CATÁLOGO DEL MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

PRIMERA PARTE

ARTE ORIENTAL Y ARTE GRIEGO

MADRID

1908

MADRID.—Imp. de la Viuda é hijos de Tello. C. de San Francisco, 4.

El Museo se halla abierto todos los días del año, desde las ocho de la mañana hasta el anochecer.

La entrada es pública y gratuita.

Quien desee sacar copias ó fotografías, puede hacerlo libremente.

Á LA MEMORIA

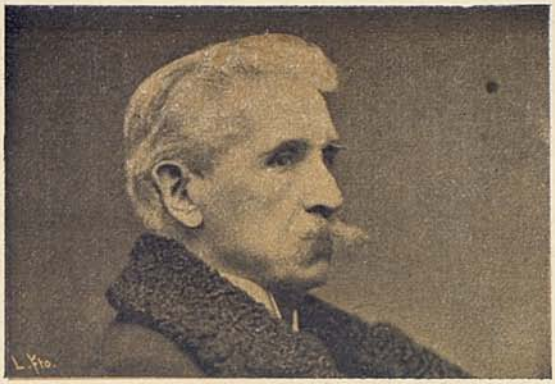
DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

D. ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO,

FUNDADOR Y CONSTANTE PROTECTOR

DEL

MUSEO



Á LA MEMORIA

DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR

D. JUAN FACUNDO RIAÑO Y MONTERO,

ORGANIZADOR Y PRIMER DIRECTOR

DEL

MUSEO

ADVERTENCIA

En el presente Catálogo se suman la docta labor personal del ilustre organizador del Museo, D. Juan Facundo Riaño, que desempeñó la Dirección por espacio de veintiún años, imprimiendo á este importante Centro el carácter y la orientación que procuramos mantener; la labor asidua de sus inteligentes colaboradores, señores D. Vicente Boronat y Moltó, D. Bonifacio Ponsol y Zabala, D. Guillermo Gil y Calvo y D. Francisco Guillén Robles, quienes sucesivamente desempeñaron el cargo de Segundo Jefe del establecimiento, en el que dejaron recuerdos plausibles de su celo; la de D. Fernando Díez de Tejada, que aquí, como antes en el Museo Arqueológico Nacional, dió notables muestras de su competencia; la de D. Salvador Rueda y Santos y D. Eduardo de la Rada y Méndez, que en distintos tiempos tuvieron á su cargo la Biblioteca y la Secretaría del Museo, más alguna iniciativa del Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, que en el corto tiempo que desempeñó la Dirección (15 de Abril á 3 de Agosto de 1901) apenas pudo desplegar su actividad entusiasta; y en fin, los trabajos del actual Secretario del Museo, D. Casto María del Rivero, y de quien traza estas líneas.

Nuestro trabajo ha consistido en completar y ampliar cuando ha sido necesario algunas cédulas de clasificación, uniformarlas y ordenarlas metódicamente; redactar muchas nuevas, sobre todo de las reproducciones adquiridas en los últimos años, de las que se incluyen en este volumen más de cuarenta, é ilustrar cada una de las series con resúmenes del desarrollo histórico del Arte y con datos exactos para el conocimiento de sus obras maestras, inspirándonos para todo ello en la idea de que este Catálogo extenso, como el breve de las reducidas colecciones con que el Museo se abrió al público en 1881, sea, más que una simple y concreta noticia de las obras expuestas, un libro de vulgarización de la interesante Historia del Arte representativo, á la que tanta parte se concede hoy en la cultura general.

J. R. M.

PRELIMINARES

I

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN

Las reproducciones de objetos de arte, expuestos en series ordenadas, completan su enseñanza y la extienden á la manera que las bibliotecas facilitan el conocimiento de las obras literarias. Siempre se ha sentido la necesidad de coleccionar modelos reproducidos, pero nunca con la extensión que hoy, y lo demuestra el hecho de celebrarse tratados internacionales para que figuren copiados en cada país los tesoros artísticos de los demás. No es ya la enseñanza científica, la teoría, único fin de estas modestas colecciones, sino que influyendo en beneficio de la industria, que há menester constantemente de nuevas formas y modelos, resulta estrecho campo para su desarrollo el que ofrecen los Museos de Arte ó de Arqueología; porque no hay nación que posea originales suficientes á satisfacer las exigencias de la producción. De esta manera lo han comprendido los pueblos cultos, apresurándose á fundar establecimientos que respondan á esta necesidad urgente: Berlín y Viena han sido las primeras capitales que han logrado plantearlos en debida forma; París y Londres siguen sus huellas, y los organizan en la actualidad.

El que ahora se abre al público de Madrid se debe á la iniciativa del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del

Castillo, oportunamente secundado por los Ministros Excmos. Sres. Conde de Toreno y D. Fermín Lasala, así como por el Director general de Instrucción pública, Excmo. Sr. D. José de Cárdenas. Hay que consignar estos nombres con elogio, que sobradamente lo merecen.

Determinó el Sr. Cánovas que se adquiriesen por compra los vaciados de las esculturas del Parthenon, como base principal de este Museo, los cuales se habían ofrecido á nuestro Gobierno por el de Inglaterra á principios del siglo; pero, por causas que desconocemos, jamás se habían llegado á poseer, á pesar de que ninguna nación civilizada careciese de ellos. Faltaba local adecuado donde instalarlos, y á esta importantísima necesidad acudió de igual manera el Sr. Cánovas, haciendo que se habilitase el llamado *Casón del Retiro*, y consiguiendo, no sin graves dificultades, salvar de la ruína el edificio con el magnífico techo de Lucas Jordán.

Siendo los vaciados del Parthenon núcleo y fundamento de los objetos que hayan de obtenerse después, ha parecido oportuno desde luego continuar completando, hasta donde sea posible. las series correspondientes al período clásico, con el fin de que presenten unidad las primeras adquisiciones, que no han de ceñirse exclusivamente al grupo de vaciados en yeso, sino que habrán de extenderse á modelos de bronce, vidrios, marfiles, camafeos y demás, debidos á los procedimientos modernos. Pretender aglomerar reproducciones de todas las épocas resultaría violento y exagerado en el principio, y aunque ya las posee el Museo ajenas á la cultura de Grecia y Roma, las tiene en calidad de regalo, como consta en el Catálogo.

Ocasión es siempre de repetir el agradecimiento á los donantes, como lo es de demostrarlo asimismo sinceramente á las personas que han tenido la bondad de facili-

tar los pedidos hechos al extranjero, en cuyo número se cuentan: los Excmos. Sres. Marqués de Casa-Laiglesia y Ph. C. Owen, en Londres; A. H. Layar, en Venecia; D. Emilio Hübner y el Consejero íntimo De Dielitz, en Berlín, y D. José Casado del Alisal, en Roma.

Instalado el Museo de Reproducciones en una de las dependencias del antiguo palacio de esta parte de Madrid, conviene indicar alguna noticia histórica acerca del edificio, principiando por las causas que movieron á Felipe IV á emprender las obras del Retiro. Dice este Monarca en una Real cédula:

«..... deseando yo disponer las cosas de mi Gobierno y de estos reinos con la mayor conveniencia de mis vasallos, teniendo entendido cuán importante es la continua residencia de mi Real persona y de mis sucesores en esta corte, mandé fabricar la casa y palacio del Buen-Retiro, con sus jardines, huertas, estanques y todo lo demás que hoy está fabricado en dicho sitio, con tal disposición, que yo y mis sucesores pudiésemos, sin salir de esta corte, tener algun alivio y recreación..... y cometí la ejecución de mis resoluciones y órdenes al Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, con cuyo desvelo y cuidado se ha podido conseguir el cumplimiento de mis órdenes y resoluciones tan ajustadamente, que no he tenido más que desear,» etc. (*Noticias de los arq. y arquitectura de Esp.*, por Llaguno y Ceán Bermúdez, IV, 151.)

Comenzaron las obras de este Real Sitio por los años de 1631, según afirma el Sr. Mesonero Romanos en su *Antiguo Madrid* (pág. 313), y en 9 de Marzo de 1657 se encomendó al arquitecto Alonso Carbonel «que hiciese la pieza llamada el Casón, por la cantidad de veinte y

seis mil ducados, conforme á la traza que había presentado.» (Llaguno y Ceán, IV, 16.) No sabemos cuándo quedaría terminada la construcción de este edificio, que resultaba «unido al palacio por la parte de los jardines» (Ponz, VI, 126); pero, una vez acabada su fábrica, debió permanecer largo tiempo sin embellecimiento ni decorado alguno en su parte interior, hasta tanto que el Rey Carlos II dió á Lucas Jordán la orden de adornarlo con pinturas á fresco en 1694 ó 1695. A juzgar por lo que dice Palomino, tomó el nombre de *Casón* por esta circunstancia de quedar informe y abandonado hasta entonces, como se verá después.

Pintó Jordán el techo del salón, y en los huecos que median entre las ventanas, por debajo de la cornisa, representó las Hazañas de Hércules. En la antecámara, dice el mismo Palomino, «ejecutó las guerras de Granada, en cuatro cuadros al óleo, de cornisa abajo; y de cornisa arriba, en los dos medios puntos y bóveda, diferentes batallas que precedieron á la toma de aquella gran ciudad por el invicto Rey D. Fernando el Católico y su ínclita consorte Doña Isabel. En las pechinas están las cuatro partes del mundo, en demostración de los dominios que en todas ellas posee esta excelsa monarquía.

«En el otro extremo, que es una pieza ahovada, con puerta á los jardines, pintó Jordán en la bóveda al Sol conducido del Alba, su precursora, en su carro con los cuatro caballos (respecto de caer esta pieza hacia el Oriente), y allí, diferentes reses y otras cosas que le ofrecían en sacrificio los egipcios y otras naciones que adoraron el Sol; acompañando al sacerdote que las ofrece, gran turba de todos sexos y edades, con admirable hermosura y variedad vistosa de trajes, y todo el circo de hermosos janos y festones de flores, que intenta enre-

dar la travesura de varios chicuelos, con que remata este célebre recinto.»

De las anteriores pinturas, solamente existe la principal de todas, que es el hermoso techo del salón grande, cuya obra ha sido generalmente estimada por los críticos como la mejor y más importante de cuantas nos dejó el artista napolitano. Descuidada por espacio de muchos años, y horriblemente mutilada en toda su extensión, hubiera perecido, sin duda, á no haber ordenado tan oportunamente el Gobierno que se restaurase. Encargado de este trabajo, en 1880, el inteligente artista D. Germán Hernández, podemos hoy admirar las bellezas del fresco de igual manera que en su estado primitivo. Los cuadros y pinturas restantes han perecido por completo en diversas épocas, y no hace mucho, los pocos rastros que aún persistían de las Hazañas de Hércules.

Palomino da cabal idea del asunto representado en el techo, como contemporáneo y amigo que fué del autor, y se expresa de la siguiente manera: «Determinó Su Majestad que se acabase aquella gran Pieza del Retiro, que, por haber estado informe hasta entonces, le llamaban *el Casón,* y ahora es el más célebre salón que tiene monarca, y sirve para las funciones más regias de embajadas y otras semejantes. Habilitado ya, pues, este salón con todos los antecedentes de albañilería necesarios para poderse pintar, mandó Su Majestad á Lucas Jordán que le pintase á el fresco, en cuya consecuencia, se determinó ejecutar la idea y origen de la sagrada Orden del Toisón, lo cual hizo con singularísimo acierto, poniendo en el medio de la bóveda, en el sitio más directo á la vista, al gran Felipe el Bueno, Duque de Brabante y Borgoña, á quien Hércules, como primero de los Argonautas compañeros de Jason, le entrega el Vellocino de

Oro (que fué uno de sus triunfos), para que le sirviese de remate al enigmático Toisón, que le fabrica y entrega la Borgoña (y le ilustró y amplió el invictísimo señor Emperador Carlos V); la cual, con los demás dominios y reinos de la gran monarquía de España, está incorporada en la parte superior, debajo de la gran corona que los circunda, y más arriba el globo celeste, con todas sus constelaciones y signos, y entre ellos el de Aries, á donde (según los mitólogos y astrólogos) fué trasladado aquel misterioso ariete del Vellocino. Que si bien han querido algunos historiadores que el motivo de esta empresa fuese el Vellón misterioso de Gedeón, que significa *Fée incorrupta*, no es tan adecuado, porque éste era sólo un vellón de lana, y el otro toda la piel entera del ariete, cuyo vellón se decía ser de oro, como lo demuestra el que pende de dicho Toisón.

»Á el otro lado están los Titanes, que pretendieron asaltar el cielo, en cuya defensa se les opone triunfante la diosa Palas. Así como este sagrado Orden del Toisón triunfa de los enemigos que pretenden conquistar el cielo católico de esta monarquía española, que fué el asunto del gran Felipe en su institución, hacia el otro extremo de la bóveda está la regia Majestad de la monarquía de España, sobre el globo terrestre, empuñando diferentes cetros, en demostración de los muchos reinos á que se extiende su dominio. Y hacia el lado siniestro, varios rendidos y prisioneros, como son indios, etiopes y mahometanos. Á el otro lado un gran dragón, que demuestra ser la Herejía, que, junto con el furor bélico, se mira encadenada y abrasada en voraz incendio á los impulsos de un gran león, que, empuñando el cetro, parece que aterra con sus bramidos.

»En la parte superior de esta figura de la Majestad se mira una guirnalda de hermosas ninfas, que demuestran

ser las virtudes y otras especiosas cualidades que la ilustran, con la Fama, que las ensalza.

