	34
7 El Gólgota. (Obra de Giotto). . . . .	41
8 Vocacion de S. Pedro y S. Andrés. (Obra de mosaico. Florencia). . . . .	44
9 Obra de Melozzo de Forli. (Cúp. de S. Pedro. Roma). . . . .	46
10 Obra de Fra Angélico. (Mus. del Louvre. París). . . . .	48
11 Obra de Perugino. (Roma). . . . .	49
12 La Cena del Señor. (Obra de Leonardo de Vinci. Milan). . . . .	55
13 La Virgen de las rocas. (Mus. de París). . . . .	57
14 Miguel Angel. . . . .	58
15 Creacion del hombre: pintado por Miguel Angel. (Capilla sixtina. Roma). . . . .	59
16 El profeta Joel: pintado por Miguel Angel. (Capilla sixtina. Roma). . . . .	61
17 Entierro de Jesucristo. Obra de Andrés del Sarto. (Museo de París).. . . . .	62
18 Rafael. . . . .	63
19 El violinista. (Pal. Sciarra. Roma. Obra de Rafael). . . . .	64

Fig.	Pág.
20	Ticiano. . . . . 64
21	La Sacra familia, de Francisco I. Obra de Rafael. (Mus. de París). . . . . 65
22	Martirio de S. Pedro el dominico. (Obra de Ticiano. Venecia). . . . . 67
23	Martirio de Sta. Justina. (Obra de Pablo Veronés. Padua). . . . . 68
24	Desp. <sup>o</sup> de Sta. Catalina. (Obra de Correggio. París). 70
25	Madonna de Caracci. (París). . . . . 71
26	La Aurora: obra de Guido Reni. (Roma). . . . . 75
27	Beatriz de Cenci: obra de Guido Reni. (Roma).. . . 77
28	Comunion de S. Jerónimo: obra de Dominiquino. (Roma). . . . . 78
27 bis.	Rubens. . . . . 85
28 bis.	El descendimiento: obra de Rubens. (Amberes).. 87
29	La ronda nocturna: obra de Rembrant (Amsterdam). 89
30	S. Pedro y S. Juan: S. Pablo y S. Márcos: obra de Durerro. (Nuremberg). . . . . 92
31	Velazquez. . . . . 102
32	Los bebedores: obra de Velazquez. (Mus. de Madrid). 103
33	Murillo.. . . . 104
34	Sta. Isabel de Hungría: obra de Murillo. (Academia de Madrid). . . . . 105
35	Las Sabinas: obra de David. (París). . . . . 112
38	Desembarco de los puritanos en la América del Nor- te: obra de Gisbert. (Gal. <sup>a</sup> Salamanca. Madrid). . 127
39	Batalla de Bailen: obra de Casado. (Palacio. Madrid). 130
40	Enterramientos de la Moncloa: obra de Palmaroli. (Ayuntamiento. Madrid).. . . . . 133
41	Isabel la Católica dictando su testamento: obra de Rosales. (Museo. Madrid.) . . . . . 135
42	La Vicaria: obra de Fortuny. (Propiedad de M. <sup>o</sup> Cas- sin. Paris). . . . . 137
43	El entierro de S. Lorenzo: obra de Vera. (Mus. Madrid). 139
44	Desembarco de Colon: obra de Puebla. (Mus. Madrid). 141

ALBUM  
DE  
ARTE CONTEMPORÁNEO.

---

ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA

---

TEXTO  
POR  
JULIAN BASTINOS.

---



# MOVIMIENTO ARTÍSTICO

---



En Artes como en todo, manifiéstase el progreso como ley constante que abre cada dia nuevos caminos á la actividad humana, contribuyendo al bienestar de nuestra privilegiada especie.

Nuevos recursos obtenidos por la práctica en las ciencias son palancas poderosas para la obtencion de mayores maravillas del trabajo humano: caudal más grande de conocimientos intelectuales produce efectos desconocidos hasta ahora, avalorando al propio tiempo los esfuerzos de nuestros antepasados, que sin contar con estos medios tanto consiguieron; así el progreso, tendiendo á la consecucion de los ideales humanos, hace resaltar al mismo tiempo la excelencia del trabajo de nuestros predecesores.

En poco varía, como formas exteriores, la moderna, de las antiguas arquitecturas; consérvanse con felicísima

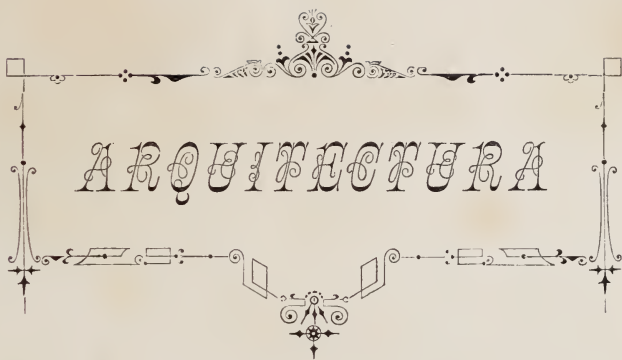
constancia las sábias y hermosas proporciones que caracterizan á los estilos antiguos: pero acomódanse éstos á las nuevas condiciones de la vida social, tanto en su estructura física como en su disposicion interior; y sin que los grandes edificios dejen de ser fastuosos y bellos, en nuestras ciudades hácese más sana, alegre y asequible la habitacion de las humildes clases.

En Escultura y Pintura puede apreciarse como muy fecunda la influencia del estilo naturalista; más ó menos correccion pero siempre verdad, forma por asociacion una escuela, que si como todas tiene sus extravíos, más que ninguna ha alcanzado gran esplendor en un período brevísimo de tiempo: la Fotografía, desdeñada por muchos como elemento artístico, ha impuesto al Arte la condicion de la verdad como realizacion de vida, y hábilmente aplicadas esas revelaciones naturales, génios de distintos órdenes pudieron conseguir obras que hoy son el motivado orgullo de nuestras Artes contemporáneas.

Como documento fehaciente para apreciar el notable desarrollo del Arte en nuestra época, reproducimos y ligeramente reseñamos algunos edificios, estátuas y cuadros, debidos en su mayoría á artistas pertenecientes á la generacion actual y alguno de los cuales la patria llora todavía.

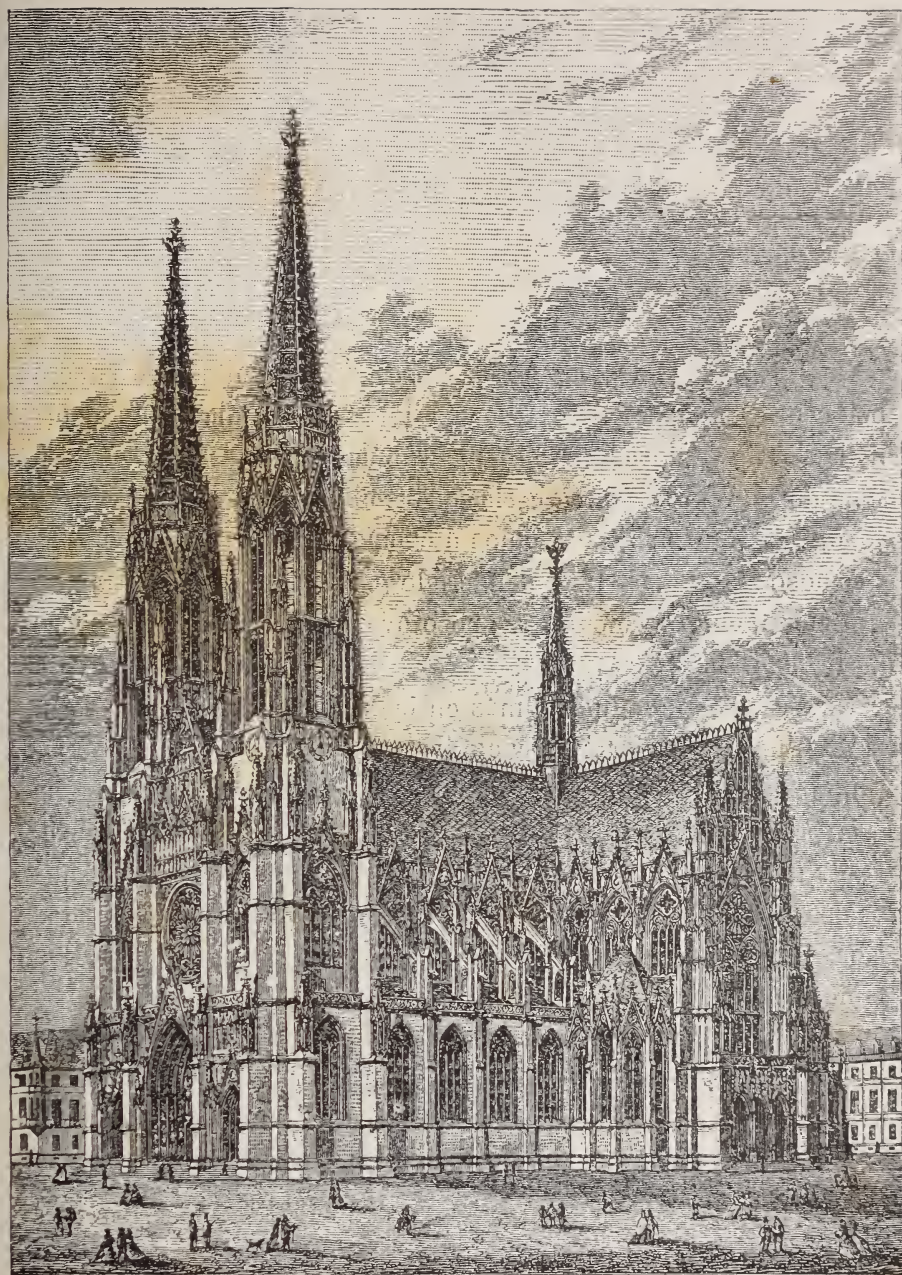






ARQUITECTURA





ESC. ALEMANA.