»Circundan este hermoso teatro las nueve Musas con Apolo, entre las ventanas, cada cual con las insignias que la distinguen. Y sobre el ornato de cada una, dos figuras imitadas á mármol, de aquellos filósofos insignes que en cada una de estas facultades se señalaron en la antigüedad, como Aristóteles, Platón, Sócrates, Arquímedes, etc. Y hacia los cuatro ángulos están cuatro figuras que representan las cuatro edades de oro, plata, cobre y hierro.» (III, 474.)

Así lo explica Palomino, y puede añadirse que el techo mide por su base 21,16 metros de largo por 12,90 de ancho, siendo de 5 metros la altura ó concavidad con relación á su propia base.

Debió caer en desuso este salón de recepciones tan luego como se construyó el Palacio de la Plaza de Oriente. Así parece indicarlo, hace un siglo, el erudito Ponz (VI, 129), y no deja de ser curioso su texto, porque propone una reforma análoga á la que ha llegado á cumplirse ahora. Dice: «Si algún día se pensase en reedificar este Palacio del Buen-Retiro, es de creer que, bien lejos de que este pedazo de arquitectura, que contiene la obra de Jordán, fuese comprehendido en las demoliciones, se pensase cuidadosamente en su conservación y en hacerle parte de cualquier proyecto; porque sería gran lástima destruirlo, y difícil de suplir.»

Multitud de viajeros, anteriores y posteriores á Ponz, mencionan el edificio con motivo de describir los frescos de Jordán, pero sin detenerse en otras particularidades.

En 1834 se destinó el salón para la reunión del *Estamento de Próceres,* y entonces debieron borrarse *bárbaramente,* como apunta el Sr. Mesonero, los frescos de los aposentos inmediatos. Siguió después el edificio di-

versa fortuna, sin aplicación determinada, hasta tanto que en 19 de Noviembre de 1878 fué destinado á Museo de Reproducciones. El proyecto y ejecución de las obras consiguientes, teniendo en cuenta su estado ruinoso, se encomendó á D. Agustín Felipe Peró, quien desgraciadamente falleció al poco tiempo, habiéndole sucedido en el mismo cargo el no menos entendido arquitecto Don Manuel Antonio Capo. A éste señor corresponde la dirección exclusiva de las obras, siendo suyo el decorado completo del gran Salón.

Madrid, 1.º de Enero de 1881.

JUAN F. RIAÑO.

II

EL CASÓN DEL BUEN RETIRO

I

Diego Perez de Messa, ampliando el famoso libro de Pedro de Medina, *Grandezas y cosas memorables de España*, decía en 1590: «Hacia la parte oriental (de Madrid), luego en saliendo de las casas, sobre una altura que se haze, ay un sumptuosísimo monesterio de Frayles Hierónimos, con aposentos y quartos para recibimiento y hospedería de Reyes, con una hermosísima y muy grande huerta (1).»

En efecto, desde la instalación de aquel Monasterio, existió, á principios del siglo XVI, detrás del ábside de su iglesia (2), un aposentamiento, bueno, aunque de pocas

(1) *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España, compuesta primeramente por el Mtro. Pedro de Medina, y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Perez de Messa, Catedrático de Matemáticas de la Universidad de Alcalá:* Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián que sea en gloria, 1590.

(2) Sepúlveda, *El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid:* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1883.

piezas, donde los monarcas españoles se retiraban á descansar de las arduas tareas del gobierno, á dedicarse á sus piadosas devociones, á implorar la clemencia divina en sus adversidades, ó á prepararse para las solemnes entradas en la próxima capital de sus dominios.

El *Cuarto Real de San Jerónimo,* como se le llamó por aquellos tiempos, fué ampliándose posteriormente; Felipe II le ensanchó, dándole la forma y aspecto de una quinta de Inglaterra, donde moró con la Reina María, su mujer; cerca de estos aposentos reales, mediante donaciones de la Villa de Madrid, ó por compras á particulares, se fueron formando extensos jardines que, aficionando á los reyes y á sus familias con lo apacible y sosegado de sus estancias y con sus atractivas florestas, dieron origen al Buen Retiro de Madrid.

Felipe IV, á imitación de lo que hicieron Carlos V y Felipe II edificando y adornando las Casas Reales del Pardo, Aranjuez y el Escorial, «para retirarse algunos tiempos del año y tener algún alivio en el peso de tantos negocios (1),» mandó fabricar el Palacio del Buen Retiro, con jardines, huertas y varios lugares de solaz, recreo y devoción. Fundábase este acuerdo en que la vivienda de las Casas y Alcázares Reales de Madrid «no eran de la templanza necesaria para seguridad de la salud,» y en que los veranos había que salir fuera de la Corte, «ocasionando grandes gastos y muchos inconvenientes, así á los negocios universales, como á los particulares.»

Dióse este encargo al regio valido, Conde-Duque de

(1) Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España:* Madrid, Imp. Real, 1829, tomo IV, página 151.—Cédula de Felipe IV, por la que se da por bien servido de todo lo que se construyó en el Buen Retiro, expresando las causas que tuvo para edificar aquel Palacio.

Olivares, quien, sin duda, fué su inspirador; las obras comenzaron en 1630, y en 1632 pudieron inaugurarse las más importantes. Durante estos años y los siguientes se adquirieron más huertas y terrenos; los antiguos sitios de recreo ó devoción se ampliaron, y se edificaron otros nuevos; hiciéronse desmontes, formáronse jardines, plantáronse arboledas, entre las cuales se trazaron largas y hermosas calles; abrióse una ría, se ensanchó el antiguo estanque, y se aumentó con animales fieros la colección zoológica, encerrada en la que, desde hacía mucho tiempo, se llamaba *Casa de las Gallinas;* en suma, el Buen Retiro fué un centro de placeres, digno de una de las más fastuosas Cortes europeas, centro del lujo, de la disipación y la galantería.

Festines, bailes, toros, cañas, mascaradas, comedias, certámenes y academias literarias se celebraron: unos, en los salones del Palacio; otros, en sus anchurosas plazas, y varios entre las enramadas de sus jardines, en los cuales, con azucenas y otras gallardas flores, se veían trazadas las armas de España y las quinas portuguesas,

para terror de rebeladas vidas,

como decía un poeta coetáneo, aludiendo á la rebelión de Portugal, á la vez que defendía al Conde-Duque contra las hablillas cortesanas, en las cuales se le motejaba duramente por malgastar la fortuna pública en todas aquellas obras y fiestas, cuando más se necesitaba para defender la honra y la integridad de la patria (1).

(1) Manuel de Gallegos, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro:* Madrid, María de Quiñones, 1637.

II

Á principios del año 1637, en el cual estas brillantes fiestas llegaron á su apogeo, los inspiradores de las obras del Palacio habían pensado hacer fuera de éste, aunque comunicando con él, un gran Salón entre dos jardines, que por entonces se llamaban de *las Flores:* al efecto, trazados los planos y acopiados algunos materiales, comenzaron los trabajos, que después de principiados se encomendaron á Alonso Carbonel, Maestro mayor de la fábrica del Buen Retiro.

Fué Carbonel sujeto de buen ingenio, de mucha actividad é iniciativa, y tan bien quisto en la Corte por sus simpáticas prendas, que concurría á las representaciones teatrales con los más encopetados personajes de la nobleza. En 1624 aparece Carbonel en la historia del arte español, trabajando en las esculturas que adornaban el retablo mayor antiguo de la Iglesia de la Merced, en Madrid; tres años después fué nombrado Aparejador de las obras del Alcázar Real, del Palacio del Pardo y de la Casa de Campo, ascendiendo en 1630 á Aparejador mayor de las obras reales; en 1633 había conseguido el puesto de Maestro mayor de la fábrica del Buen Retiro.

Llaguno y Amírola le califica de *buen arquitecto* (1), «y acaso, dice, fué el último de aquel siglo que merezca alabanza; pues ya en su tiempo se empezó á introducir la corrupción de la arquitectura.» Es indudable que este artista fué uno de los mejores auxiliares que tuvo el Conde-Duque en la construcción del Palacio del Retiro; seguramente le tocan muy de cerca los siguientes con-

(1) *Noticias de los arquitectos*, tomo IV, pág. 14.

ceptos de la Cédula Real, en la que Felipe IV decía de su valido: «con cuyo desvelo y cuidado se ha podido conseguir el cumplimiento de mis órdenes y resoluciones, tan ajustadamente, que no he tenido más que desear, y se ha puesto aquella obra en el estado que hoy tiene, y ejecutádose las plantas que yo mandé hacer..... con que en esta parte, me he hallado y hallo tan bien servido del Conde, como de todo lo demás que ha corrido por su mano.»

Estaba terminantemente prohibido á los maestros y oficiales que trabajaban en el Buen Retiro emplearse en otras obras, y el Rey tuvo que eximir á Carbonel de toda culpa por ocuparse en la del proyectado Salón, la cual se le encargaba «por la experiencia que se tenía de su cuidado é inteligencia, por el acierto que había demostrado para utilidad de la Real Hacienda, y por la satisfacción que el Rey tenía de su persona (1).»

(1) Los documentos originales, hasta ahora inéditos, de donde se han sacado las noticias contenidas en el texto, cuya copia debe el Museo á D. Julián Paz y Espeso, inteligente Jefe del Archivo de Simancas, se encuentran en éste, en el *Negociado de obras y bosques*, legajo 38; su tenor es el siguiente:

«Hase tenido por conueniente, para el mayor adorno de la casa del sitio del Buen Retiro, que se haga un salon entre los dos jardines altos de las flores, y por la experiencia que se tiene del cuido *(sic)* y inteligencia de Alonso Carbonel, maestro mayor del dicho sitio, le he mandado que, sin embargo de que conforme á mis órdenes, él ni los demás oficiales de aquel sitio no pueden tomar á su cargo la fábrica de ninguna de mis obras, le he mandado se encargue de ésta, habiéndosele señalado para ella veinte y seis mill ducados que se ha tenido por justo valor, con beneficio conocido de mi hacienda, pagados seis mill ducados luego para comenzarla,

Carbonel presentó su informe en 5 de Febrero de 1637, apreciando los trabajos en 26.000 ducados, contando, además, con materiales acopiados en aquel sitio «para la obra que se hacía y los despojos que han de salir de lo comenzado;» según su presupuesto, quedaban también

otros seis mill á primero de Abril, otros seis á mediado Jullio, quatro mill mediado Septiembre, y los otros quatro mill rrestantes á mediado Noviembre, todos meses deste presente año de seiscientos y treinta y siete, dando acabado el dicho salon en todo el mes de Henero del año que viene de seiscientos y treinta y ocho, con las condiciones declaradas en el papel incluso, firmado de su nombre, que se incorporarán en el despacho que se hiciere en virtud desta orden, en el qual se declarará que aora ni en ningun tiempo se le haya de imponer culpa ni hacer cargo por rraçon de haberse encargado de la dicha obra por auerle yo mandado se encargue della, por su mayor acierto y utilidad de mi hacienda, por la satisfaccion que tengo de su persona, y tambien es mi voluntad, por la misma razon, que al teniente de Alcaide, veedor y demas oficiales del dicho sitio, no se les imponga culpa ni haga cargo, porque dispenso con todos en este caso.—*(Rúbrica del Rey.)*—En el Pardo á 5 de Hebrero de 1637.—A Don Francisco de Prado.»

«Abiendo echo tanteo conforme á las trazas que su Magestad, Dios le guarde, uió del salon y las escaleras y entresuelos, todo acabado y rematado, con balcones en las bentanas de los entresuelos, que todos están dibujados en la planta, y el balcon que ha de dar uuelta á todo el salon con sus trabotantes, echos todos los adornos en la cornisa del dicho salon conforme está dibujado por dentro, con sus puertas y ventanas en el dicho salon á dos azes, y las de los aposentos y chapados correspondientes con el quarto, y de la misma

por cuenta de la Real Hacienda el chapado y solado de mármol, los adornos de las ventanas, los de las puertas, y el de un recuadro en que se pensaba colocar la estatua de Felipe IV; los 26.000 ducados debían pagarse en diversos plazos durante aquel año de 1637, y la obra que-

forma por la parte de afuera la fábrica y fachadas de un lado y otro, hecho de cantería las bentanas y espejos, y lo demás que va en blanco conforme lo dibujado en el alçado, y lo que en él se ué; todo se hará y rematará, dando su excelencia 26.000 ducados y los materiales que hay en el sitio para la obra que se hacia, y los despojos que han de salir de lo comenzado, quedando por cuenta de su Magestad el chapado y solado de mármol y los adornos de las uentanas y puertas, y del requadro para la estatua de su Magestad, que todo se ha de traer y dar labrado por quenta del señor Protonotario, y no siruiéndose su excelencia de que esto sea en esta conformidad, se podrá administrar por el ueedor y oficiales del sitio á jornales, que me parece es lo más que podrá costar, habiendo la diligencia y cuidado que en las demás obras que se fabrican, y haciendo los asientos con los maestros que lo han de hacer por sus manos, y en caso que se haya de encargar de la obra, se acomodarán las pagas á los plazos que fuere más acomodado á quien se encargare de la paga, aduirtiendo que la obra se ha de hacer en un año, y en él se ha de dar todo el dinero, porque está tan ajustado con el gasto, que será menester todo.

»Las fuentecillas que se han de traer de la guerta del Condestable se han de dar para las quatro esquinas del salon, por la parte de afuera donde están dibujadas en la traza, y se hará la dicha obra conforme á las trazas, aunque arriba no esté especificado, las quales rubricará su excelencia, y lo firmé en el Pardo á 5 de Hebrero de 1637.—ALONSO CARBONEL.—*(Rúbrica).*»

dar terminada en todo el mes de Enero del siguiente.

Las trazas ó planos de la planta y alzada interior y exterior del nuevo edificio, que, según parece, se dedicó á *Sala de bailes*, desgraciadamente se han perdido; pero por el informe de Carbonel y por su aprobación, fecha también 5 de Febrero de 1637, se infiere que esta Sala debía de constar de tres cuerpos; que en su interior corría una tribuna sostenida por ménsulas; que existían otras dependencias, y que en cada una de sus esquinas, al exterior, se pensaba colocar una fuentecilla, de cuatro que existían en la huerta, entonces llamada del *Condestable*.

No se sabe si efectivamente se terminó el *Salón de bailes* en Enero de 1638. Existe en el Real Palacio de Madrid un cuadro al óleo, que representa, en extensísimo panorama, todo el Buen Retiro: Palacio, jardines y cercanías; cuadro generalmente poco conocido, y que debía serlo más, pues es interesantísimo para la topografía é historia madrileña; en él aparece todavía en alberca (1) el nuevo edificio, sin el tercer cuerpo alto ni las cubiertas.

Lo cierto es que en 1656 se destaca ya éste concluído en el conocido plano de D. Pedro Texeira, cosmógrafo portugués (2), pudiendo inferirse que existiría algún

(1) El Museo de Reproducciones posee copias fotográficas de este interesante cuadro, del cual existe un grabado bastante bueno, aunque no completo, en la obra de D. Adolfo Carrasco, *Memoria histórico-descriptiva acerca del Museo de Artillería, escrita en 1874:* Madrid, Viuda de Aguado é hijos, 1876.

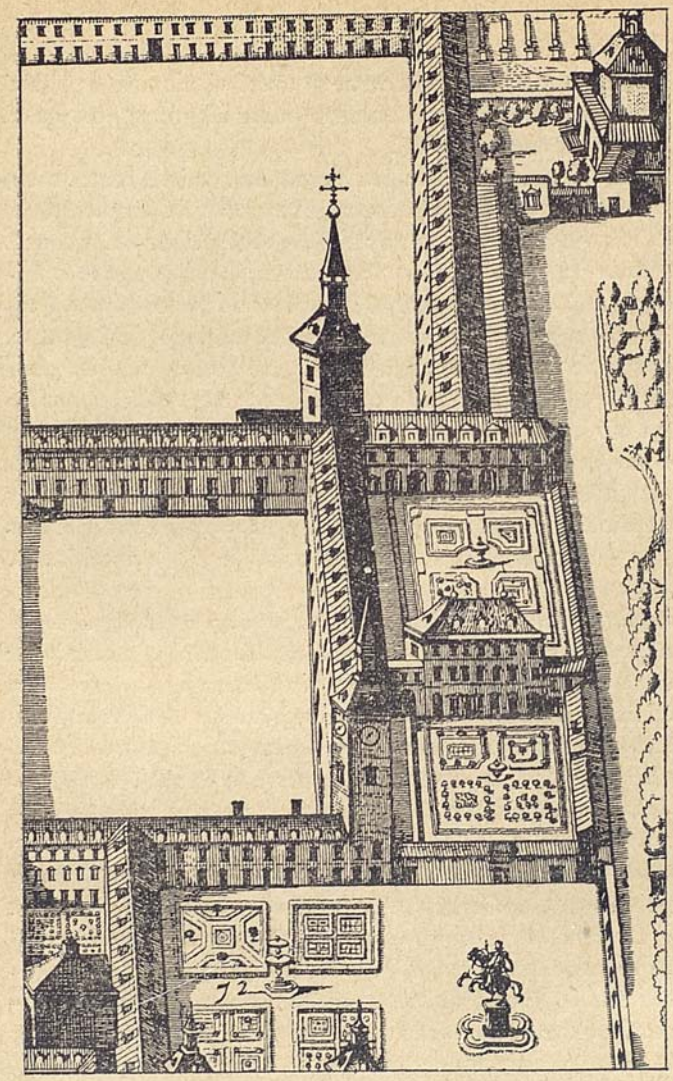
(2) *Topographia de la villa de Madrid descripta por Don Pedro Texeira—Ano* (sic) *1656—en la qual se demuestran todas sus calles, el largo y ancho de cada una dellas, las Rinconadas y*

tiempo antes, pues mientras se trazó el plano y se grabó después en Amberes, debieron pasar algunos años hasta el mencionado de 1656.

En la obra de Texeira vense marcados, aunque sin perfecta exactitud, el aspecto exterior y la situación del edificio encomendado por Felipe IV á Alonso Carbonel. Formaba el Palacio del Buen Retiro, en su parte principal, un extenso cuadro, flanqueado en sus cuatro esquinas por altas torres; detrás del costado de Levante, cerca de una torre, cuyas caras exteriores daban á Levante y Mediodía, en la cual aparece un reloj, se alzaba en 1656, entre los dos *jardines altos de las Flores*, el nuevo edificio. Su planta formaba un paralelógramo rectangular, cuyos lados más largos eran los del Norte y Mediodía; constaba de tres cuerpos: el bajo, que lindaba por sus costados más largos con los jardines antedichos,

lo que tuercen, las Plaças, Fuentes, Jardines y Huertas, con la disposiçion que tienen, las Parroquias, Monasterios y Hospitales; están senalados (sic) *sus nombres con letras y números que se allaran en la Tabla, y los Ydificios, Torres y delanteras de las Cassas de la parte que mira al mediodia, están sacadas al natural, que se podrán contar las puertas y ventanas de cada una dellas.* A la izquierda del plano está la tabla y escala. *Salomon Saurii Fecit—Cúra et solesitúdine* (sic) *Ioannis et Iacobi van veerle-Antuerpiæ.* Este plano se reprodujo admirablemente por el Instituto Geográfico y Estadístico en el año de 1881.

La parte del plano que se refiere al Buen Retiro, en la cual se ve ya edificado el Casón, la reprodujo en una preciosa litografía D. Ramón de Mesonero Romanos en su *Antiguo Madrid*, pág. 311. La misma parte fué también reproducida por D. Rodrigo Amador de los Ríos en un grabado que acompaña á su erudito artículo *El antiguo Palacio del Buen Retiro: Museo Español de Antigüedades*, tomo XI, págs. 175-219.



Fragmento de la *Topographia de la villa de Madrid,* por D. Pedro Texeira, que reproduce el Real Palacio del Buen Retiro con el *Casón,* tal como existía en 1656.

tenía á uno y otro lado cinco puertas, adornadas con jambas y frontispicios triangulares de granito, número de huecos que siempre existió, aunque en el plano aparecen siete; los dos cuerpos superiores iluminaban el interior, también á ambos lados, por medio de cinco ventanas cada uno, cuadradas, adornadas con jambas llanas de granito y recuadros en los macizos de uno y otro cuerpo; el tejado, á cuatro aguas, presentaba tres salientes de buhardilla en los lados largos, y una en los cortos. Los lados más cortos del paralelógramo eran los de Levante y Poniente; en este último, único que aparece en el plano, se distingue en el tercer cuerpo una ancha ventana central, y bajo ella cierto edificio más pequeño, con tejado á dos aguas, á la altura del segundo cuerpo del Salón. Este edificio constaba de dos pisos: tenía en el superior dos ventanas, que caían á los *jardines de las Flores*, y una puerta en la planta baja que salía á éstos; uníase este pequeño edificio con los muros del Palacio, poniendo á éste en comunicación con la nueva Sala. Al muro de Levante de ésta se unía también otra pequeña fábrica, de igual aspecto y disposición que la anterior, que daba salida desde el Salón á las alamedas del Retiro: ambos edificios constituían, á lo menos desde 1656, las antecámaras, de las que se tratará después con más detención.

Los *jardines altos de las Flores* se extendían, como queda dicho, á los costados Norte y Mediodía; cada uno de ellos tenía una fuente central de dos cuerpos, entre cuatro cuadros de plantas, encerrados en un arriate, probablemente de bojes ó de arrayanes, con una calle lateral, á la cual se salía por las puertas ya indicadas de las antecámaras, y por las de la planta baja del Salón. Estos jardines se hallaban cercados por varias dependencias y por los muros del *Coliseo* ó *Casa de comedias*,

colocada al otro extremo de Levante del Palacio, separada del Salón por uno de los jardines.

La severa mole del nuevo edificio, alzándose entre las florestas de sus costados y entre las arboledas que le servían de fondo, debía presentar un conjunto sumamente agradable y majestuoso.

III

Durante los primeros años de su reinado no demostró Carlos II el interés que por el Buen Retiro tuvo su padre: el abandono y la ruína, enseñoreados del Palacio y los jardines, penetraron también en la *Sala de bailes:* la humedad del suelo y la de todos aquellos sitios, que siempre tanto le han perjudicado, comenzaron á destruir su fábrica, á cuya masa, severa é imponente, se comenzó á dar por entonces el nombre de *Casón* ó *Caserón del Retiro,* con el cual vulgarmente se le conoce.

Por fortuna el Rey, en los últimos años de su vida, fijó su atención en aquel Palacio del Buen Retiro, á tanta costa edificado, hizo en él diferentes reparaciones y celebró algunas fiestas, visitándole con más frecuencia que antes.

Parece que el Salón de bailes no tenía decoración digna de la Majestad Real española, y se pensó en la Corte arreglarle, no sólo para destinarlo á fiestas y saraos, sino para recepciones de embajadas y otras solemnidades palatinas: al efecto, reparáronse los tejados del *Casón*, y se prepararon su bóveda, paredes, y los techos y bóvedas de sus antecámaras, para pintarlas al fresco.

Privaba por entonces en la Corte como pintor el célebre napolitano Lucas Jordán (1), y para adornar el in-

(1) El lector puede ver su biografía en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, tomo II, págs. 328 y siguientes.

terior del *Casón*, encomendóle Carlos II, en 1694 ó 1695, que pintara al fresco la bóveda del antiguo Salón de bailes, los entrepaños de sus ventanas, y las bóvedas y medios puntos de las antecámaras, que le ponían en comunicación con el Palacio y con los jardines del Retiro.

Ceán Bermúdez, al espirar el siglo XVIII, tratando de Jordán y de sus pinturas en el *Casón*, emitía el siguiente juicio: «Se excedió en esta obra á quantas habia pintado en Italia y España, así en la invencion como en el dibuxo, composicion y colorido, por lo que se tiene por su *capo d'opera*, como dicen los italianos (1).»

En los lados más cortos del segundo cuerpo del Salón, á Levante y Poniente, se abrían, y aun se abren hoy, dos vanos, los cuales darían entrada á las tribunas, que corrían por todos los costados de la Sala; estas tribunas debieron de hacerse en tiempos de Felipe IV, y á ellas se referiría Ponz al decir: «No se puede entender cómo en tiempo de Jordán se sufriesen aquellas pesadas tallas con que se adornó dicha pieza. Sería fácil quitarlas y hacer otros ornatos que tuviesen más conformidad con la pintura.»

A uno y otro lado de los antedichos vanos, y en los entrepaños de las ventanas del segundo cuerpo, al Norte y Mediodía, pintó Jordán al fresco diez y seis cuadros que representaban escenas de la vida y trabajos de Hércules; fingió el artista que estos cuadros eran tapices, cuyas franjas superiores, de diferente ornamentación, aparecían en todos ellos, indicándose en alguno que se había desprendido una de las anillas que lo sostenía, la cual, con su correspondiente tela, parecía caer sobre el resto del tapiz. Estos frescos han desaparecido; pero de sus composiciones da idea una serie de copias en pequeño,

(1) Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, tomo II, página 334.

existentes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fueron ejecutadas al óleo en el siglo XVIII por el pintor D. José del Castillo, para reproducirlas por medio del grabado, de lo que se tratará más adelante.

Queda dicho que la *Sala de bailes* comunicaba hacia Poniente con el Palacio del Buen Retiro por medio de una antecámara, indicada ya en el plano de Texeira. Esta pieza se hallaba abovedada, y, según Palomino, en ella «ejecutó Jordan las Guerras de Granada, en quatro Quadros á el óleo, de cornisa á baxo y de cornisa á arriba, en los dos medios Puntos y Bóbeda diferentes Batallas que precedieron á la toma de aquella gran Ciudad, por el invicto Rey D. Fernando el Católico y Inclita Consorte Doña Isabel. En las Pechinas están las Quatro partes del Mundo, en demonstracion de los Dominios, que en todas ellas posse esta escelsa Monarquía.»

Estas pinturas han desaparecido; pero así como las Hazañas de Hércules, las de los dos medios puntos y pechinas indicadas nos las conservaron algunos grabados.

En uno de los medios puntos se veía á varios jinetes, apoyados por una manga de arcabuceros, acometiendo á un rey moro, que huía á uña de caballo, llevando delante su bandera entre sus destrozadas taifas; á estas primeras compañías cristianas seguían otras, capitaneadas por un guerrero á caballo, con corona en el casco; tras de él un cañón, puesto entre faginas, disparaba contra un pueblo, que se veía en el fondo, envuelto en la humareda de los disparos con que contestaba á sus asaltantes.

En el centro del otro medio punto se presentaba un jinete, armado de punta en blanco, seguido de otro con una bandera y escoltado por varios mesnaderos, quien con la violencia de su corcel derribaba el de un rey moro, al cual sujeta un peón y acometen otros, mientras que á derecha é izquierda, y en el fondo, infantes y caba-

lleros ponen en fuga á los musulmanes, saltando por encima de hombres y caballos muertos. Posible es que esta pintura se refiera á la prisión de Boabdil, el *Desventuradillo*, último Rey granadino.

En las pechinas de la bóveda estaban pintadas alegóricamente Europa, Asia, Africa y América.