Fig. 1.—CATEDRAL DE VIENA.

*Enrique Ferstel.*

## CATEDRAL DE VIENA

ESC. ALEMANA.

*Enrique Ferstel.*

Cuanto se diga acerca esa hermosa mole arquitectónica, será poco para su ponderación: allá, en libros que técnicamente detallen sus minuciosas perfecciones, búsquese la satisfacción al afán de estudio, y compáresela con otras obras maestras del estilo ojival: aquí nos limitaremos á consignar que es un ejemplar hermoso del nunca bien ponderado estilo gótico, y debida su erección á obreros modernos, poco avezados á semejante género de trabajo.

No se sabe qué admirar más en la suntuosa catedral vienesa, si la gallardía de las torres y agujas que igualan, ya que no superen, á las de Chartres y Estrasburgo, el atrevimiento de los arcos ó el primoroso calado de los remates: más grandiosa y gallarda que Nuestra Señora de París, es tan imponente como las catedrales de Sevilla, Colonia y Toledo; rica en su exterior é interior, ya que no por el lujo, por el gusto puede competir con las famosas basílicas italianas.

Remata originalmente su aguja central la doble águila imperial de la casa de los Hapsburgos.



ESC. ANGLO-INDIA.

Fig. 2.—PARLAMENTO DE LONDRES.

*Cárlos Barry.*

## PARLAMENTO DE LÓNDRES

ESC. ANGLO-INDIA.

*Cárlos Barry.*

Rarísimo es el aspecto de esta mole arquitectónica cuyo estilo, si bien gótico en sus líneas generales, tiene marcadísimas reminiscencias de las ligeras y atrevidas construcciones de la India. Metamorfoscado en las partes accesorias ú ornamentales á gusto de la presuntuosa Albion, forma una amalgama, de cerca incoherente, pero de léjos no desprovista de gracia.

En ese recinto los oradores más originales del mundo hacen resonar su voz pretendiendo aliar políticamente dos tendencias tan contrarias como el espíritu meridional y la rigidez inglesa: si el hecho de la proclamacion de la reina Victoria como emperatriz de las Indias hubiese debido ser perpetuado con un monumento que tradujese aquella tendencia, ninguno más propio para ese fin como el suntuoso edificio que cobija á las Cámaras británicas, reflejando sus caladas aristas en las turbias aguas tamesinas.



ESC. BELGA.

Fig. 3.—PALACIO DE JUSTICIA, DE BRUSELAS.

*Poelecart.*

## PALACIO DE JUSTICIA DE BRUSELAS

ESC. BELGA.

*Poelaert.*

Parécese á un walhalla de grandes proporciones este edificio, asentado en una eminencia. Complicado es el polígono de su planta, y más que este el estilo constitutivo de dicho edificio: greco-romano en sus pabellones posteriores laterales, griego en la fachada porticada, de indefinido corte la torre central, compuesta de tres cuerpos rematados en una cúpula, es este un edificio extraño, testigo de las vacilaciones de nuestros arquitectos, pero cuya distribución sábia y magestuoso aspecto le hacen digno de consideración y alabanza.

Este monumento grandioso, más alto que la Basílica de San Pedro en Roma, tiene en su conjunto mucho que recuerda las colosales agrupaciones arquitectónicas de Ninive y Babilonia. Considerado con razón como uno de los más grandiosos monumentos erigidos en nuestros días, es digno del noble objeto á que está destinado y honra al Arte belga en su hermosa capital.





ESC. ITALIANA.

Fig. 4.—QUINTA SEIGLE, EN STUTTGART.

Adolfo Grauth.

## QUINTA SEIGLE, EN STUTTGART

ESC. ITALIANA.

*Adolfo Gnauth.*

Tipo elegante y magestuoso de arquitectura civil italiana, esa quinta es una reminiscencia feliz de las quintas de Turin y Florencia.

Su disposicion, aunque metódica, no excluye cierta libertad y atrevimiento de líneas, presentando cuerpos separadamente apropiados á diversos servicios, variedad de puntos de vista y asimilacion de las diversas particularidades de las casas de recreo en los paises meridionales; todas estas circunstancias reune el edificio en cuestion, que hemos incluido como muestra de la construccion moderna en este género. De estilo aleman en su base, termina felizmente en grupos arquitectónicos, que recuerdan las *villas* italianas y templos griegos.

Un reparo opondríamos al plan general de esa obra: ¿están los techos en relacion con los rigores del clima de Alemania? Creemos que no: pero ello no es un defecto en la construccion, sino un inconveniente.



ESC. FRANCESA.

Fig. 5.—TEMPLO DE SAN AGUSTIN EN PARÍS.

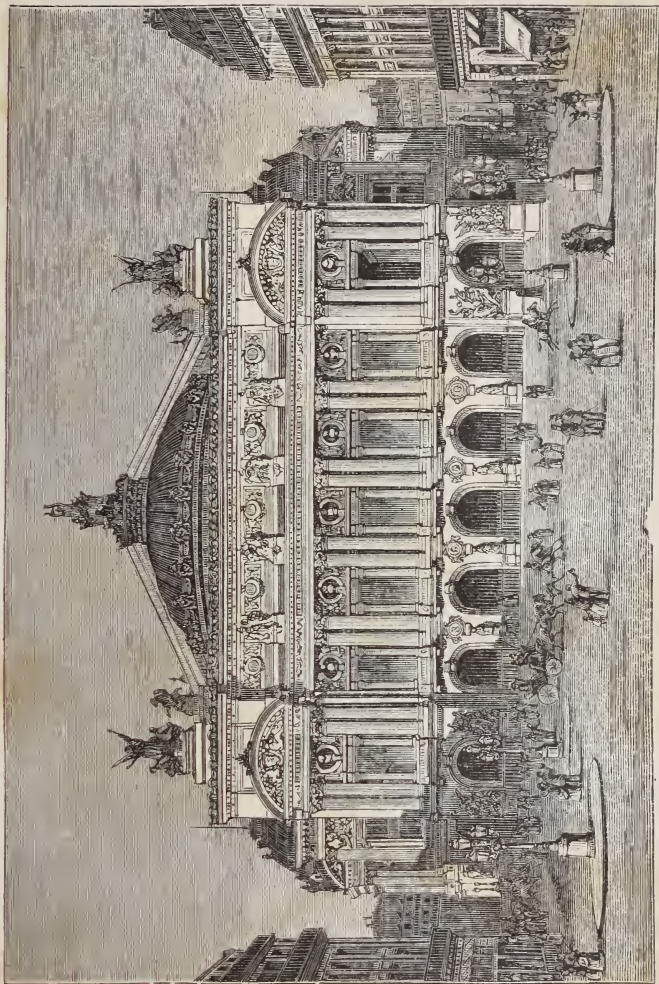
*Victor Baltard.*

## TEMPLO DE SAN AGUSTIN EN PARÍS

ESC. FRANCESA.

*Victor Baltard.*

Bello es este moderno templo, destinado al culto desde últimos del segundo imperio. Participa su fachada de reminiscencias bizantinas y greco-romanas: sus pórticos son esbeltos y muy notable el arco en plena cimbra que cobija el roseton central y la série de estátuas, no muy felices como tendencia, pero bien aplicadas para contribuir á la ornamentacion general. La cúpula mayor, completamente hemisférica, remata con una linterna sostenida por columnitas que dejan ver en sus intérvalos libres el azul del cielo, y está flanqueada por dos torrecillas octogonales, bastante aéreas terminadas en cupulitas.



ESC. FRANCESA.

Fig. 6.—LA GRANDE ÓPERA, PARÍS.

*Carlos Garnier.*

## LA GRANDE ÓPERA, PARÍS

ESC. FRANCESA.

*Cárlos Garnier.*

Suntuosísimo edificio, más al lujo que al arte elevado, adolece de dos defectos capitalísimos, los cuales pueden imputarse más bien al emperador que ordenó la erección é impuso en ella su capricho, que al arquitecto, que debió doblegarse ante su voluntad soberana y subordinar su pensamiento al escaso sitio de que pudo disponer.

En efecto, la masa arquitectónica exterior es pequeña, carece de magestad, y tiene como proporciones de aberturas el defecto de muchos teatros; grandes ventanas y mezquinos portales.

Por separado, cada fragmento de la fachada vale una fachada entera; pero la suma de esas perfecciones no dá un total satisfactorio.

Una escalinata algo mezquina dá acceso á la parte baja porticada: luego sigue la galería principal, cuya columnata dá carácter y grandiosidad á la fachada: entre los grupos de columnas véanse los bustos de los grandes músicos en nichos circulares; termina el edificio un cuerpo que sostiene la cúpula y los grupos escultóricos central y angulares, que son de bronce dorado; rematando el ángulo superior central Apolo sosteniendo la lira con sus brazos levantados.

Columnas macizas en que la nave simbólica de la villa de París sirve para sostener los faroles de gas flanquean el edificio, hoy iluminado exteriormente por medio de la luz eléctrica; una balustrada con estatuas de bronce algo mezquinas cierra todo el recinto en los espacios que dejan libre los varios cuerpos salientes laterales y posteriores.



ESC. FRANCESA.

Fig. 7.—LA GRANDE ÓPERA, PARÍS—(ESCALERA).