Representaba á Europa una hermosa matrona, coronada la cabeza, apoyada en un edificio, símbolo de estabilidad, ciñendo ricas vestiduras, y á sus pies un saco, del cual se derramaban monedas de oro; un geniecillo sostenía su ropaje, y debajo de éste se veía un libro, una corona, una tiara y una llave, que significaban la Fe, la Monarquía y la Religión Católica, Apostólica, Romana, profesada por los españoles; á uno y otro lado, como si vinieran por los aires, se distinguían un guerrero, embrazando con su izquierda un escudo y blandiendo con su diestra una espada, y una mujer alada, sosteniendo entre sus brazos una palma; á los pies de la mujer aparecían la cabeza de un geniecillo, el cuello y la cabeza de un brioso caballo, y por encima de éste un niño alado, que alzaba en sus bracitos ramas de olivo, emblema de la Paz.

Todo esto se hallaba encerrado en esta pechina, como en las restantes, dentro de una franja triangular, formada por graciosas volutas, hojarasca, frutas y flores.

Asia estaba representada por una hermosa mujer cabalgando sobre un camello, animal que tantos servicios presta á muchos pueblos asiáticos; la mujer movía con una de sus manos un incensario humeante, indicando los perfumes que Asia envía á Europa, y en la otra levantaba frondosas ramas, emblema de fertilidad; á su derecha se presentaba un águila, desplegadas las alas, sobre la cual una gallarda ninfa, cerniéndose en los aires, alzaba en sus manos una corona de laurel, alegoría de la Victoria;

al lado opuesto volaba otra gallarda mujer, desnudo el busto. estrechando contra su seno un niño y sosteniendo con la diestra parte del ropaje de la figura principal; bajo ésta huye un hombre membrudo, con garras por uñas, y en sus espaldas desnudas un horrible rostro, símbolo de la falsía y maldad de la secta mahometana, nacida en una de las regiones asiáticas.

Africa aparecía simbolizada por una arrogante negra, cuasi desnuda, con una gargantilla al cuello y carcaj á la espalda, sostenido por un tahalí que cruzaba el pecho de la negra, la cual tenía las manos en alto, como aterrorizada; asentaba su pierna izquierda sobre un árido peñascal cuajado de serpientes, y echaba la derecha sobre la cabeza de un elefante, alegorizando éste y aquellos animales los áridos desiertos y las fértiles comarcas africanas, cuyo carácter expresaba también un alacrán, puesto en un cuerno de abundancia, sobre el cual tenía Africa su brazo derecho; bajo ella se veía un negrillo desnudo, probablemente indicación de las creencias rudimentarias de los africanos. Estaba la figura principal sujeta por la cintura á una fuerte cuerda, que sostenía con la izquierda un guerrero, jinete sobre un león, á la vez que con la diestra sacudía unas disciplinas, símbolos de poderío y de autoridad. Sobre el Africa, y á su derecha, se esbozaba una mujer que huía, llevando en sus brazos un niño, y la cabeza de otro aparecía bajo el león.

La representación de América constituía un grupo, quizá el más interesante de los que adornaban las pechinas: en el centro pintó Jordán una mujer, dulce de aspecto, desnudo el busto, destrenzada la amplia cabellera, con una corona de plumas, una flecha en su diestra, y en su izquierda un arco; llevaba inclinada la cabeza bajo un yugo que le imponía una mujer, cerniéndose en los aires, desnudo también el busto y sostenien-

do en su derecha frondosas ramas; al otro lado se distinguía otra mujer cuasi desnuda, contemplando el grupo y llevando en su mano izquierda un castor. América aparecía sentada sobre un oso; bajo ella se veía una india, quien llevaba en su regazo un gracioso niño, el cual ponía su mano derecha en la boca de la selvática figura, apoyándose con la otra mano en su rodilla, expresión quizá de la fe católica, recientemente implantada en aquellas regiones; la figura principal huella con su pie derecho la cabeza de un indio, atravesada por una flecha.

A Levante del Salón otra antecámara, anteriormente indicada, poníale en comunicación con los jardines del Retiro; es muy posible que la portada exterior de esta antecámara, que servía de entrada á los que venían en coche, fuese la misma que existió hasta 1834, constituída por un pórtico formado por varios arcos de piedra berroqueña, «que sentimos—decía Madoz—no se conservase y restaurase, pues ofrecía un ingreso más digno que el actual (1).»

Esta pieza era oval; en su bóveda—escribía Palomino—«pintó Jordán el Sol, conducido del Alba, su precursora, en su Carro, con los quatro Cavallos (respecto de caer esta Pieza azia el Oriente), y allí diferentes reses y otras cosas que le ofrecian en Sacrificio los Egipcios y otras Naciones que adoraron á el Sol; acompañando al Sacerdote que los ofrece, gran turba de todos sexos y edades, con admirable hermosura y variedad vistosa de trages; y todo el Cerco de hermosos Jarros y Festones de Flores, que intenta enredar la travesura de barios chicuelos, con que remata este célebre recinto.»

(1) Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, tomo X, pág. 844.

Las paredes de esta antecámara estaban cubiertas con espejos: en ella, así como en la del otro extremo del Salón, había una escalerilla, por la que se subía al piso alto; músicos y convidados pasaban á la tribuna que le circundaba, por los dos vanos antes indicados, que todavía existen.

Al espirar el siglo XVII, el Salón, mandado ejecutar por Felipe IV, obra de Alonso Carbonel, con las diez puertas y veinte ventanas de sus tres cuerpos, que le inundaban de luz; con las perspectivas de los jardines y fuentes, que le circundaban; con aquellas briosas pinturas de Lucas Jordán, que parecían llenas de vida, en su bóveda y en sus paredes, debía presentar, á la vista de los que penetraran por sus lujosas antecámaras, un suntuoso y hermosísimo aspecto, digno de la majestad de la Monarquía española, tan prepotente, aun en los tristes días de su decadencia.

IV

La fábrica del Palacio del Buen Retiro parecía simbolizar los desdichados tiempos en que se levantó. Sea por su mala construcción, sea por sus deleznables materiales, indudablemente por abusos de la administración de sus obras, cuasi desde su inauguración, no se trata en los documentos oficiales, que al Palacio se refieren (1)

(1) Estos documentos se conservan en el Archivo Real de Madrid. De ellos se sacaron, por D. Salvador Rueda, Secretario del Museo, al tiempo de redactarse el texto, algunos de los datos que á continuación se expresan. El mismo Sr. Rueda tomó también en los archivos del Ministerio de Fomento y en la Sociedad el *Fomento de las Artes* algunos de los mismos datos.

más que de reclamaciones de Alcaides y Maestros mayores denunciando ruínas y exigiendo reparos; reparaciones en tiempos de Carlos II, en los de Felipe V, en los de Fernando VI y sus sucesores, constituyen cuasi toda la historia del Palacio del Buen Retiro.

Los Borbones, sobre todo desde que el incendio del Alcázar de Madrid les obligó á morar en aquel Palacio, continuaron hermoseando sus dependencias interiores y exteriores; entre éstas embellecieron los alrededores del *Casón* con el *Parterre*, qne mandó hacer Felipe V, y con las obras del Coliseo en tiempos de Fernando VI.

El primero, con sus desmontes considerables, dejó mucho más desahogado y amplio su costado de Levante, dándole una perspectiva más agradable, con las nuevas plantaciones, que con las antiguas arboledas; Fernando VI hizo del *Coliseo* ó *Casa de comedias* un edificio que, con el *Casón*, constituían dos magníficas dependencias del Palacio: una para las recepciones y saraos; otra para las representaciones dramáticas: ya en 1741, Alvarez de Colmenar (1) celebraba este Coliseo describiendo su sala, que era de bastante amplitud, toda dorada y esculpida; los palcos, bastante grandes para contener muy desahogadamente quince personas, tenían celosías, y el regio un dorado sumamente fino; en su patio había bancos para el público, pero no existía anfiteatro ni sitio apropiado para la orquesta.

Carlos III siguió, como sus predecesores, reparando y embelleciendo el Retiro, acrecentándole con importantes obras, como la ampliación de la *Casa de Fieras* y el establecimiento de la célebre *Fábrica de la China*.

La solicitud de aquel gran Monarca, de grata memoria

(1) *Annales d'Espagne et de Portugal:* Amsterdam, François L'Honore et fils, 1741, tomo II, pág. 130.

en los anales de la prosperidad y de la cultura española, se extendió también al *Casón*, en el cual se continuaron celebrando las mismas fiestas y ceremonias que en los reinados anteriores; mas no siempre debían resonar en la bóveda pintada por Jordán los alegres ecos de festines y saraos: alguna vez había de representarse bajo ella más triste ceremonia. En 27 de Septiembre de 1760 murió en el Palacio del Retiro, que tan antipático le fué siempre, la Reina Doña María Amalia de Sajonia, mujer de Carlos III, princesa tan ilustre por sus virtudes, como por su egregia prosapia, digna de loable memoria por su felicísima intervención en los asuntos de Estado, y más que todo, por su caridad.

El día siguiente al de su muerte, á las cuatro y media de la tarde, previas las formalidades de entrega, que hizo la Princesa de Yachi, Dama de la Reina, al Duque de Alba, Mayordomo mayor del Rey, se expuso al público, en la Sala del *Casón*, el cuerpo de Doña María Amalia, amortajado con el hábito del Carmen, *al uso de las religiosas de Gaeta*, según dispuso en su testamento. Puesto el cadáver en una camilla ricamente adornada, cantó la Real Capilla las Vísperas de difuntos, en las que ofició de pontifical el Obispo de Cartagena, Gobernador del Consejo, en presencia de los Grandes de España, Mayordomos de semana y servidumbre de la Casa Real.

El 29 de Septiembre, mientras se celebraban multitud de misas, permaneció expuesto el cadáver, que á la hora de Oraciones se sacó del *Casón* para trasladarle al Monasterio del Escorial, con el fúnebre acompañamiento que se acostumbra en los entierros de las Reinas de España (1).

(1) *Mercurio histórico y político:* Madrid, Antonio Marín, 1760, tomo CLXIV, págs. 87 y 88.—Francisco de San Mi-

Cuatro años después se festejaron en el Retiro, con regia pompa, los desposorios de la Infanta Doña María Luisa con el Archiduque de Austria Leopoldo, Gran Duque de Toscana: es muy posible que algunas de estas fiestas se celebraran en el *Casón*, pues consta que para ellas se hicieron obras en las piezas que daban á la antecámara, por la cual comunicaba el Salón con el Palacio (1).

La humedad del suelo y la de los jardines circundantes, que siempre produjeron en el *Casón* graves daños, aun después de los desmontes y saneamientos realizados en nuestros días, habían producido desperfectos en su techumbre, y goteras que habían descascarado algo las pinturas de Jordán. Matías Martínez López, encargado de estos Reales Sitios, que demostró gran celo en el cumplimiento de su deber, representó, en 4 de Agosto de 1777, á D. Eugenio Llaguno, que, á más de los antiguos daños, se presentaban otros nuevos, por más que en la primavera y otoño hacía recorrer los techos por albañiles y carpinteros, que por entonces los estaban arreglando; en una de las antecámaras se sustituían unos maderos po-

guel: *Sacrificio á Dios inmortal, regia parentacion y Magestuosas exequias, que dictaron, posseida del dolor, la Fineza, y sagrados respetos á la Piedad: Y consagra á Ambas Magestades Dios Vivo, y á la Raquel Doña María Amalia de Saxonia, Reyna de las Españas, difunta:* Pamplona, Miguel Antonio Domech, 1761, pág. 77.—Amador de los Ríos, y Rada y Delgado, en su *Historia de Madrid*, tomo IV, pág. 222, dieron, sin más pormenores, la noticia de la exposición en el *Casón* del cadáver de Doña María Amalia.—Flórez, *Reinas Católicas:* Madrid, 1770, tomo II, págs. 1.055-56.

(1) *Mercurio histórico y político*, tomo CLXXIV, págs. 194 y siguientes.

dridos por otros nuevos; pero que había mayores desperfectos en el piso y zócalo del Salón.

Inmediatamente se acudió al remedio de todo esto, ordenando á Martínez que encargara al pintor D. José del Castillo el retoque de las pinturas de la bóveda; pero (dice la comunicación oficial) «convendria que lo executase al temple, pues al fresco seria mucha obra, y habria precision de quitar lo que aún no está descascarado.» D. Antonio Ponz, verdadero inspirador de estas reparaciones, debió de visitar el *Casón* y decir lo que convenía hacer al pintor Castillo.

Gozaba éste de excelente reputación por sus obras y por los conocimientos adquiridos en varios años que estuvo en Roma, mereciendo que Carlos III ordenase á D. Antonio Mengs que le ocupara en las obras de su Real servicio.

Martínez López, correspondiendo á la actividad desplegada en las altas regiones del Gobierno, continuó reparando el empizarrado y emplomado que cubrían los techos del Salón y de las antecámaras. Estas reparaciones concluyeron con las antiguas goteras, si bien, decía Martínez López, «la bóveda donde está la pintura de Lucas Jordan no es de la mayor firmeza, y cualquier humedad se comunica con facilidad en lo interior de ella:» Castillo había estado ya á ver los desperfectos, acompañado por el viejo pintor riojano D. Andrés de la Calleja; era este artista Pintor de Cámara, Director de la Academia de San Fernando, se hizo notar por su habilidad, sobre todo, en la restauración de cuadros, y además, como dice Ceán, «por su celo y puntualidad en contribuir á los adelantamientos de la juventud (1).»

A la vez que al arreglo de las pinturas del techo, con-

(1) *Diccionario histórico*, tomo I, pág. 187.

venía acudir al del suelo y al de los zócalos del Salón; el aparejador del Buen Retiro, después de registrar todo el *Casón*, propuso las obras de saneamiento y presentó su presupuesto de gastos.