Cárlos Garnier.

## LA GRANDE ÓPERA, PARÍS — (ESCALERA)

ESC. FRANCESA.

*Cárlos Garnier.*

Digna de mencion especial es la gran escalera de honor, que constituye la pieza capital del edificio: vése allí realizado un cuento de las Mil y una noches, y el bronce, los jaspes, el cristal, el oro y la plata, y cuantos materiales costosos y de hermoso aspecto puedan imaginarse, están allí reunidos, rivalizando en brillantez y riqueza; pero á pesar de todo, el estilo no parece, y cien arquitectos de otras épocas podrian reclamar justamente su participacion forzosa en esta acumulacion de preciosidades artísticas, industriales y mineralógicas. Como siempre, los estilos antiguos, amalgamados con bastante acierto, pero sin una base fija y un punto de vista determinado, se ponen á contribucion para realizar un edificio moderno: véense allí, como en otros sitios, las galas de la materia cubriendo la desnudez del pensamiento: y, en una palabra, si hubiese de caracterizar el gran teatro con una frase, diria que es un *disparate esplendoroso*.



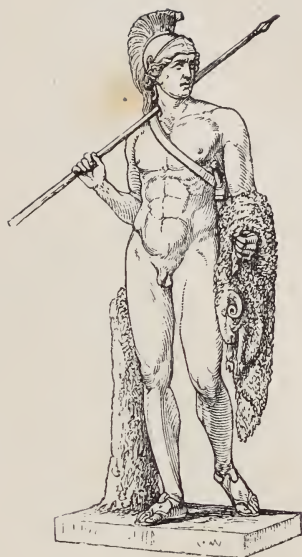


Fig. 8.



## JASON.

ESC. DINAMARQUESA.

*Thorwaldsen.*

Armado de férrea lanza y corta espada, cubierta la cabeza con el bello casco griego, Jason, ostentando en su mano el codiciado vellocino, vé colmadas sus esperanzas y conseguido el objeto que para perderle se le impusiera inútilmente. Thorwaldsen esculpió esta figura con la maestría en él acostumbrada: en ella, como en las numerosas obras del Miguel Angel del Norte, la forma es pura, la postura noble, el modelado perfecto y la representación del asunto desafía á la crítica más quisquillosa. De Thorwaldsen es también entre otras muchas obras el hermoso friso encargado por Napoleon, que representa la entrada de Alejandro en Babilonia.



ESC. FRANCESA.

Fig. 9.—MIRABEAU.

Houdon.

## MIRABEAU.

ESC. FRANCESA.

*Houdon.*

El ponderado autor de la estatua de Voltaire que figuró en el vestíbulo de la Comedia francesa y ahora está instalada en el boulevard de su nombre en París, lo es así mismo del marmóreo busto que reproduce las duras y expresivas facciones del fogoso precursor de la Revolucion francesa.

Facilitó la tarea del escultor el hecho de existir entre otras en el Museo del Jardin de Plantas de aquella capital, la mascarilla en yeso auténtica, de Mirabeau muerto, y con este dato y los numerosos retratos contemporáneos que de ese semi-dios popular se hicieron, logró modelar un busto admirable, en que la huella de las viruelas que desfiguraban el rostro de Mirabeau le dan carácter y animacion sin mostrarle repugnante.

Vida, movimiento, expresion; todas estas circunstancias reunen ese busto que vale bien una estatua entera.



ESC. FRANCESA.

Fig. 10.—LA MARSELLESA.

*Rude.*

## LA MARSELLERA.

ESC. FRANCESA.

*Rude.*

Figura en el grandioso arco de la Estrella, levantado en París para perpetuar las victorias del primer Bonaparte, un grupo de grandes dimensiones colateral de otro ménos notable, que representa en accion el espíritu del canto de la Marsellesa.

Indudablemente hay brio en los combatientes y hasta furia en la semi-gorgona Victoria que les muestra el camino con la punta de la espada, pero no sabemos ver en el grupo nada que tenga relacion histórica con aquellos hombres andrajosos y sin zapatos que enardecidos por el canto de Rouget de l' Isle ponian en derrota á los mejores ejércitos austro-prusianos.

Trajes griegos para los soldados de la Convencion, nos parece demasiado *convencional*; así como en la estatua de la columna Vendome hace una triste figura el gran emperador disfrazado de romano.



Esc. ALEMANA.

Fig. 11.—VICTORIA.

*Cristian Rauch.*

## VICTORIA.

ESC. ALEMANA.

*Cristian Rauch.*

Notable por la postura felizmente hallada y la graciosa inclinación de su cuerpo al lanzar la codiciada corona, esta linda estatua alada muestra la delicadeza del cincel de su autor, ilustre por haber dado cima á otras obras grandiosas como la estatua ecuestre de Federico II en Berlin y el sepulcro de la reina Luisa su protectora.

Gran aliento respiran las obras de este escultor, que llegó á las mayores alturas del arte desde la humilde clase de paje de la reina.





ESC. ALEMANA.

Fig. 12.—AMAZONA.

Augusto Kiss.

## AMAZONA.

ESC. ALEMANA.

*Augusto Kiss.*

La prematura muerte de este joven y grande escultor nos priva quizás de sendas obras maestras dignas de figurar entre las de Fidias y Praxíteles.

Pasma en efecto el grupo escultórico á que nos referimos y que figura en la escalera exterior del Museo de Berlin; tanta elegancia y firmeza, tal fuego en la expresion, dolor en el caballo, rabia en la pantera, parecen resultado imposible de la obra de un joven de pocos años. La altiva guerrera del Thermodonte irritada pero agena al miedo, asesta su lanza á la cabeza de la fiera: en su ademan altivo se mezclan la fuerza viril y la gracia femenina. El caballo, procurando desasirse de las terribles garras del felino es un modelo de perfeccion anatómica; todo, en este grupo dramático impresiona vivamente, y más al considerar la pérdida temprana del creador de tal maravilla, cuya aparicion saludaron con júbilo todos los amantes de las artes.



ESC. FRANCESA.

Fig 13.—EL DRAMA LÍRICO.

*Perrault.*

## EL DRAMA LÍRICO.

ESC. FRANCESA

*Perrault.*

Deber de conciencia es rehabilitar este grupo: colocado cerca del de la *Danza*, de Carpeaux, cuyo ruidoso éxito oscureció á los demás que ornán los pórticos de la grande ópera de París, la comparacion que involuntariamente se establece al verlos juntos en el mismo edificio es desfavorable á éste y altamente lisonjera para aquel.

Pero ¿hay qué deducir de ello que el grupo de Perrault es de escaso valor artístico? no; el grupo que simboliza al drama lírico es severo, magestuoso, expresivo, y cual conviene al objeto ornamental que tiene, de líneas simétricas y ordenacion tranquila. La *Danza* de Carpeaux es sin duda superior al grupo que reseñamos, pero hay que tener en cuenta que el asunto se presta más al atrevimiento artístico, es más lisonjero al público y el grupo está colocado en sitio más favorable.



ESC. ITALIANA.

Fig. 14.—PRINÉ.

*Barzeghi.*

## PRHINÉ.

ESC. ITALIANA.

*Barzeghi.*

Los escultores italianos motejan á sus colegas franceses de *picapedreros*; pero á su vez estos á aquellos les califican de *marmolistas*.

En efecto, tal es el primoroso trabajo del cincel en las obras escultóricas labradas en Italia que algunas veces peca en la exageracion y nimiedad más censurables. Sin hablar de algunas estátuas en que se imita la batista, la gasa, las mallas de la red, los poros de la piel y otras minuciosidades, baste decir que estátua hemos visto tan blanca como un terron de azúcar y que más *comedme* decia que *miradme*, al maravillado espectador. Sin ser en absoluto enemigos del naturalismo creemos que no conviene llevar más allá de lo justo la exageracion de los caractéres dstintivos de la materia. La bella estátua de la cortesana que ofreció en vano reedificar á Tebas destruida por Alejandro, la segunda Vénus, Prhiné, ha sido esculpida por Barzeghi con todos los primores del cincel pero sin obtener un conjunto de esos que seducen á primera vista: es dudoso que los Heliastes del Areópago se dejasen deslumbrar por la hermosura de la célebre cortesana si esta hubiese sido tal como la supone la estátua referida.

Con todo es bastante correcta, bella y digna de figurar entre las producciones análogas de esta época.



ESC. ITALIANA

Fig. 15.—CANCION DE AMOR.

*Barbelle.*

## CANCION DE AMOR.

ESC. ITALIANA.

*Barbelle.*

La tendencia á *naturalizar* cada dia más y más puede extraviar á los artistas de mediana talla, pero aquellos que sienten arder en su mente el fuego sagrado toman creces con las dificultades y triunfan de ellas para su mayor gloria.

Introducida la moda en la escultura como en todo, el afan de agradar pudo hacer que saliesen de buenos talleres estátuas muy medianas sobrecargadas de accesorios minuciosa y puerilmente detallados: pero hay entre esa diversidad de obras frívolas algunas que sin llegar á los magestuosos perfiles de la verdadera escultura, pueden obtener vida y movimiento y complacer la vista con la poesía de las actitudes, lo picaresco de la expresion y el delicioso abandono del traje. A este número pertenece el grupo que en el grabado adjunto damos á conocer.





Esc. ITALIANA.

Fig. 16.—JENNER.

Montecerde.

## JENNER.

ESC. ITALIANA.

*Monteverde.*

Agrada é interesa en esta obra de un distinguido escultor romano la paternal solicitud con que el insigne médico inglés va á perforar con su lanceta el tierno biceps de un inocente chico: semi tendido este con el abandono optimista de sus pocos años, sobre las rodillas del Franklin de la viruela, va á lanzar bien pronto un grito de dolor á poco que se agite impaciente, no sin disgusto del cariñoso operador que quisiera inocular la linfa bienhechora sin daño del infante ni alarma de la madre.

La disposicion de este grupo, tan sencilla como es, seduce irresistiblemente la vista y el asunto alegra el corazon.



ESC. FRANCESA.

Fig. 17.—CARITAS.

*Paul Dubois.*

## CARITAS.

ESC. FRANCESA.

*Paul Dubois.*

Involuntariamente recuerda, por el asunto y modo de expresarlo, el tema favorito de los mejores cuadros de Bouguereau: caracteriza á esta estátua como á aquellas obras del pincel, una ternura exquisita, una pastosidad muy grata, una celsitud dignamente empleada en deificar una de las virtudes que mejor representan la divinidad en la tierra: el materno amor con que la mujer satisface el hambre imperiosa del niño que acogió en su regazo, el afán de aquel bebiendo en el pecho de su protectora purísimos raudales de vida, el sueño verdaderamente angélico del hijo ya sosegadito, hacen de esta obra un objeto encantador que realza y abriga el cuidadoso trabajo del cincel.







ESC. ALEMANA.

Fig. 18.—APOCALIPSIS.

Cornelius.

## APOCALÍPSIS.

Esc. ALEMANA.

*Cornelius.*

Los cuatro terribles caballeros cuya sombría grandeza cantó el apóstol San Juan en su vision profética, prosiguen su desenfadada carrera dejando en pos de sí muerte y ruinas; ni sexo ni condicion, ni fealdad ni belleza, ni lugares ni tiempos son excepcion y obstáculo á los mortíferos golpes de la segur homicida.

Una alegoría que simbolice este sacrificio, que trace las supremas angustias de las víctimas implorando en vano la clemencia de sus inmoladores, es obra de difícil realizacion: Cornelius lo consiguió en la magistral composicion que reseñamos, en la que brilla una agrupacion grandiosa, exenta de extravagancia en ciertos detalles anatómicos, que se permitieran otros artistas amigos de nimiedades.





ESC. ALEMANA.

Fig. 19.—GUERRA DE LOS HUNOS.

Kaulbach.

## GUERRA DE LOS HUNOS.

ESC. ALEMANA.

*Kaulbach.*

Asombrosa potencia de combinacion posee el ilustre autor de tantas apoteosis grandiosas y composiciones idilicas. Kaulbach así dibuja con vena satírica las más cómicas escenas del Zorro de Goethe como emprende colosales agrupaciones del género de la «Llegada de los Cruzados á Jerusalem.»

Descuella entre otras no ménos apreciables la que representa la resurreccion del mundo latino para combatir á Atila, el llamado azote de Dios.

El lábaro de Constantino sirve de enseña á los cristianos que despiertan de su letargo y deseuvainan la espada para sacudir el yugo del bárbaro invasor: en esta concepcion grandiosa, que está á la altura del motivo que la ha inspirado, hay figuras cuyas actitudes son tan felizmente halladas que bastarian por sí solas á constituir un cuadro: dicha circunstancia, entre otras, nos seduce más por estar acostumbrados á ver en cuadros contemporáneos una pobreza de combinacion que no parece sino que se haya escatimado con infinita parsimonia el número de personajes constitutivos del cuadro.

Terminarémos este apunte consignando una vez más que salvas ligeras restricciones, las obras de Kaulbach son tan grandiosas y bellas como delicadas y sentimentales.



ESC. ALEMANA.

Fig. 20.—LA MUERTE DE CAMINO.

Retel.

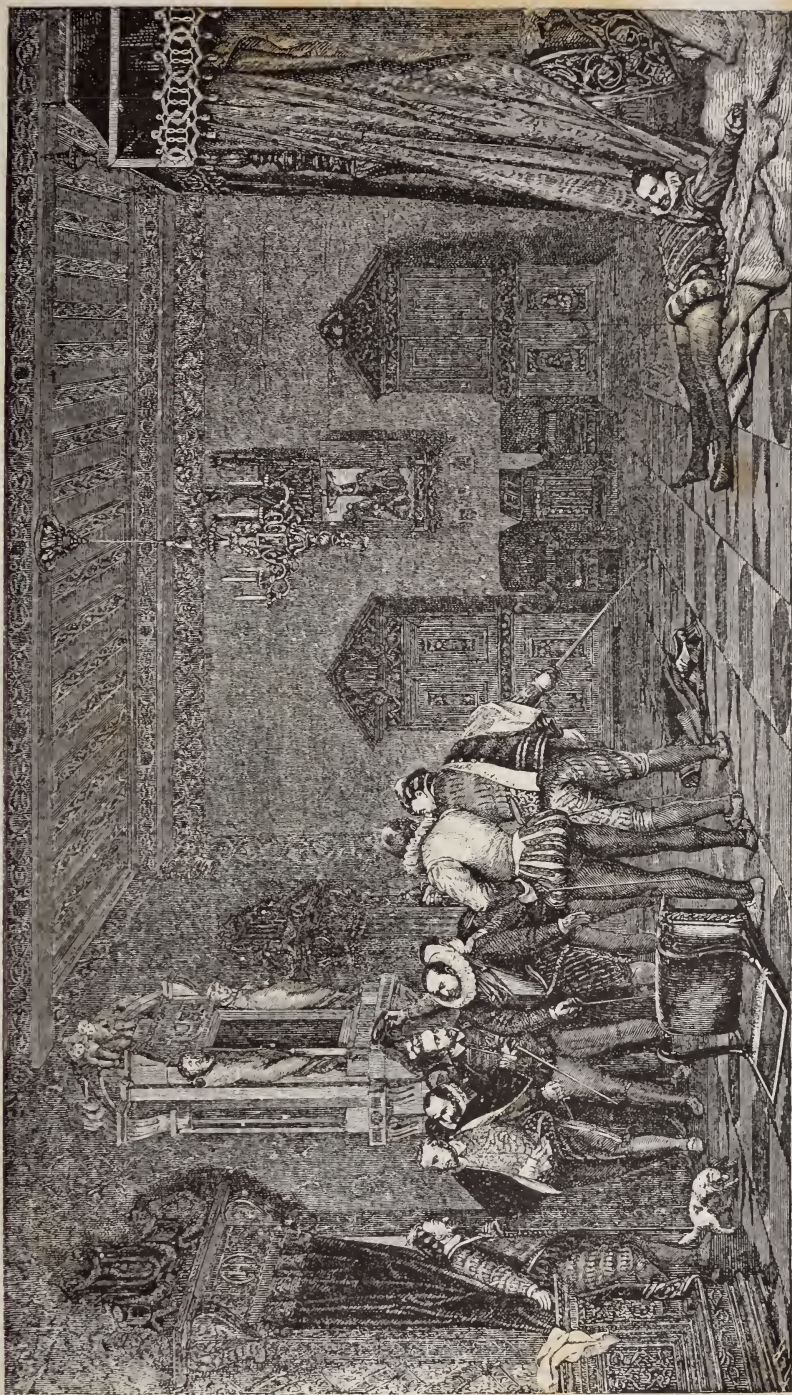
## LA MUERTE DE CAMINO.

ESC. ALEMANA.

*Rethel.*

No poco aficionados á pintar la muerte han sido y son los artistas alemanes; Durero, Holbein, Bourgmair, Holzchnit, y muchos otros, parecen complacerse en representar la inutilidad de nuestros esfuerzos ante las tijeras de la terrible Atropos: en unas y otras composiciones el triunfo de la Muerte es completo y su bárbara alegría parece fuente de inspiracion para esas obras, algunas de ellas tan buenas como extravagantes.

Rethel, autor de la hermosa composicion que representa al emperador Othon III en la tumba de Carlomagno, parece en este cuadro, de un mérito pictórico indiscutible, querer proseguir en la tarea de acumulacion de documentos para la historia natural de la Muerte; no sé qué sentimiento elevado pueda inspirar la contemplacion de estos apócrifos despojos, y creo que el Arte no consiste en la exhumacion de cadáveres. De un sepulturero puede salir un moralista, hasta un filósofo, pero jamás saldrá un pintor ni un poeta.



ESC. FRANCESA.

Fig. 21. — ASESINATO DEL DUQUE DE GUISA.

*Paul Delarocche.*

## ASESINATO DEL DUQUE DE GUISA.

ESC. FRANCESA.

*Paul Delaroche.*

Conocida la trágica muerte del *Lorenés*, dada por los afeminados cortesanos de Enrique III, parece que se está viendo tal cual debió ser, al fijar la atención en ese cuadro: en efecto, las circunstancias de lugar y los tipos están tomados tan al vivo y las innobles pasiones del miedo y la venganza tan bien retratadas, que con razón se considera á esa obra maestra pictórica como una de las más perfectas que en el género histórico se pueden producir. La hermosa figura del duque de Guisa tendido á los piés del régio lecho, contrasta por su tranquila magestad con la azorada expresion del rey pusilánime y vengativo que no se atreve á acercarse al cadáver de su rival.



ESC. FRANCESA.

Fig. 22.—FRAGMENTO DEL HEMICICLO.

Paul Delaroché.

## FRAGMENTO DEL HEMICICLO.

ESC. FRANCESA.

*Paul Delaroche.*

El Hemiciclo, hermosa composición que adorna la Escuela de Bellas Artes de París, viene á ser una apoteosis general de los primeros artistas anteriores á nuestros tiempos: allí se ven en sus trajes de épocas tan distintas y naciones tan diversas, pintores, escultores y arquitectos confundidos en un desorden artístico y encantador.