En 14 de Enero de 1778 se habían terminado todos los reparos, abierto cuatro minas dentro y fuera del edificio para sanear el suelo, y *los agujereados para sus respiraderos;* se habían reparado también los zócalos del interior del Salón y algo de la techumbre: José del Castillo había hecho los retoques de las pinturas de Jordán *con la mayor perfección,* según decía Martínez López al Conde de Floridablanca; palabras que eran eco de la opinión general, indicada por Ceán Bermúdez, al decir «que se aplaudia el acierto con que reparó los frescos del Cason del Buen Retiro:» por su trabajo se le dieron nueve mil reales, y dos mil doscientos al pintor, «que finxió de mármol los rodapiés de dicho Cason,» cantidades que se pagaron de la Renta de Correos; los demás gastos de reparación ascendieron á treinta mil quince reales.

Tratando de estas pinturas de Lucas Jordán, decía Ponz (1): «por lo que los tiempos pueden traer consigo, seria empresa plausible el grabarlas, y otras excelentes obras de tantos autores clásicos extrangeros y nacionales, como hay en España, inorados de todo el mundo, y por consiguiente mucho menos acreditadas de lo que merecen.....—quantas y quan célebres pinturas ha consumido el tiempo, las llamas ú otras casualidades, sin que nos haya quedado más que una confusa noticia de las que huvo.—De aquí se puede discurrir el riesgo en que se hallan las que esisten.»

Estas discretas excitaciones, quizá presentimientos de lo que había de suceder, además del justo valimiento y

(1) Ponz, *Viaje de España*, tomo VI, pág. 129.

crédito de que Ponz gozaba, fijaron la atención del Gobierno, que determinó que se grabaran aquellas obras de Jordán: al efecto, se permitió al pintor D. José del Castillo y á sus discípulos que entraran y estuvieran en el *Casón* el tiempo que creyeran conveniente, para sacar copias de los frescos, que se debían grabar en la Real Calcografía.

Así se nos conservaron grabadas en 1779 y 1785, por Juan Barcelón y Nicolás Varsanti, las *Hazañas de Hércules* antes indicadas; las alegorías de Europa, Asia, Africa y América, y las de los dos medios puntos, que representaban victorias de los Reyes Católicos contra los moros granadinos; hoy, merced á la benéfica influencia de Ponz, á la ilustrada administración de Carlos III y á los trabajos de Castillo, Barcelón y Varsanti, podemos apreciar aquellas composiciones, que han desaparecido totalmente, parte por las injurias del tiempo, y mucho más por la barbarie de los hombres.

Muy posible es que pertenezca á aquella serie de copias, mencionadas con elogio por Ceán Bermúdez, una al óleo que reproduce las pinturas del techo del Salón central, adquirida hace pocos años por el Museo, siendo harto sensible que no pudiera llegar á grabarse (1).

Dato curioso de cómo se ha conservado el *Casón*, es que, en 11 de Octubre de 1775, proponía D. Eugenio Calderón á Llaguno una gratificación para los guardas del Retiro «que velaron todas las noches del invierno, desde

(1) Esta copia, que se conserva en la Dirección del Museo de Reproducciones, se ha fotografiado por la *Ilustración Española y Americana* del 22 de Febrero de 1899.

Los grabados indicados en el texto se hallan expuestos en una de las salas del mismo Museo.

que quitaron una gran porcion de plomo del que cubria el portalón del Casón.»

Matías Martínez López acudió, en 9 de Mayo de 1781, á Floridablanca, exponiéndole estos daños y la precisión de un arreglo general, que definitivamente los evitara, levantando las pizarras y cubriendo con plomo toda la techumbre; aquel celoso empleado la había hecho reconocer por el Arquitecto D. Juan de Villanueva, quien la halló en pésimo estado, y creían que se necesitaban 2.200 arrobas de plomo, presupuestando toda la obra en 43.106 reales; al mes siguiente se contestó á Martínez López «que por ahora no se puede entrar en este gasto, y que se conserve el cubierto que tiene (la Sala) hasta mejor ocasion, remediando las goteras con pizarra.»

Al año siguiente, reiteradas con apremio las reclamaciones, se decidió en 20 de Junio hacer la obra proyectada, ateniéndose al presupuesto de Villanueva y cargando los gastos á la consignación del Coliseo del Retiro. Pero contra lo que era de esperar, terminados los trabajos y á pesar de lo gastado, continuaron las goteras y los desperfectos; el mismo Villanueva tuvo que confesar en Febrero de 1786, que la obra estaba mal hecha, mal fundidos los plomos, que las planchas eran delgadas y que era preciso hacer de nuevo la cubierta; justificando así el concepto que Floridablanca tenía de aquel Arquitecto, cuando con acerba y enérgica frase decía de él, en cierta nota autógrafa que acompañaba á una comunicación oficial, dirigida al Contador y Sobrestante del Buen Retiro: «sin orden mia hicieron bien en no pagar; Villanueva es buen Arquitecto, pero muy absoluto y nada económico; y si no se le fuera á la mano en el Museo y en todas partes, toda la tesorería no le bastaba, y con todo me gastó tercio más de lo necesario, como se lo demostré á él mismo. Dese orden para que paguen, pero repito que vamos

con cuidado con Villanueva, no por malicia, sino por genio y confianza que tiene de malos sujetos.»

Por fin, al espirar el año de 1788, después de varias reclamaciones, se terminaron las techumbres, fundiendo de nuevo las planchas, dándoles más gruesos y tejando con pizarra las antecámaras.

En el reinado de Carlos IV se hicieron en el *Casón* las ordinarias reparaciones: en Enero de 1794 participaba Villanueva que en los jardines laterales, para evitar humedades al interior, se habían abierto á lo largo de las paredes *alcantarillas de viento*, y cubierto de «losas con *buzón* para su registro.»

El esmero y gasto que se emplearon en la cubierta de los tejados no evitaron por completo las goteras, tan perjudiciales siempre para los frescos de Jordán; pues en 17 de Diciembre de 1798, el mismo Arquitecto D. Juan de Villanueva denunciaba alguna que debía ser importante, porque exigía inmediata reparación.

V

Durante los siglos XVII y XVIII, las inclemencias del tiempo y los abusos é incuria de los hombres causaron bastantes perjuicios en el Real Sitio del Buen Retiro; al comenzar el XIX, penetró en su recinto la guerra con su odioso séquito de asolamientos y ruínas.

En 12 de Abril de 1808 se había prevenido al Arquitecto D. Juan de Villanueva que habilitara para salón de baile «y demás usos, que son propios para un festejo,» el teatro del Retiro; el día anterior comunicaba Joaquín Martínez de Mendinueva al Ministro Ceballos, que habían estado en aquel Real Sitio el Ministro de Hacien-

da, el Contador de la Real Casa y el Arquitecto Villanueva, y que, «según ha comprendido, parece que se trata de convertir el salon de baile en teatro para obsequiar al Emperador de los franceses, y habilitar para los refrescos los salones llamados del *Cuerpo de Guardia, de los Reinos, de Coloma* y el del *Cason.*»

Algunos días después, la ira popular provocó el heróico *Dos de Mayo;* los invasores transformaron en fortificaciones, acuartelamientos y parques el Palacio del Buen Retiro y sus dependencias, causando en todas considerables daños. Atacadas estas fortificaciones en 12 de Agosto de 1812 por los ingleses, rindiéronse los sitiados; el *Casón* se salvó milagrosamente de los desastres de estas luchas, pues en 19 de Septiembre del mismo año, en una comunicación oficial, dice el Arquitecto D. Antonio Aguado, que el *Casón* es una de las habitaciones principales del Buen Retiro que necesitan composturas y arreglos *menores.* El *Casón* se salvó también de las destrucciones realizadas por franceses é ingleses en Octubre de 1812.

En 1815, los que visitaban el antiguo Salón de bailes podían admirar aún, en la bóveda de la antecámara que daba al Retiro, la *Adoración del Sol*, obra de Jordán, indicada antes, según las noticias de Palomino; habían desaparecido de esta misma antecámara los espejos que cubrían sus paredes, cuya existencia consta en tiempos de Carlos II, y que todavía adornaban aquella pieza en 1793 (1). En el salón central no existían grandes desperfectos; en la antecámara, que comunicaba con el Palacio, llamaba la atención «la expresion con que están pintadas, en las batallas de la conquista de Granada, mil actitudes de vencidos, vencedores, destrozos y caballos,

(1) Conca, *Descrizione o deporica della Spagna*, pág. 92.

entre los cuales una (figura) principalmente parece olvidar que es de colorido, para saltar y libertar á un jinete que viene abrazado con dos banderas (1);» cuadro que no describió Palomino, y que tampoco se grabó en la Calcografía Nacional, como los de los dos medios puntos antes reseñados.

Fernando VII consiguió reparar en parte los daños causados durante la guerra en el Palacio del Buen Retiro, y arreglar los desperfectos producidos por el tiempo.

A su muerte, acordado por la Reina Gobernadora Doña María Cristina el cambio del orden de gobierno absolutista en constitucional, publicóse en 1834 el Estatuto Real, según el cual las fuerzas vivas del país debían de estar representadas en dos Estamentos: el de Próceres y el de Procuradores.

Por entonces se determinó también que las sesiones del *Estamento de Ilustres Próceres* se celebraran en el *Casón* del Retiro; para acomodar este edificio al objeto propuesto, se hicieron en él obras de verdadera importancia, que más que favorecerle le perjudicaron.

Desapareció la antigua portada de arcos, labrados en piedra berroqueña, que daba al Retiro, y la sustituyó una fachada que remataba en un frontón triangular. En el centro del primer cuerpo se abrió una puerta, flanqueada por dos ventanas rectangulares, con airosos entablamentos llanos. En el centro del segundo cuerpo, en vez del antiguo vano de ventana, se colocó, en un encuadramiento apaisado, un bajo-relieve de yeso con varias alegorías; al comedio se levantaban las columnas de Hércules, en las que se apoyaba un libro abierto; ante éste se veían dos hemisferios, adornados con una guir-

(1) *Paseos por Madrid ó Guía del forastero en la Corte:* Madrid, Repullés, 1815, pág. 47.

nalda de laureles, y á su izquierda se erguía sobre el cuarto delantero el león de España, mirando fieramente la cabeza de un lobo, emblema de la crueldad y de la violencia; á uno y otro lado de estas figuras se acumulaban trofeos militares, cañones, banderas y trompetas. En el mismo piso alto, sobre las ventanas de la planta baja, veíanse á la derecha del espectador, en otro bajo-relieve, encerrados en un recuadro, dos haces de lictores romanos con sus hachas, cortándose en aspa, y una antorcha llenando el espacio vacío que el cruce dejaba; al lado opuesto, en otro bajo-relieve colocado en idéntica forma, se veían dos manos entrelazadas, al parecer entre espigas, símbolo de concordia y abundancia.

En el témpano del frontón el espectador veía á su derecha una cuadriga, ó carro de cuatro caballos; sobre ellos un amorcillo, con una antorcha, seguía á la Fama, que levantaba en sus brazos un medallón con el busto de la Reina Gobernadora; este medallón venía á ocupar el centro del vértice interior del triángulo. A la izquierda, una matrona, sentada sobre trofeos y banderas, sostenía en la diestra una lanza y apoyaba el brazo contrario en un escudo con castillos y leones, representando, sin duda, á España; esta figura volvía la cabeza hacia el retrato antes indicado, que le señalaba otra, puesta de pie ante ella; detrás de ambas se distinguía un templo circular, emblema de estabilidad, que se alzaba sobre una meseta montañosa, formándole cierta especie de nimbo los ardientes rayos solares (1).

(1) En el Museo existen dos acuarelas, hechas por el arquitecto D. Mariano Marcoartú, que representan la fachada descripta en el texto y el costado Norte del Casón del Retiro, según se encontraban en 13 de Octubre de 1878; algunos

Con esta fachada, á uno y otro lado, se unían en 1834 unas tapias con puertas laterales, por las que se entraba al sitio donde en lo antiguo estuvieron los *Jardines altos de las Flores.*

En el interior del *Casón* debieron tapiarse las puertas del primer cuerpo de la Sala central; por entonces las *Hazañas de Hércules*, pintadas por Jordán en los entrepaños de los huecos del segundo cuerpo, se hallaban en mal estado á causa de la humedad; encubriéronse sus desperfectos, pegando inconsideradamente á los frescos telas de seda, con lo cual se aumentó considerablemente el daño, pues cuando más adelante se quitaron las telas, apenas quedaba el contorno de las figuras. Mesonero Romanos afirmó que se habían borrado *bárbaramente* las *Hazañas de Hércules;* pero esta afirmación no es exacta, porque años adelante aún existían: más bien debió referirse á los frescos de las antecámaras, que por hallarse en mal estado se encalarían entonces, desapareciendo para siempre la *Adoración del Sol,* las alegorías de las cuatro partes del Mundo y las *Batallas de las guerras de Granada* (1).

En la planta baja de la antecámara que unió el Salón con el Palacio, se debieron hacer entonces para oficinas

años antes debió reproducirse la misma fachada en una litografía, que se publicó en la obra titulada *Madrid pintoresco*, cuyas láminas existen en la Biblioteca municipal madrileña.

(1) Mesonero Romanos, *Semanario pintoresco español:* Madrid, 1853, pág. 356.—*El antiguo Madrid*: Madrid, Aribau y C.ª, 1881, tomo II, págs. 170 y 171.—Monlau, *Madrid en la mano:* Madrid, Gaspar y Roig, 1850, pág. 348.—Madoz, *Diccionario geográfico,* tomo X, pág. 845.—Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid:* Madrid, Aribau y C.ª, 1876, págs. 32 y 341.

y otras dependencias las piezas que se encontraban en ella, y que se derribaron más adelante para construir el vestíbulo actual del Museo, que da á la calle de Felipe IV.

A la memoria de las obras realizadas en 1834, va unida la de uno de los momentos más importantes en la biografía de un ilustre literato coetáneo. Durante los calurosos días del verano de 1834, en los que se estaban labrando las sillerías destinadas á los Próceres, trabajaba en ellas, como oficial de ebanista, D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que contaba á la sazón veintiocho años.

Cierto día descansaba sobre el suelo del Salón central durante las horas de siesta, quizá apenado el ánimo por los horrores de la epidemia que diezmaba al vecindario de Madrid, acaso sintiendo esbozarse en su imaginación fresca y lozana asuntos poéticos y dramáticos, que después debían hechizar al público. Para dedicarse á la vocación literaria que aquel modesto artesano sentía, para poder ilustrar y dirigir la inspiración que ardía en su mente, era necesario emanciparse del trabajo manual diario, que embargaba toda su atención y agotaba sus fuerzas; frente á él, bajo las deliciosas figuras trazadas por el pintor napolitano, se derramaba á torrentes la luz del Mediodía, cayendo sobre las tribunas, formadas en aquella antigua galería que daba vuelta al Salón, y que artistas y viajeros desdeñaron por la profusión de sus adornos y dorados; una de estas tribunas era la de los taquígrafos, y el oficial de ebanista la contemplaba, envidiando la suerte de los que debían trabajar en ella cómoda y desahogadamente; entonces surgió en él la aspiración de ser taquígrafo, y con su siempre tenaz voluntad lo realizó, pues al año siguiente se le contaba entre los de la Cámara, consiguiendo mediante su sueldo la independencia que ambicionara, á la vez que merecía las simpatías y el cariño de sus compañeros.

La última vez que Hartzenbusch trabajó en su oficio de ebanista, fué en el Salón central del *Casón* del Retiro (1).

Convocados los Estamentos, tuvo el de Próceres sus sesiones preparatorias en la Sala de Juntas del Consejo Real de España é Indias. La sesión inaugural de la legislatura se verificó en la Sala central del *Casón* el jueves 24 de Julio de 1834, presidiéndola el Duque de Bailén y asistiendo unos cincuenta Próceres y sesenta y ocho Procuradores.

Abrióse la sesión á las once de la mañana, sentándose á la derecha de la Presidencia los Próceres y á su izquierda los Procuradores. En la tribuna del Cuerpo diplomático estaban el Embajador de Francia, los Ministros plenipotenciarios y enviados de Inglaterra, Suecia, Dinamarca, Estados Unidos y Portugal; en otras asistían muchas personas distinguidas por su clase ó empleos; la del público rebosaba de gente.

Al oir las salvas que anunciaban la salida de la Reina Gobernadora del Palacio Real, las Comisiones de recepción de ambos Estamentos se adelantaron á recibirla á la puerta del *Casón* que da al Retiro. María Cristina se presentó, á la una de la tarde, acompañándola el Infante D. Francisco de Paula. Bajo el grupo que en la bóveda representa la Monarquía española triunfante, existía una hornacina en la que se levantó un dosel, y sobre una gradería ricamente adornada se colocaron dos sitiales: el de la derecha para la Reina niña, que no asistió á la se-

(1) Ochoa, *Obras escogidas de D. J. E. Hartzenbusch:* París, 1850.—Ferrer del Río, *Obras escogidas de D. Juan Eugenio Hartzenbusch:* Leipzig, 1863, tomo I. Algunos de los datos indicados en el texto se deben á informes de D. Eugenio Hartzenbusch, hijo del ilustre poeta.

sión; el de la izquierda para su madre; el Infante se sentó también á la izquierda y fuera del solio; alrededor de éste se colocaron los Ministros, y detrás los Jefes de Palacio; mientras tanto, Próceres, Procuradores y público permanecían de pie, esperando las órdenes de la Reina.

El maestro de ceremonias transmitió á los representantes de la nación la orden de ésta para que se sentaran: hiciéronlo así, permaneciendo de pie junto al trono los Ministros y la servidumbre palatina; entonces el Presidente del Consejo entregó el discurso de la Corona á María Cristina, quien lo leyó con mucho sentido y voz clara, aunque baja.

Concluída la lectura, el Obispo de Sigüenza, Patriarca de las Indias, colocándose entre los Presidentes de ambos Cuerpos Colegisladores, acercóse al solio y tomó juramento á la Reina; acto continuo lo prestó el Infante, y después, interpolados, Próceres y Procuradores; el Presidente del Consejo, terminada la jura, previa la venia de María Cristina, manifestó que quedaban abiertas las Cortes generales del Reino; en seguida se levantó la Reina, y precedida por las Comisiones de recepción, acompañada por el Infante, llevando en pos de sí á los Ministros y á su servidumbre, salió del Salón entre los aplausos de los representantes del país y las aclamaciones del público, que se apiñaba en las tribunas, antecámara y galerías.

La legislatura que así comenzaba terminó en 29 de Mayo de 1835, celebrándose la sesión de clausura con idénticas solemnidades en el *Casón* del Retiro: en esta legislatura se verificaron sesenta y una sesiones; discutiéronse doce leyes sancionadas, y diez y siete proyectos de ley presentados por el Gobierno; las más notables disposiciones legales fueron la exclusión de la Corona del pretendiente D. Carlos, la extinción de las Santas Herman-

dades de Ciudad Real, Talavera y Toledo, la abolición del Voto de Santiago, y el arreglo de la deuda pública extranjera.

Como memoria de tan agitados días y hechos histórico-transcendentales, se ve hoy el bronce de Benlliure, que representa á María Cristina, ante la fachada principal del Museo de Reproducciones Artísticas, alzándose sobre su hermoso pedestal con la majestad de su regio porte, de su gracia y de su belleza (1).

En el reinado de Carlos IV se había creado en el Palacio del Buen Retiro un Gabinete ó Museo Topográfico, para reunir modelos de las principales ciudades extranjeras y españolas; Gabinete que destruyeron los franceses cuando estuvieron en el Retiro en 1808. Fernando VII, en 9 de Septiembre de 1832, constituyó de nuevo aquel Museo, instalándole en el Salón de Reinos del Palacio del Retiro, á propuesta del Teniente Coronel de Artillería D. León Gil del Palacio, que se encargó de su dirección.

Permaneció este Museo en el Salón de Reinos, hasta que en Agosto de 1841 se trasladó al *Casón*, pues en el Salón mencionado debía instalarse el Museo de Artillería, que se transfirió á él desde el Palacio de Buenavista donde se encontraba. El Gabinete Topográfico estuvo instalado en el *Casón* hasta que quedó suprimido por Reales órdenes de 30 de Octubre y 2 de Noviembre de 1854, distribuyéndose los objetos que contenía entre los Museos de Pintura, Artillería é Ingenieros.

Entrábase en este Gabinete por la pieza que daba al

(1) *Diario de las Sesiones de Cortes. Estamento de Ilustres Próceres.* Legislatura de 1834 á 1835: Madrid, Viuda é hijos de J. A. García, 1883.—*El Eco del Comercio*, años de 1834 y 35.

Retiro, en la cual se veían disecadas varias alimañas de las que habían muerto en la *Casa de fieras;* en el centro del Salón principal estaban los modelos de Valladolid, Aranjuez, Casa de Campo y el de Madrid, notable por la exactitud y prolijidad del trabajo, en el que se veía reducida la capital de España á una superficie de algunos pies cuadrados, en la proporción de media línea por vara; en los costados estaban distribuídos los modelos que se indicó antes, entre los cuales llamaba la atención el lindísimo del Escorial, cuidadosamente conservado bajo una urna de cristal (1).

Pasando del Salón á una piececita inmediata, hallábase en ésta el modelo en maderas finas del Palacio Real, hecho por el Abate D. Felipe Jubarra, primorosamente ejecutado, y que daba perfecta idea del proyecto concebido por su autor, mucho más estimado entre algunos inteligentes que el de Saquetti, después realizado (2).

Hasta 1868 permaneció el *Casón* como dependencia del Retiro, bajo la administración del Real Patrimonio, destinándosele algunos años antes á picadero y á gimnasio del Príncipe de Asturias D. Alfonso, cuyo último destino se indicaba en la inscripción *Mens sana in corpo-*

(1) Hoy se conserva este modelo en el Museo Arqueológico Nacional.

(2) Archivo de Palacio.—Silbín Cordal, *Biografía del señor D. León Gil del Palacio:* Madrid, 1892.—Carrasco y Sáyz, *D. León Gil del Palacio:* Madrid, Impr. del Cuerpo de Artillería, 1892.—*Memoria histórico-descriptiva del Museo de Artillería, escrita en 1874*, págs. 30 y 122.—*Catálogo de los recuerdos históricos existentes en el Museo de Artillería:* Madrid, Impr. del Cuerpo, 1896; segunda parte, págs. 311 y siguientes.—Véanse también Mesonero Romanos, Monlau y Madoz, en las obras antes citadas.

re sano, que ostentó algún tiempo la fachada que daba al Retiro.

Habiéndose incautado la Nación en 1868 de los bienes patrimoniales de la Corona, acordó el Ayuntamiento de Madrid la formación de la hermosa barriada, que hoy ya existe, en los terrenos del ruinoso Palacio y sus adyacentes; en 1871 comenzaron los derribos y desmontes para las rasantes de las nuevas calles, quedando desde aquel tiempo aislado el *Casón:* por entonces, la Sociedad *El Fomento de las Artes* determinó celebrar en él una Exposición Artística é Industrial.

En 12 de Mayo del mencionado año se verificó la apertura de esta Exposición: al efecto, se engalanó la fachada principal con numerosos escudos, banderas y gallardetes, revistiéndose con follaje y flores los costados de la ancha escalinata que, desde los recientes desmontes, daba acceso al edificio por la actual calle de Alfonso XII.

A las tres de la tarde se presentó el Rey D. Amadeo, acompañado por los Ministros de Fomento y de Hacienda; por el Alcalde, Sr. Galdo; el Gobernador de Madrid, General Rosel, y Coronel García Cabrera.

Recibió al Monarca, en la escalinata, una Comisión de *El Fomento de las Artes*, presidida por D. Segismundo Moret; en el Salón central, sencilla y elegantemente adornado, estaba lo más importante de las instalaciones artísticas é industriales; el centro lo ocupaban máquinas, y en cada uno de los costados más largos había cinco secciones que comprendían trabajos de carpintería, tejidos, bordados en seda, ferretería, encuadernaciones, hules, cristalería y sombrerería. En una de las salas contiguas, dedicada á cerámica, llamaban la atención varias antigüedades romanas propiedad de Rico y Sinobas, y valiosos objetos de hierro damasquinado, procedentes de

los talleres de Zuloaga, en Eibar; en otras piezas se exponían cuadros al óleo, entre ellos algunos de García Hispaleto y de Rafael Monleón; acuarelas, obras de caligrafía, fotografía, planos y una colección de miniaturas y esmaltes.

Mientras D Amadeo visitaba minuciosamente las instalaciones, se apiñaba á la entrada buen golpe de gente; el Rey mandó que se les franquearan las puertas.

Terminada la visita, el Ministro de Fomento, previa la venia real, declaró inaugurada la Exposición; en seguida el Presidente de la Sociedad, D. Segismundo Moret, en unas cuantas frases elocuentes y sentidas, dió las gracias al Rey por haber asistido al acto; D. Manuel Ruiz Zorrilla le contestó en nombre del Monarca, manifestando cuánta consideración merecía á éste la Sociedad expositora, proponiendo á ésta que nombrara al Rey socio honorario, y presentando su propia candidatura para socio efectivo; con vivas al Rey D. Amadeo y aclamaciones á la Industria nacional, quedó terminada la inauguración (1).

V

Tratando del Palacio del Retiro, y refiriéndose á su *Sala de bailes*, decía D. Antonio Ponz: «Si algún día se pensase en reedificar este Palacio del Buen Retiro, es de creer que, bien lejos de que este pedazo de arquitectura

(1) Archivo de la Sociedad *El Fomento de las Artes*.—*El Imparcial*, 13 de Mayo de 1871.—*La Ilustración de Madrid*, año 2.º, núm. 34, pág. 149, publicó un grabado de Pellicer y de Rico, que representa la fachada del *Casón* y la llegada y recepción de D. Amadeo; en la pág. 159 hay una ligerísima noticia de la Exposición.

que contiene la obra de Jordan fuese comprehendido en las demoliciones, se pensase cuidadosamente en *su conservacion y en hacerle parte de cualquier proyecto;* porque seria gran lástima destruirla y difícil de suplir (1).»

Esta loable aspiración, indicada por aquel insigne tratadista de cosas de arte á fines del siglo pasado, se ha realizado en los últimos años del presente con la alteza de miras y amplitud de ideales impuestos por el progreso de los tiempos.

Acordada la creación del Museo de Reproducciones. pensóse en el edificio en que debía establecerse. Cánovas del Castillo, como si se inspirara en las palabras citadas de Ponz, designó el *Casón* del Retiro: pertenecía éste al Ministerio de Hacienda, que tenía en él su depósito de efectos de Rentas estancadas, con grave detrimento de las obras artísticas que el Salón encerraba. Hacienda cedióle al Ministerio de Fomento á cambio del edificio llamado *Casino de la Reina*, y en 19 de Noviembre de 1878 quedó constituído el nuevo establecimiento, nombrándose Director suyo al Catedrático de la Historia del Arte en la Escuela de Diplomática, D. Juan Facundo Riaño. Los años siguientes fueron para éste de mucho trabajo y de no escasos sinsabores, pero de fecundos resultados para el Museo. Su dirección se posesionó en 1879 de los terrenos adyacentes al *Casón*, en los cuales se habían de labrar las edificaciones que debían de ampliarlo; sus arquitectos principales fueron D. Agustín Felipe Peró, D. Manuel Antonio Capo y D. Mariano Carderera (2).

(1) Ponz, *Viaje de España*, segunda edición, tomo VI, página 129.