En el fragmento reproducido véanse entre otros Correggio, Veroneso, Antonello de Messina, Murillo, Van Eick, Ticiano, Terburg, Rembrandt, Van der Helst, Rubens, Velazquez, Van Dyck, Caravaggio, Bellini y Giorgion, pintores todos y no de los menos renombrados.

Forman el grupo central de la composición entera Apeles, Praxíteles y Fidias, y en sitio ménos preeminente y más visible, cuatro rozagantes matronas personifican el Arte griego, romano, gótico y del renacimiento.

Tanto por la agrupación como por los documentos fisio-arqueológicos contenidos en esta notabilísima obra, es digna de ser admirada y objeto de estudio para iniciados y profanos. Con ella dejó sentada una vez más su reputación de gran pintor el excelente colorista Pablo Delaroche.





## CRISTO Y LOS APÓSTOLES.

ESC. ALEMANA.

*Overbeck.*

Si hay en esta época un pintor verdaderamente místico, es Overbeck.

Educado en esa escuela arcaica, de sobriedad casi cenobítica, Overbeck, como Schnorr, como Cornelius, parece que traslade al lienzo de pronto y sin vacilacion ninguna las visiones tranquilas de su espíritu puramente ascético y levantado.

En todas las creaciones de Overbeck resplandece una castidad de líneas, una armónica situacion de personajes y hasta cierta poesía en los objetos naturales que los relega á un orden secundario sin quitarles nada de su encanto.

No consideramos como *summum* del Arte ese estilo apesar de todas sus excelencias, y es más, no creemos que se llegue á tales alturas por el simple estudio; pero digno y mucho de admiracion hemos de hallarle y deseámosle muchos entusiastas, ya que no serviles imitadores.



ESC. FRANCESA.

FIG. 24.—LAS RASTRILLERAS.

Breton.

## LAS RASTRILLERAS.

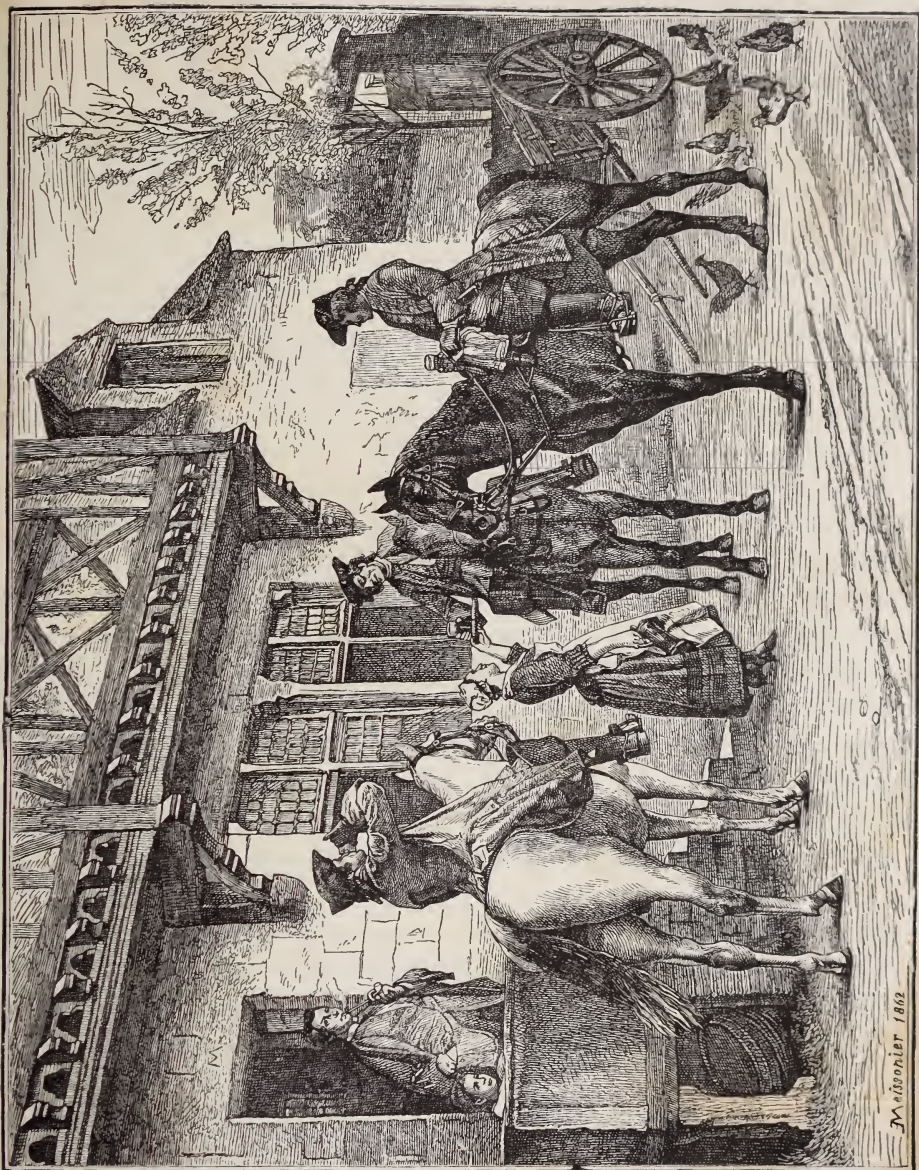
ESC. FRANCESA.

*Breton.*

La vida del campo tiene entre otros un apologista de mucho talento y convicción profunda en ese pintor cuya pérdida lloran las artes; enumerar los principales cuadros, describir las acuarelas y dibujos en que Breton ha trazado magistralmente la historia campesina sería tarea larga é insuficiente.

Son sus cuadros algo melancólicos, pero siempre bien meditados y expresivos; en el que representa un grupo de rastrilleras en el momento de concluir su trabajo hay trozos muy bien sentidos y figuras gallardamente delineadas.

Grandes elogios se tributaron á Breton por sus magistrales composiciones campestres, y en libros y periódicos hay esparcidas numerosas muestras de su notable facundía.



Meissonier 1862

ESC. FRANCESA.

Fig. 25.—EL ALTO.

Meissonier.

## EL ALTO.

ESC. FRANCESA.

*Meissonier.*

El fecundo artista Meissonier, gran admirador de nuestro Fortuny, es el creador de esa escuela llamada naturalista, que viene á realizar en la pintura los ideales entrevistos por medio de la fotografía. Cualquiera de los cuadritos minuciosos y llenos de luz de este celebrado maestro produce la impresion de la misma naturaleza vista á mucha distancia por un órgano óptico poderoso: el tamaño que generalmente tienen sus figuritas es menor del que pueden afectar los cuerpos para que sus detalles se presenten limpios y chispeantes: es pues la naturaleza con el abrillatamiento microscópico que la luz le imprime, trasladada á los lienzos con una pulcritud y poesía extraordinarias.

El asunto de este cuadro es sencillísimo pero trazado con la más rigurosa y poética exactitud; tres viajeros montados, calzando sendas botas y con los trajes de la época de Luis XV se detienen un momento ante una posada y refrescan sus gargantas secas con sendos vasos de vino que les sirve la posadera mientras su marido desde el patin fuma con indiferencia su pipa y el muchachillo curioso les contempla.

Como conjunto y como detalles, es un cuadro lleno de vida, pintado con una minuciosidad que en nada perjudica al efecto natural.

En este, como en todos los cuadros de Meissonier parece que no habia otra manera de agrupar las figuras: con tal difícil facilidad están instaladas en los diversos planos: preciso es confesar, sin embargo, que el autor lleva su pulcritud y escrupulosidad hasta el extremo de mandar hacer trajes exprofeso para cada uno de los modelos y á no permitirse un sólo detalle que no sea rigurosamente exacto.



ESC. FRANCESA.

Fig. 20.—LA VUELTA DEL REBANO.

*Rosa Bonheur.*

## LA VUELTA DEL REBAÑO.

ESC. FRANCESA.

*Rosa Bonheur.*

Este bello cuadro que representa un grupo de cabras y ovejas conducidas por un pastor á caballo, tiene tal sello característico, que basta á denunciar á su autora, para quienes estén algo al corriente del movimiento artístico de nuestra época.

Los estudios combinados de animales, en todas las situaciones y posturas imaginables, constituyen el estilo de la pintora de que tratamos: los carros de los carboneros, carretas de bueyes, rebaños de cabras y ovejas, borriquillos cargados, etc., forman en general los sencillos asuntos de sus cuadros, magistralmente pintados, con una sobriedad que no excluye la delicadeza.





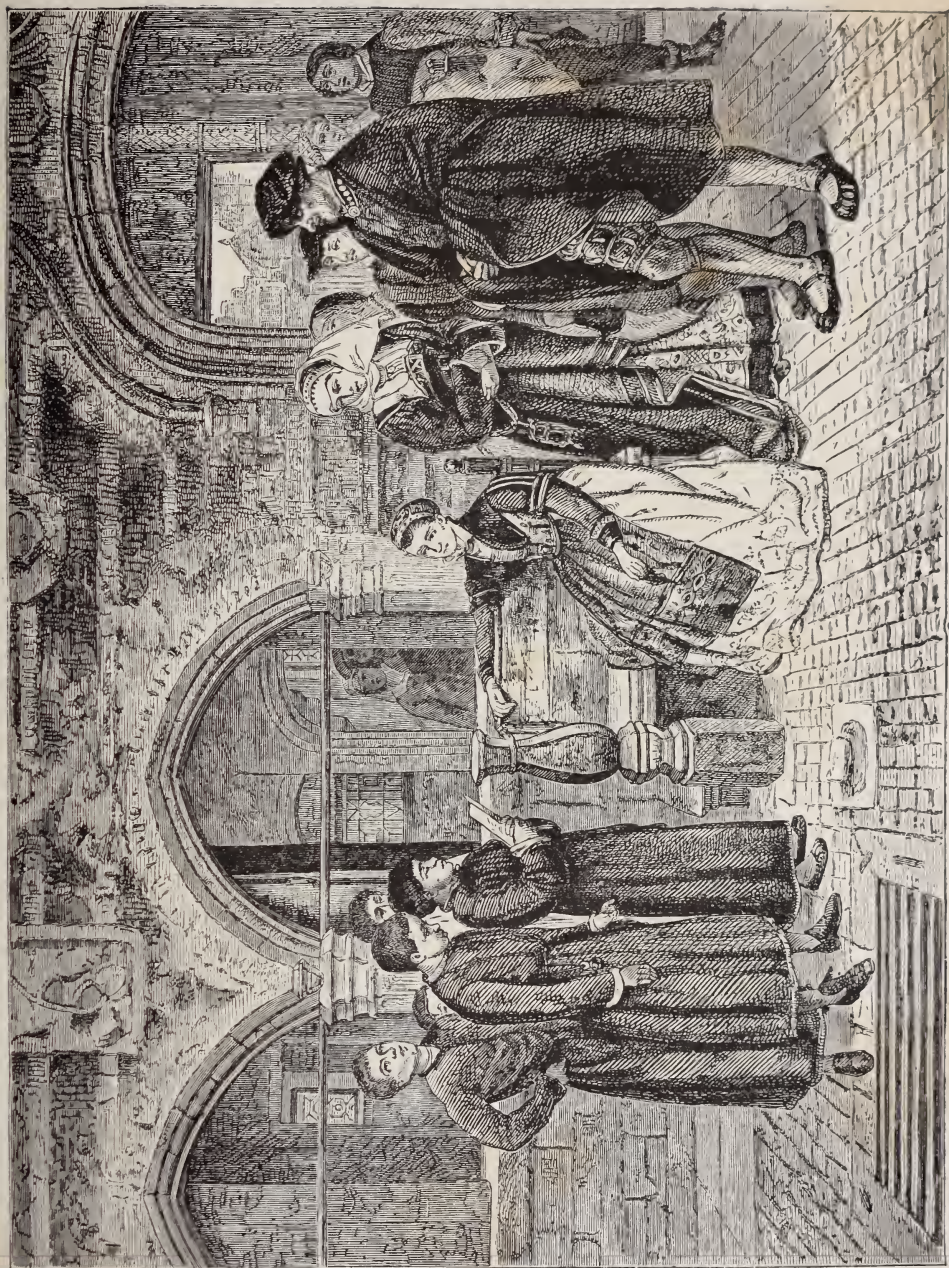
## MI HERMANA NO ESTÁ.

ESC. FRANCESA.

*Hamon.*

Composicion sencillísima y llena de encanto, que participa del armónico lineamiento antiguo, vulgarmente llamado pompeyano, y el moderno estudio de la forma; es trivial, inocente, pero encantadora por su asunto que se traduce de una ojeada; tiene buenas condiciones y en el color cierta estudiada sobriedad que la hace simpática.

Aparte ciertos lienzos sobrado descuidados ó con desproporciones exageradas, Hamon sobresalió en ese género de composiciones candorosas semi-ornamentales, en alegorías campestres y otros caprichos, vistiendo sus figuritas con las amplias y graciosas túnicas griegas ó romanas: criticado acerbamente por algunos, es no obstante de entre muchos pintores de gran valía uno de los que más agradable conjunto dan á sus obras, que han formado escuela aparte y cuenta no pocos prosélitos distinguidos.



BOETIUS.

ESC. FLAMENCA.

Fig. 28. — LUTERO EN LA ESCUELA CORAL.

Leys.

## LUTERO EN LA ESCUELA CORAL.

ESC. FLAMENCA.

*Leys.*

El distinguido artista de Amberes, Enrique Leys, ganoso de proseguir las tradiciones que tanta gloria dieron á la escuela flamenca, escogió como tema un asunto sencillo de la infancia de Lutero para desplegar en él las galas del dibujo académico y la perspectiva. La figura de mujer sentada es simpática y de excelente expresion: quizás la testa del pequeño Lutero es demasiado ruda y vulgar, pero dificilmente puede averiguarse los grados de precocidad que su infantil fisonomía revelara en la época en que Leys le toma para motivar con él un excelente cuadro.



ESC. FRANCESA.

Fig. 29 — LA MALARIA.

Hobert.

## LA MALARIA.

ESC. FRANCESA.

*Hébert.*

Las fiebres palúdicas que infestan la campiña romana y que tantas víctimas arrancan á todas las clases de la sociedad dieron motivo á Hébert para componer un cuadro impregnado de tristeza y que por sí sólo se explica, dada la penosa impresion que en el ánimo del espectador produce.

Con razon se reputa este cuadro como una buena obra pictórica; traduce fielmente la monotonía triste de ciertos parajes de la campiña, formando conjunto con el grupo de campesinos que en una barca acompañan á la infeliz mujer atacada del frio de la fiebre; un hombre, guiando la barca, de pié apoyado en un largo garfio, contempla tristemente el lejano horizonte bañado con la luz del sol que va á su ocaso.



ESC. INGLESA.

Fig. 30.—ESTHER.

*Armitage.*

## ESTHER.

ESC. INGLESA.

*Armitage.*

De excelente agrupacion y detalles locales rigurosamente históricos, es el cuadro que representa á Esther asombrada ante la osadía de Aman que la implora despues de haber tramado la pérdida de la reina y de todos sus compatriotas; un tanto sofocado el conjunto, es sin embargo armónico: la figura de Esther expresa bien la emocion debida, pero como tipo judáico no es tan marcado como debia ser.





ESC. HOLANDESA.

Fig. 31.—COSTAS FRANCESAS.

*Enrique Haas.*

## COSTAS FRANCESAS.

ESC. HOLANDESA.

*Enrique Haas.*

Los acantilados de las costas Normandas, aquellas rocas cortadas á pico, batidas con furia por las verdes olas del Océano, han ofrecido vasto campo al estudio de paisajistas excelentes de todos países, y en calma como en tempestad fueron siempre objeto de una observacion constante.

Haas, distinguido marinista de Rotterdam, ha reproducido un sitio pintoresco de las costas Normandas en la hora en que la luna proyecta su vaga claridad en las aguas, y se destacan misteriosas las siluetas de las rocas: los barcos en reposo, al parecer casi abandonados, dan variedad al armonioso conjunto. Bien pronto la marea va á invadir la ensenada, y toda la bulliosa actividad de los pescadores cambiará por completo la escena á la aparicion del sol.



A. JOERDENS. gez. u. gest.

ESC. FLAMENCA.

Fig. 32.—PRIMAVERAL.

Alfredo Stevens.

## PRIMAVERAL.

ESC. FLAMENCA.

*Alfredo Stevens.*

Impuesta la forma geométrica de este cuadro, para que ornara el salon de una mansion suntuosa, algo de ello se resiente la única figura que aparece en él, distraida en vagos y risueños pensamientos, teniendo por compañera una paloma que quiere beber en sus labios una gota de rocío.

Sencillo el conjunto, correcto aunque no gracioso el dibujo, á la armonía plana del color fia el éxito este cuadro, perteneciente á una escuela hoy en dia tan en boga, y que, salvadas ciertas tendencias al amaneramiento, produce obras de buen efecto y no escasa valía.



Esc. INGLESA.

Fig. 33.—ELEKTRA.

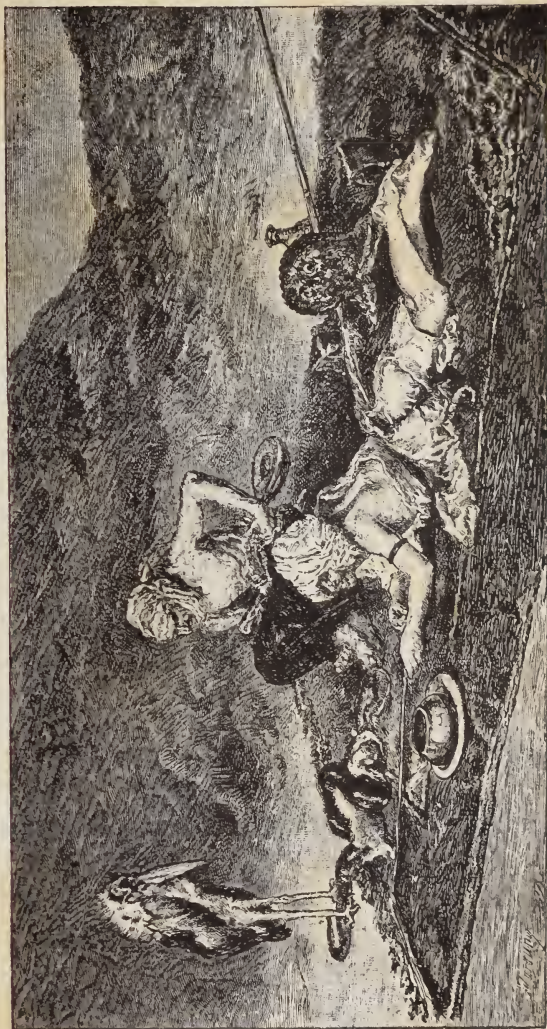
*Leighton.*

## ELECKTRA.

ESC. INGLESA.