(2) Los proyectos de estos artistas se conservan dibujados y en acuarelas en la Colección de fotografías y grabados que posee el Museo de Reproducciones.

Mientras tanto, se adquirieron en Londres los vaciados de las metopas, frisos y estatuas del Parthenón, núcleo apropiado para otras compras, de las cuales D. Juan F. Riaño hizo en brevísimo tiempo un *Catálogo* sumamente interesante (1). Para dar completo carácter científico á la dirección facultativa del Museo, se adscribió éste al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, ingresando en el nuevo establecimiento primero D. Vicente Boronat y Moltó (1880), que pertenecía á aquella Corporación, y al poco tiempo (1881) D. Bonifacio Ponsol y Zabala, que se mostró digno auxiliar de su Jefe, dejando en la Casa abundantes muestras de laboriosidad y talento. Por último, desde los primeros instantes Riaño imprimió en el Museo el peculiar carácter que todavía conserva, cual es las facilidades que los visitantes y los artistas hallan en él para recorrerle y para dibujar ó modelar ante sus vaciados, pues sus puertas se abren al público libre y gratuitamente todos los días del año, sin excepción, desde las primeras horas de la mañana al anochecer, no imponiéndose á los copiantes más limitaciones que las estrictamente precisas para el buen orden interior y la seguridad de los objetos.

Las inclemencias atmosféricas, deplorables abandonos y la detestable construcción de la bóveda, en la que Lucas Jordán pintó sus frescos, habían causado en éstos gravísimos daños; para remediarlos, D. Antonio Cánovas del Castillo hizo que se encargara en 1877 de la restauración de los frescos al pintor murciano D. Germán Hernández: estudió éste á conciencia el trabajo que se le encomendó; se asimiló por completo la manera, el estilo y la originalidad de Jordán; respetó con religioso ca-

(1) *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas:* Madrid, Aribau y C.ª, 1881.

riño sus trabajos; sustituyó concienzuda y modestamente á su propia personalidad la del artista napolitano, é hizo revivir las creaciones de éste con toda la vigorosa energía y brillantez que debieron presentar al espirar el siglo XVII, mereciendo por su habilidad y tacto unánimes aplausos.

Todavía se conservaban los trozos principales de las *Hazañas de Hércules* en los entrepaños del segundo cuerpo del Salón. Hernández deseó sustituir aquellos restos con otros cuadros referentes á iguales asuntos, que hubieran servido de armónica transición entre la obra del Renacimiento pintada en la bóveda de la Sala y los vaciados de las más hermosas producciones del arte helénico que debían colocarse en su recinto; los bocetos que presentó, probaban con cuánto éxito hubiera llevado á cabo su pensamiento; mezquinas dificultades administrativas impidiéronle realizarlo, y los últimos rasgos de las *Hazañas de Hércules* desaparecieron para siempre, muy contra la voluntad de la Dirección facultativa del Museo (1).

En los años siguientes continuaron las obras de ampliación del antiguo edificio; desapareció la antecámara oval frontera al Retiro, sustituyéndola el pórtico y vestíbulo actual; desaparecieron también las piezas que existían á Poniente en la antecámara que ponía en comunicación el ya derruído Palacio con el Salón, el cual que-

(1) Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas del siglo* XIX: Madrid, Moreno y Rojas, 1883-84, pág. 330.

El Diario de Murcia, jueves 13 de Junio de 1895: «Ayudó á Germán Hernández en sus trabajos su hermano D. Víctor.» En la Colección de fotografías del Museo de Reproducciones existen varias que representan los frescos de Jordán antes y después de su restauración por Hernández.

dó encerrado entre estas construcciones y las dos galerías edificadas en sus costados más largos.

Al caer la tarde del 12 de Mayo de 1886, un violento ciclón destruyó, con su incontrastable empuje, la fachada de Poniente, muy adelantada entonces, é hizo considerables daños en otras dependencias, llegando su destructora influencia á perjudicar las pinturas de la bóveda. Causa espanto ver en las fotografías hechas después del ciclón los destrozos producidos por éste: las columnas derribadas, los techos hundidos, las vigas de hierro retorcidas y arrancadas de cuajo, los andamiajes destrozados y las ruínas de aquel siniestro, que tan deplorable influencia tuvo en la próspera marcha de las obras del nuevo establecimiento (1).

El Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid es hoy un hermoso edificio rectangular que se alza en la calle de Felipe IV, dividiéndola desde la estatua de María Cristina de Borbón en dos ramales que, siguiendo los costados más largos de la construcción, desembocan en la calle de Alfonso XII.

La fachada principal, obra del actual arquitecto Don Ricardo Velázquez, majestuosa y de severo estilo clásico, da á la calle de Felipe IV y sirve de fondo á dicha estatua.

En todos los salones y galerías del Museo se ven hoy frecuentemente muchos visitantes españoles y extranjeros; sabios profesores, recorriendo las colecciones que esas salas encierran, explican á sus alumnos diversos temas de Historia del Arte; pintores y escultores que con-

(1) En la Colección de fotografías del Museo existen varias de Laurent que representan los destrozos del ciclón, y otras muy interesantes hechas días antes y después del mismo por D. Luis Gómez de Arteche.

siguieron ya envidiable renombre, vienen á esas mismas salas á renovar impresiones ante los modelos expuestos en ellas, á inspirarse en su contemplación ó á corregir los dibujos de sus discípulos; muchos jóvenes que comienzan su carrera artística, rectifican ó amplían ante aquellos vaciados las enseñanzas que recibieron en Escuelas y Academias.

Las aspiraciones de Ponz, Cánovas y Riaño están ya á punto de realizarse por completo: cuando se terminen los cuatro Salones del piso principal; cuando se hayan podido ampliar en ellos las colecciones de modelos, entonces el *Casón* del Buen Retiro, la vieja construcción del siglo XVII, centro de fiestas, teatro de ceremonias palatinas, palenque político entre cuyas apasionadas discusiones se inició nuestro sistema representativo, transformada en Museo de Reproducciones Artísticas, será por completo uno de los establecimientos que más sana influencia ejerzan en la enseñanza de las Bellas Artes en España.

FRANCISCO GUILLÉN ROBLES.

Museo de Reproducciones de Madrid, 1.º de Enero de 1900.

III

EL TECHO PINTADO POR LUCAS JORDÁN

Del cuerpo de construcción del antiguo Palacio Real del Buen Retiro, á que correspondía el Salón de baile, de fiestas ó de embajadores, tan sólo, al cabo de demoliciones y reconstrucciones modernas, ha quedado este notable é histórico recinto, avalorado por la composición decorativa que en su bóveda trazaron los pinceles de Lucas Jordán, tan dóciles á su fantasía inagotable, aquí extremada. Por ello piden la obra explicación, y el nombre del autor ligero bosquejo biográfico.

Luca Giordano, en España llamado *Lucas Jordán*, nació en Nápoles en 1632, y por vecindad de su padre Antonio, pintor mediano, con el nuestro insigne José de Ribera, allí apellidado el *Spagnoletto*, en el estudio de éste se aficionó de muchacho á la pintura, ganando por tal precocidad la protección de nuestro Virrey. Grande debió ser la impresionabilidad de su temperamento de artista, y acaso á ella se deba la inquietud en que parece se desarrolló la vida juvenil de Luca, que se escapa á Roma, donde auxilia á Pedro de Cortona; después, y acompañado de su padre, que, convencido de la vocación del hijo, quería educarla, visita á Florencia, Bolonia, Parma y Venecia, donde las obras de Pablo Veronés

causan en su espíritu profunda huella, señalando su estilo con un reflejo de la amplitud y grandeza decorativa, el gusto por las agrupaciones exuberantes y fastuosas de figuras y las ricas armonías de color del pintor veneciano. Hizo en tal aprendizaje muchas copias, y demostrando en ellas como esencial cualidad propia la rapidez de su pincel, el padre, codicioso, hizo de ella granjería, pues hacía que multiplicase las imitaciones para venderlas á veces por originales de autores afamados, y aun le estimulaba al trabajo diciéndole: *Fá presto*, frase que le quedó al artista por sobrenombre. Ganó también fama por sus obras originales. En 1679 fué llamado á decorar en Florencia la cúpula de la Capilla Corsini, en la iglesia del *Cármine*, y ejecutó otras obras en Italia, admiradas tanto por la rapidez de la ejecución como por la fantasía de las composiciones.

Por envíos de los Virreyes y de otras personas, vinieron á España cuadros de Jordán, que necesariamente habían de cautivar al Rey Carlos II, como á todo el mundo, en aquella época de barroquismo, cuyo estilo y tendencia tienen por fundamento el vuelo libre y atrevido de la fantasía. Quiso el Monarca tener á su servicio pintor tan extraordinario, y mandó se le hicieran para ello proposiciones. Aceptólas Luca, y vino á España acompañado de su hijo, su yerno y dos discípulos, recibiendo desusados honores del Rey, que le señaló de sueldo 1.500 ducados de plata; concedió franquicia de derechos para cuanto había traído en la embarcación, y le honró con el oficio y llave de furriera, exento de servicio. Envolvían estas distinciones reales cruel desaire para el pintor de Cámara, Claudio Coello, quien, de la pesadumbre, murió.

De la fecundidad de Lucas Jordán, que no sólo pintó para los Reyes, sino para varios particulares, han queda-

do numerosas muestras en España. Mencionaremos solamente sus grandes obras decorativas. Debieron ser las primeras los frescos de la escalera principal del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, donde representó en el friso los orígenes de esta fundación, la batalla de San Quintín y la colocación de la primera piedra del edificio; y en la bóveda, la ascensión al cielo de Carlos V y de Felipe II, ejecutando tan vasta obra, de numerosas figuras y de mucho trabajo, en siete meses. El tiempo restante, hasta dos años, lo empleó en pintar diez bóvedas de la iglesia del mismo Monasterio, en las que representó distintos misterios y alegorías religiosas. Después ejecutó los frescos del *Casón* y sus dependencias, de los cuales no se conserva más que el de la bóveda, que se consideró y ha considerado siempre como su obra maestra. En Toledo pintó, en la bóveda de la sacristía de la Catedral, la descensión de Nuestra Señora en aquella iglesia para poner la casulla á San Ildefonso, hallándose este hermoso fresco en perfecto estado de conservación.

En Madrid, por orden del Rey, completó en la capilla de Nuestra Señora de Atocha, que no se conserva, la decoración de la cúpula, comenzada por Herrera *el Mozo;* y en la iglesia de San Antonio de los Portugueses retocó lo pintado por Rici y Carreño en la cúpula, y desarrolló de cornisa abajo la magnífica decoración que aún se admira, simulando tapices en los cuales se representan pasajes de la vida de San Antonio de Padua.

También dejó perdurable recuerdo de su fastuoso gusto decorativo en el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, en una capilla llamada del Camarín por estar situada á espalda del de dicha imagen. Ocho grandes lienzos se ven allí de su mano, y toda la prolija ornamentación, con figurillas de niños, que cubre pilastras, bóvedas y cúpula, debe estar hecha bajo su dirección por

sus ayudantes. Representan los dichos cuadros asuntos de la vida de la Virgen, y en ellos prodigó Jordán las figuras, los efectos y las bizarrías que caracterizan su estilo. En uno de estos lienzos se retrató en la figura de un viejo con anteojos que al lado derecho de la composición asoma, mirando al contemplador.

Al ocurrir en 1700 la muerte de Carlos II, quedaron en suspenso para Jordán los encargos de la Real Casa. Sin embargo, Felipe V le encomendó la ejecución de unos cuadros para regalar á su abuelo Luis XIV.

Regresó el artista á Italia, donde en Roma el Papa Clemente XI le recibió con distinción, permitiéndole entrar en su palacio con espada, capa y anteojos; los particulares, atraídos de la fama del pintor, acrecentada en España, le hicieron numerosos encargos, y trabajando para satisfacerlos le sorprendió la muerte, á los setenta y tres años de edad, el día 4 de Enero de 1705.

En muchas obras firmó con el nombre latino *Jordanus*, lo que justifica también la traducción castellana de su apellido.

El mérito de Jordán está en haber puesto al servicio de la fogosa corriente del barroquismo su rápida inventiva y pasmosa facilidad para pintar de memoria figuras de fantasía, inspirándose para sus vastas composiciones en el espíritu decorativo y los mágicos efectos de la perspectiva aérea que había visto en los venecianos.

Si hubiera vivido en otra época, esas mismas cualidades le hubiesen favorecido para ejecutar obras notables de otra tendencia, pues la flexibilidad fué su característica. Prueba de ello tenemos en su amplitud de criterio, y el aprecio en que, á pesar de ser él uno de los corifeos de la revolución que en el arte representa el barroquismo, tenía al realismo, que es su antítesis. Carlos II, que, como queda dicho, distinguió mucho á Jordán,

le mostró el gran lienzo de Velázquez, conocido por el *cuadro de las Meninas*. Jordán, admirado, exclamó: *¡Señor, esto es la teología de la pintura!* Notables palabras con que expresó que aquella maravillosa expresión de la verdad en figuras y ambiente á un mismo tiempo, era un *desideratum* del arte.

Pasemos ahora á describir sumariamente la pintura conservada en la bóveda del *Casón*. El asunto debe titularse, á nuestro entender: ORIGEN Y TRIUNFO EN ESPAÑA DE LA ORDEN DEL TOISÓN DE ORO.