*Leighton.*

La desdichada hija del gran Agamemnon invocando á los dioses por la venganza del asesinato de su padre, forma el asunto de un cuadro que más por el color que por el dibujo se recomienda: debido al pincel de un artista inglés, es más rara esa cualidad, y mayor la falta de correccion en la forma, que si las brumas del Támesis pueden hacer que pierdan la luz su brillo y su valor los colores, la forma es siempre una bajo todas las claridades, y constituye el pecado más imperdonable en arte el desconocimiento de ella. Con todo, tiene el lienzo de que nos ocupamos un corte característico y una verdad de expresion muy apreciable.



ESC. ESPAÑOLA.

Fig. 34.—DOMADORES DE SERPIENTES.

Fortuny.

## DOMADORES DE SERPIENTES.

ESC. ESPAÑOLA.

*Fortuny.*

No poco se habló de este cuadro, adquirido por la mariscalca de Mac-Mahon; ya en grandísima boga Fortuny, los críticos fueron ménos mordaces en sus apreciaciones, pues sabido es que el público es el verdadero juez en Bellas Artes, y sus veredictos, más ó ménos justos, inapelables.

Sin duda alguna que pueden achacarse defectos de composicion y aún de verdad en las dos figuras y accesorios que les acompañan; pero está todo tan armónicamente distribuido, tan bien pintado, con tal soltura, y el efecto general es tan cómico por la grave apostura del Marabú, que aquellos y aún otros mayores defectos se perdonarian de buen grado al ilustre autor de la «Vicaría,» quien al trazar este lienzo, no se propuso más que reproducir una escena propia de los países tórridos, en donde abundan tanto como las serpientes los holgazanes que las enseñan por dinero.





ESC. INGLESA.

Fig. 35.—UNA AUDIENCIA DE AGRIPPA.

*Alma Tadema.*

## UNA AUDIENCIA DE AGRIPPA.

ESC. INGLESA.

*Alma Tadema.*

Profundo conocedor de la antigüedad, y al mismo tiempo en posesion de los más recónditos secretos del arte, Alma Tadema reconstruye las escenas romanas ó griegas con una superioridad incontestable.

No pocos en esta época sienten predileccion por la antigüedad al buscar motivos pictóricos dignos de representacion y de estudio : en Alemania legiones de artistas de primer orden resucitan las crónicas de los primeros historiadores, fortificando sus obras con la observacion de las minas ó los objetos que recientes excavaciones practicadas les permiten. Pompeya, Tebas y Troya, devueltas al aire libre, son semillero fecundo de estatuas y cuadros en donde se respira la grandiosa calma de la antigüedad.

Representa este cuadro una audiencia del cónsul Agrippa, y sus detalles é incidentes explícanse por sí mismos.



ESC. ITALIANA

Fig. 36. — LA CONFESION.

Luigi Passini.

## LA CONFESION.

ESC. ITALIANA.

*Luis Passini.*

Uno de los más fecundos artistas que brillan en nuestra época es sin duda alguna Passini, que, formado en la escuela francesa como tantos otros, conserva la viveza meridional de los colores que caracteriza la escuela italiana, y la correccion de líneas y pureza de claro oscuro que forman el distintivo de las obras pictóricas de moderno estilo, que surgen cada día de los estudios parisienses.

Fecundidad no excluye correccion en Passini, y de ello puede el lector convencerse examinando el cuadro que por el grabado reproducimos, y que representa el acto de la confesion en una de las más célebres iglesias de Roma.

El asunto de este cuadro está bien escogido y diestramente desarrollado: el confesonario, el sacerdote, las mujeres de primer término, el grupo de campesinos, y finalmente, el mausoleo enclavado en la pared del fondo, cuya prolija inscripcion dá un sello característico al lugar de la escena, están tratados con la sobriedad deseable, sin que por esto dejen de ser expresivos en la medida de su importancia.



Esc. Austríaca.

Fig. 37.—MILTON Y SUS HIJAS.

Munkácsy.

## MILTON Y SUS HIJAS.

ESC. AUSTRIACA.

*Munkácsy.*

Merecidamente llamaba la atención en París cuando el gran certámen universal de 1878 un cuadro de grandes dimensiones, representando Milton al dictar el hermoso poema «el Paraíso Perdido,» á sus hijas.

Allí se vé bien deslindado el carácter de cada una, y descuella téticamente la figura del gran poeta, ciego y despreciado.

La disposición general es acertadísima, y los accesorios muy oportunos; el color barroso y desmayado que caracteriza las obras de Munkácsy le perjudica mucho, sin que por ello deje de ser una obra muy notable.

Célebre es también la del mismo autor, «*El Condenado á muerte*,» composición dramática en sumo grado, y también de gran valía.



ESC. FRANCESA.

Fig. 38.—RETRATO DE MUJER.

*Carolus Duran.*

## RETRATO DE MUJER.

ESC. FRANCESA.

*Carolus Duran.*

Gracia exquisita en todas sus creaciones tiene el jóven pintor Duran, y especialmente en retratos de mujeres y niñas su pincel encuentra delicadezas y finuras que muy pocos pueden obtener. No así en sus composiciones históricas, como en la destartalada «gloria María Médicis,» en que á disparatado asunto corresponde extravagante realizacion.

La figura femenina, bella y arrogante, ha prestado en este lienzo ocasiones en que lucir la firmeza del dibujo, las sinuosidades que la luz forma en el traje y la vaporosidad del fondo. Digno es, pues, ese retrato de figurar en un album de arte contemporáneo, y de esperar son mayores triunfos para su laborioso autor.





Esc. FRANCESA.

Fig. 39.—CHAMPIGNY—(FRAGMENTO).

*Detaille.*

## CHAMPIGNY. — (FRAGMENTO.)

ESC. FRANCESA.

*Detaille.*

Los pintores franceses más inclinados á reproducir escenas militares parecen haber tomado empeño en la *revancha*... pictórica: es así por qué los episodios de la última funesta guerra que sostuvieron con la Alemania forman el asunto predilecto de sus creaciones; De Neuville, Berne-Bellecour, Detaille, han perpetuado las tristes escenas de aquella guerra de invierno en que la altiva Galia debió doblar su cerviz.

Pueden considerarse esos cuadros como la apoteosis de la desgracia; y en todo caso les anima una virilidad nerviosa de que carecen por lo general los enfáticos apogeos de la victoria. En esta obra de Detaille, como en las que más inmediatamente la acompañaron, se ven realizadas las esperanzas que hiciera concebir cuando, al salir, niño todavía, del taller de Gérôme, presentó su brioso cuadro del «combate de cosacos con la guardia de honor.»



ESC. FRANCESA. Fig. 40.—UN BAUTIZO DURANTE EL DIRECTORIO.

*Kaemmerer.*

## UN BAUTIZO DURANTE EL DIRECTORIO.

ESC. FRANCESA.

*Kaemmerer.*

Especialmente dedicado á ese género que en la gerga artística llamamos de *casacon*, Kaemmerer ha alcanzado no pocos triunfos en sus graciosas composiciones, trazando escenas de esa época transitoria en que ya habia pasado el huracan revolucionario y no habian llegado todavía los horrores de las guerras del imperio. Fiel representante de esa extraña sociedad ligera y elegante que habia reemplazado á la aristocracia en la vida ruidosa, el cuadro á que nos referimos hace destacar tres figuras á cual más características, especialmente la de la nodriza normanda y del contentísimo papá, absorto en la contemplacion de su tierno primer retoño. Los trajes están detallados con delicadeza y sobriedad, y el color general del cuadro es alegre y chispeante cual conviene á una fiesta familiar de tal naturaleza.



Esc. FRANCESA.

Fig. 41.—TENEREZZA.

Bonnat.

## TENEREZZA.

ESC. FRANCESA.

*Bonnat.*

Es Bonnat un pintor completamente *anatómico* : en sus célebres retratos de personajes ilustres ó simplemente notorios, la severa gravedad de líneas va acompañada de un estudio fisiológico acabado. Conocido es su Cristo en cruz ; obra bellísima, pero que recuerda demasiado al hombre para que haga pensar en el Dios. En el cuadro que reseñamos, publicando el grabado que le representa, parece apartarse por completo del estilo en él característico, y en efecto, respira ternura todo el grupo de italianas, madre é hija, que se abrazan sonriendo.

De gran valía todos los lienzos de Bonnat, este, con ser inferior á otros suyos, acredita de dúctil su talento y hace ver que no adoptó aquel estilo analítico y algo crudo por recurso, sino por madura reflexion.



ESC. FRANCESA.

Fig. 42.—DANZA DE LAS NINFAS.

Corot.

## DANZA DE LAS NINFAS.

ESC. FRANCESA.

*Corot.*

Los títulos más ó menos pomposos con que decoraba el malogrado Corot sus estudios de paisaje, más bien perjudican que favorecen sus apreciables creaciones, pues el espectador se encuentra chasqueado en su ilusion al comparar entre la promesa y la realizacion inmediata.

Las figuritas en los paisajes de Corot son recursos muy acertados pero harto vergonzantes, sobre todo atendiendo á la pretension de realizar un asunto: en la pintura que reproducimos el conjunto es agradable, si bien no puede dar una idea aproximada del estilo de Corot, en que vagas pinceladas de tonos difusos producen á cierta distancia la ilusion de un fresco y encantador paisaje.





ESC. FRANCESCA.

Fig. 43.—EUTERPE.

*Paul Baudry.*

## EUTERPE.

ESC. FRANCESA.

*Paul Baudry.*

Débil trasunto de las grandiosas alegorías que ornan los entrepañes y techos del teatro de la Ópera de París, es el grabado reproduciendo la figura de Euterpe en reposo, pintada como aquellas expreso para ornar dicho suntuoso teatro.

Campea en las agrupaciones de Baudry un atrevimiento y grandiosidad extraordinarias, que si recuerdan algo las gigantescas concepciones de Rubens, están en cambio exentas de los muchos defectos de dibujo de que aquellas generalmente adolecen. Estas pinturas estuvieron expuestas ántes de instalarse definitivamente, llamando con justicia la atención general: lástima que por su procedimiento y las especiales condiciones del local en que están colocadas, las amenace próxima é inevitable degradación.

# ÍNDICE

DEL ALBUM

## DE ARTE CONTEMPORÁNEO.

---

### MOVIMIENTO ARTÍSTICO.

---

#### ARQUITECTURA.

- Fig. 1.—ESC. ALEMANA . . .—**Catedral de Viena.** . . . . *Enrique Ferstel.*  
Fig. 2.— » ANGLO-INDIA. —**Parlamento de Londres.** . . . *Cárlos Barry.*  
Fig. 3.— » BELGA. . . .—**Palacio de Justicia de Bruselas.** . . . . . *Poelaert.*  
Fig. 4.— » ITALIANA. . . .—**Quinta Seigle, en Stuttgart.** *Adolfo Gnauth.*  
Fig. 5.— » FRANCESA. . . .—**Templo de San Agustin en Paris.** . . . . . *Victor Baltard.*  
Fig. 6.— » » . . . .—**La grande ópera, Paris.** . . . *Cárlos Garnier.*  
Fig. 7.— » » . . . .—**La grande ópera, Paris. (Escalera).** . . . . . *Cárlos Garnier.*

#### ESCULTURA.

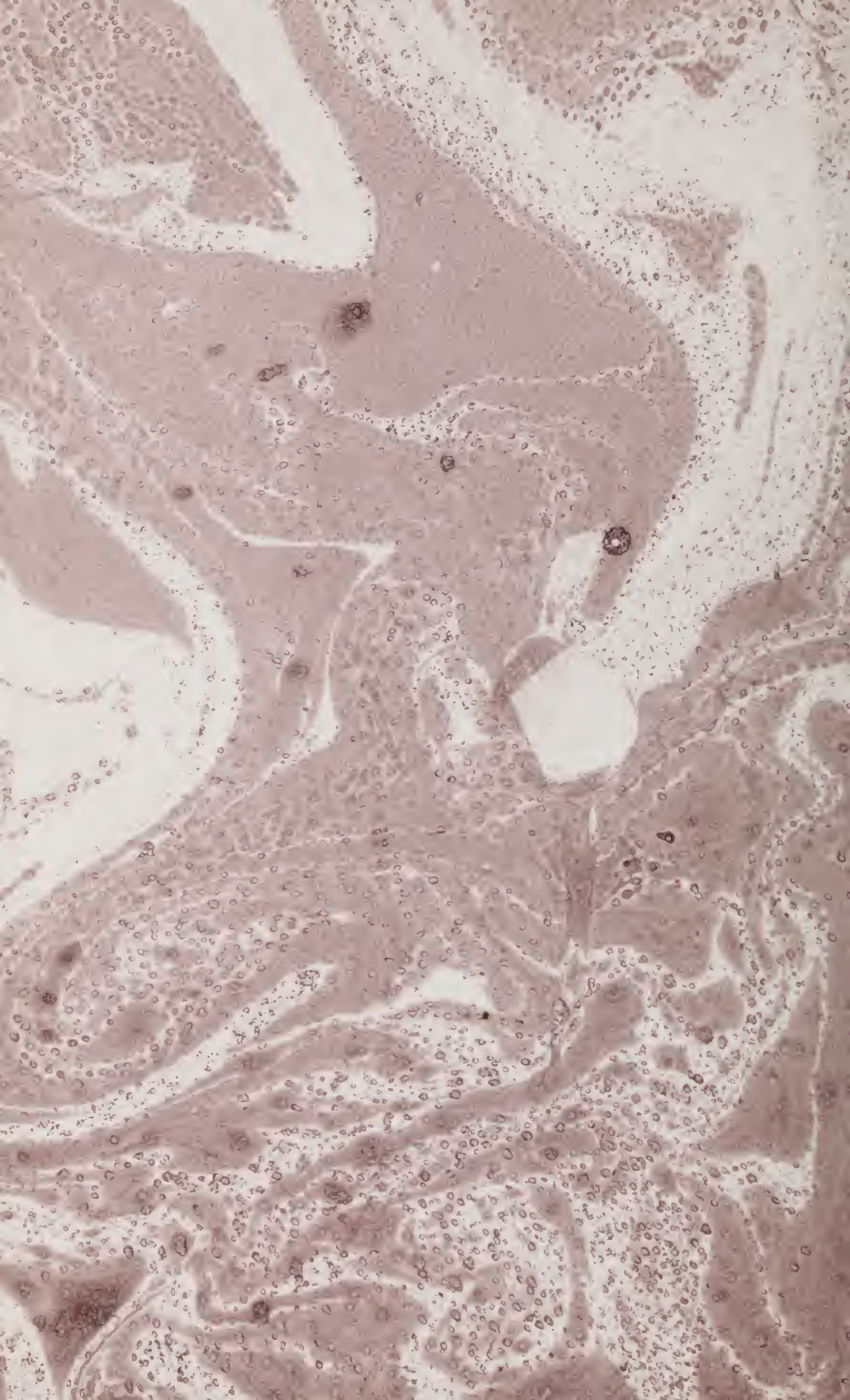
- Fig. 8.—ESC. DINAMARQUESA.—**Jason.** . . . . . *Thorwaldsen.*  
Fig. 9.— » FRANCESA. . . .—**Mirabeau.** . . . . . *Houdon.*  
Fig. 10.— » » . . . .—**La Marsellesa.** . . . . . *Rude.*  
Fig. 11.— » ALEMANA. . . .—**Victoria.** . . . . . *Cristian Rauch.*

- Fig. 12.—ESC. ALEMANA. . . .—**Amazona**. . . . . *Augusto Kiss.*  
 Fig. 13.— » FRANCESA.. . .—**El drama lirico**. . . . . *Perrault.*  
 Fig. 14.— » ITALIANA. . . .—**Prhiné**. . . . . *Barzeghi.*  
 Fig. 15.— » » . . . .—**Cancion de amor**. . . . . *Barbelle.*  
 Fig. 16.— » » . . . .—**Jenner**. . . . . *Monteverde.*  
 Fig. 17.— » FRANCESA.. . .—**Caritas**. . . . . *Paul Dubois.*

## PINTURA.

- Fig. 18.—ESC. ALEMANA. . . .—**Apocalipsis**. . . . . *Cornelius.*  
 Fig. 19.— » » . . . .—**Guerra de los Hunos**. . . . . *Kaulbach.*  
 Fig. 20.— » » . . . .—**La Muerte de camino**. . . . . *Rethel.*  
 Fig. 21.— » FRANCESA.. . .—**Asesinato del duque de Guisa**. . . . . *Paul Delaroché.*  
 Fig. 22.— » » . . . .—**Fragmento del Hemiciclo**. . . . . *Paul Delaroché.*  
 Fig. 23.— » ALEMANA. . . .—**Cristo y los Apóstoles**. . . . . *Owerbeck.*  
 Fig. 24.— » FRANCESA.. . .—**Las Rastrilleras**. . . . . *Breton.*  
 Fig. 25.— » » . . . .—**El alto**. . . . . *Meissonier.*  
 Fig. 26.— » » . . . .—**La vuelta del rebaño**. . . . . *Rosa Bonheur.*  
 Fig. 27.— » » . . . .—**Mi hermana no está**. . . . . *Hamon.*  
 Fig. 28.— » FLAMENCA. . . .—**Lutero en la escuela coral**. . . . . *Leys.*  
 Fig. 29.— » FRANCESA.. . .—**La Malaria**. . . . . *Hébert.*  
 Fig. 30.— » INGLESA. . . .—**Esther**. . . . . *Armitage.*  
 Fig. 31.— » HOLANDESA. . . .—**Costas francesas**. . . . . *Enrique Haas.*  
 Fig. 32.— » FLAMENCA.. . .—**Primaveral**. . . . . *Alfredo Stevens.*  
 Fig. 33.— » INGLESA. . . .—**Elektra**. . . . . *Leighton.*  
 Fig. 34.— » ESPAÑOLA . . . .—**Domadores de serpientes**. . . . . *Fortuny.*  
 Fig. 35.— » INGLESA. . . .—**Una audiencia de Agrippa**. . . . . *Alma Tadema.*  
 Fig. 36.— » ITALIANA. . . .—**La confesion**. . . . . *Luis Passini.*  
 Fig. 37.— » AUSTRIACA. . . .—**Milton y sus hijas**. . . . . *Munkácsy.*  
 Fig. 38.— » FRANCESA.. . .—**Retrato de mujer**. . . . . *Carolus Duran.*  
 Fig. 39.— » » . . . .—**Champigny. (FRAGMENTO)**. . . . . *Detalle.*  
 Fig. 40.— » » . . . .—**Un bautizo durante el directorio**. . . . . *Kaemmerer.*  
 Fig. 41.— » » . . . .—**Tenerezza**. . . . . *Bonnat.*  
 Fig. 42.— » » . . . .—**Danza de las ninfas**. . . . . *Corot.*  
 Fig. 43.— » » . . . .—**Euterpe**. . . . . *Paul Baudry.*







GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00021 7923