Convendrá recordar que esta Orden de caballería, instituída para defensa de la fe católica, en la ciudad de Brujas, lo fué por el Duque soberano de Borgoña y de Brabante, Felipe *el Bueno*, en celebración y memoria de su casamiento con la Infanta Isabel, hija del Rey Juan I de Portugal, y que pasando por herencia el gran Maestrazgo de la Orden á la casa de Austria, quedó vinculado en la Monarquía española. En cuanto al verdadero fin y espíritu de tal institución y del emblema escogido para distinguirla, véase lo que el fundador dice en una ordenanza:

«A todos los presentes y porvenir hacemos saber, declara el buen Duque, que á causa del grande y extremado amor que nos tenemos por el noble estado de la caballería, la cual, por el ardiente y singular afecto que la tenemos deseamos acrecentar, á fin de que por su medio la verdadera fe católica, la soberanía de nuestra santa madre la Iglesia..... sean tanto como sea posible defendidas, guardadas y conservadas, nos, por la gloria y en alabanza del Creador, por la veneración de la gloriosa Virgen, su madre, en honor de Monseñor San Andrés, para Exaltación de la fe y de la Santa Iglesia, por exci-

tación á las virtudes y á las buenas costumbres, el 10 de Enero de 1429, que fué el día de la solemnidad del matrimonio celebrado entre nos y nuestra cara y bien amada esposa Isabel, hemos instituído, creado y ordenado una Orden y Cofradía de caballería y de asociación amistosa de un cierto número de caballeros, la cual hemos querido llamar con el nombre del Toisón de oro, conquistado por Jason.»

Estas últimas palabras demuestran que el fundador quería identificar en su pensamiento la empresa heróica de los argonautas, acometida al mando de Jason, con la de la defensa de la fe cristiana. Escogió, pues, como emblema de la empresa caballeresca, el vellocino de oro de la Mitología griega, por bizarría poética nacida de las corrientes del Renacimiento. No hay duda, á pesar de lo manifestado por algún autor, de que fué este vellocino el preferido, y no el del sacrificio rendido por Gedeón, de que habla la Escritura, y que, sin duda, por acomodarse al espíritu de la Iglesia, es el invocado en el oficio especial de la Santísima Virgen, compuesto para las fiestas de la Orden y aprobado por el Obispo de Toul y la Universidad de Lovaina, que fué presentado á Felipe *el Bueno* en 1458.

El vellocino de oro, esto es, una de las pieles velludas con que los antiguos recogían el oro de los ríos, y por lo tanto teñida de las partículas del precioso metal, es en la Mitología la piel de un carnero maravilloso, que además de tener el vellón de oro estaba dotado de la palabra. En este carnero se salvaron los hermanos Frixos y Hellea, hijos de Nefela, de la muerte, que, en sacrificio á los dioses, quiso dar al primero y hubiera dado á la segunda su padre Atamas, hijo de Eolo y rey de los Minyanos de Orcomene. En esta huída, la joven Hellea cayó al mar en el sitio que por esto se llamó Hellesponto, y Frixos,

al verse salvo al fin, inmoló el carnero á Júpiter y regaló la preciada piel ó vellocino á Aetes, rey de la Colquida, hospitalario país en que fué acogido, el cual rey, en premio, le casó con su hija Caliopea. De este matrimonio nació Argos. Venido éste á Grecia, los Eolios, ó sea la familia de Atamas, cuyo sobrino Pelias reinaba en Yolcos, deseosos de conquistar el vellocino de oro, le encomendaron la construcción de una nave, que por eso llevó el nombre de *Argos*, y sus tripulantes ó expedicionarios el de argonautas. Al mando de éstos fué el esforzado joven tesaliano Jason, y entre ellos se contaron héroes tan afamados como Hércules, Castor, Polux y Orfeo.

Los expedicionarios, venciendo no pocos peligros en su accidentado viaje, arribaron á la Colquida y consiguieron el rico vellón y transportarlo á su patria. Destácase entre los argonautas Hércules, lo que motivó que con sus tradicionales hazañas se completara el decorado del Salón de fiestas, según se habrá leído en los trabajos que anteceden.

Repasemos lo que se conserva, ó sea el techo.

En la base de la bóveda, por la parte que cae al Oriente, se descubre en el mar, protegida por Neptuno y Anfitrite, la nave Argos (1), en la que fueron los héroes griegos de que nos habla la fábula á la conquista del vellocino de oro. Al lado derecho se ve un peñón, que figura ser la Cólquida, cuyo Rey Aetes, guardador del dicho vellocino ó piel del carnero maravilloso, aparece sujetado por Hércules, volviendo la vista hacia tan preciada joya, que el jefe de los expresados navegantes ó *argonautas*, Jason, vencedor del dragón Cadmo que la custodiaba y yace en-

(1) Esta nave no aparece en la copia de este fresco, ejecutada por Castillo en el siglo XVIII, y que conserva el Museo.

roscado á la encina de que estaba colgada, entrega á Felipe *el Bueno,* Duque de Brabante y Borgoña, el cual la toma con la diestra mano, pronto á suspenderla del collar de la Orden, que coge con la izquierda y sostienen en los aires ninfas y amorcillos que rodean á un grupo, también aéreo, de matronas, cuyos mantos blasonados indican ser personificaciones de los antiguos Reinos de Castilla y León, Aragón, Sicilia, Granada, Austria, Artois, Borgoña, Alemania con Flandes y el Tirol, y Brabante, de quienes es preciado adorno el collar; y destacan sobre una nube, formando en conjunto el escudo vivo de la gran Monarquía de España, que llena el orbe, alumbrado por el Sol, y dejando obscurecida al lado derecho á Latona ó la Luna, que oculta su débil fulgor bajo el manto de la noche y despide de su seno tenue lluvia de rocío, mientras por el lado izquierdo Palas rechaza á los Titanes, que pretendieron escalar el cielo, y aquí representan á los enemigos de la Fe, para cuya defensa fué creada la Orden del Toisón, cayendo vencidos por el ímpetu de la espada que blande la diosa de la guerra y por los rayos del Omnipotente. El astro del día brilla bajo la Corona de España y entre dos ninfas, que ostentando respectivamente la diadema, signo de la realeza, y el olivo, símbolo de la paz, le señalan, para hacer más elocuente la intención de que el artista quiso representar en toda esta parte, la principal de su composición, el poderío de España cuando «no se ponía el Sol en los dominios del César Carlos V,» que dejó estatuído en ella el gran Maestrazgo de la Orden. En la Corona asienta el globo celeste, con las constelaciones, la nave Argos, el águila, Casiopea, la copa, el triángulo, el cisne, la serpiente, la Osa mayor y la menor, Perseo, el toro, el delfín, el Pegaso, etc., y los signos del Zodiaco: Leo, Escorpio, Géminis, Aries, Virgo y Piscis. Encima del

globo se descubre el Olimpo, destacando en medio de él y de los rayos que le alumbran, rodeado de querubines, á Júpiter con Juno, Mercurio, Neptuno, Plutón, Marte, Cupido, Baco y otros inmortales, sobre una nube que les sirve de trono. El omnipotente padre de los dioses tiene la vista fija en el águila, su atributo y emblema de su poderío, que se cierne en la altura, trayendo en el pico una corona de laurel para premiar al Duque de Brabante.

A la parte de Poniente se levantan sobre la base de la bóveda las gradas del trono de la gran Monarquía de España, la cual, personificada en una matrona que empuña diferentes cetros, aparece sentada sobre el globo terrestre, teniendo al lado un geniecillo que lleva en las manos una cinta con el lema *Omnibus unus,* y á sus pies el manto y las coronas de los distintos reinos á que se extienden sus dominios, defendidos por el león, junto al cual se agita furioso el monstruo de la Herejía, y al extremo izquierdo se ve al Error, encadenado por una matrona que debe representar la Paz, apareciendo entre ambos victoriosa la bandera de Borgoña con las aspas de San Andrés, patrón de la Orden. Al otro lado se muestran postrados sobre las dichas gradas reyes y príncipes infieles sometidos y prisioneros, apareciendo victoriosa al extremo del grupo la bandera de Ausón. Circundan en los aires á la Monarquía, formando, por decirlo así, su corona, las Virtudes, entre las cuales se destaca la Fama, pronta á pregonar el triunfo de la Fe católica en España, teniendo por égida el Toisón de Oro.

Por los costados, sobre las ventanas, completan la composición unos grupos de figuras simbólicas. Las del costado que cae al Norte, contando de derecha á izquierda, comienzan por la de Eolo, personificación aquí del viento favorable, acompañado de varias ninfas que re-

presentan las brisas, uno y otras impulsando á la Agricultura y la Abundancia hacia España. A ésta se dirige también otro grupo formado por Minerva con su buho y otras aves, con Marte y Belona, á los que guía el Furor bélico, pues tal nos parece representar el personaje con cabeza de león y con un látigo en la diestra, que va precedido de un grupo de ninfas y niños portadores de un yelmo y una espada, que recuerdan las preciadas armas de Aquiles. Al costado del Mediodía, siguiendo la sucesión de los grupos, de izquierda á derecha se ve primero el de las cuatro partes del Mundo, entre las que figura como principal Europa, cuya frente se adorna con la cabeza del toro; aparece luego el Tiempo ó Saturno, protegiendo á las cuatro Estaciones; y delante, en un carro arrastrado por leones, se dirige triunfalmente á España la diosa Cibeles con la llave de la prosperidad, llevando por conductor del carro á su sacerdote Cloreo y seguida de una ninfa que vuela para ceñirle la corona de torres. Junto á los ángulos de la bóveda hay cuatro figuras que representan las cuatro Edades de oro, plata, cobre y hierro.

En los lunetos que hay entre las ventanas representó el autor á Apolo, según Palomino, y las nueve Musas. El Apolo fué sustituído en la restauración por el dios Pan, que se ve hacia el ángulo de la izquierda, en el lado del Mediodía. A contar desde esa figura se suceden las de las Musas Erato, Terpsícore, Euterpe, Talía; y en el lado opuesto, contando también desde la izquierda, Clío, Melpómene, Polimnya, Caliope y Urania, todas con atributos y su nombre respectivo escrito al pie. En la arquitectura fingida que completa el decorado de la bóveda corre sobre los dichos lunetos una balaustrada, en la que apoyan varias figuras, y sirviendo de coronación á los mismos se alzan sobre ellos unas estatuas de sabios y

filósofos antiguos, como Aristóteles, Platón, Sócrates, Arquímedes, etc.

En resumen: Jordán, interpretando por lo heróico la protección divina, alcanzada por el esfuerzo de la Orden del Toisón, representó el triunfo de España, dueña del mundo, señora de lo creado, y favorecida de los elementos y de los bienes que sobre ella derrama el cielo.

José Ramón Mélida.

IV

LAS COLECCIONES DEL MUSEO

Quien desee conocer los orígenes del Museo, tanto en lo referente al pensamiento inicial de su formación, como á la manera de llevarlo á la práctica, debe buscar los antecedentes en una Real orden dictada bajo el primer Ministerio de la Restauración, presidido por D. Antonio Cánovas del Castillo, suscrita por el Ministro de Fomento Sr. Conde de Toreno con fecha de 31 de Enero de 1877, la cual dice entre otras cosas: «En vista de los excelentes resultados que en beneficio de la cultura general producen fuera de España estas series ordenadas de modelos (reproducciones de obras antiguas)..... se comisione al Catedrático de la Escuela de Diplomática y Académico de la Historia, D. Juan Facundo Riaño, para que, visitando, de acuerdo con este Ministerio, las colecciones artísticas y arqueológicas del extranjero, proponga, facilite y gestione la adquisición de vaciados, modelos y copias que completen en lo posible las existentes en España.....»

El edificio del *Casón*, en que debía establecerse el Museo, no constaba por entonces más que de dos piezas: la sala de ingreso, donde es hoy el vestíbulo de Oriente, y el Salón grande. En ellas se instalaron los vaciados de los mármoles del Parthenon, en número de 156, que

constituyeron los primeros fondos del Museo, con algunas esculturas clásicas más, entre las que figuraban la Victoria de Peonios, el Hermes de Praxiteles, el Marte Ludovisi y el Augusto del Vaticano, adquiridas con poca posterioridad á aquéllos. Tal era el Museo cuando empezó á ser visitado por el público en 1881, á la vez que se publicaba la primera edición de este Catálogo (1).

El carácter que se le dió en un principio fué, como ha podido apreciarse y queda consignado en el prólogo, el de un Museo de arte clásico, principalmente de escultura, en el cual tuvieron también cabida las industrias de la antigüedad griega y romana, no figurando las obras de otros tiempos sino á título de depósito ó de donativo. Se aspiraba, pues, á formar, como comienzo de la obra educadora emprendida, colecciones de arte clásico y de las industrias artíscas del mismo carácter con qué ofrecer á los artistas, y al público en general, modelos para la copia y elementos para el estudio del Arte antiguo.

Ampliado el local con las construcciones que se agregaron al salón, único trozo primitivo que se conservaba, expusiéronse en una sala aparte, debidamente instaladas en vitrinas, las colecciones de vidrios, dípticos de marfil (reproducidos en yeso), orfebrería, bronces y pinturas pompeyanas, á que se agregaron después las de obras de cerámica y glíptica.

Los sucesivos y constantes aumentos que el Museo tuvo de obras de estatuaria clásica, permitieron crear, con las correspondientes á la tradición ática del siglo IV, cuyo artista más ilustre es Praxiteles, una sección, de

(1) *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas:* Madrid, 1881, Aribau y C.ª (Sucesores de Rivadeneyra), 8.° marquilla, 123 págs. + 1 de índice.

la que formaron parte, además de otras muchas obras, el Fauno, el Apolo Sauroctono, la Venus de Arlés, la de Madrid y la Capitolina, colocándose en lugar preferente la Venus de Milo. También se agruparon en la galería Norte y en el vestíbulo de Levante las esculturas correspondientes á la época alejandrina y á las escuelas de Pérgamo y Rodas, representadas por dos relieves de la Gigantomaquia y los grupos del Nilo, el de Laoconte, la colosal estatua de Mausolo y otras.

Las esculturas romanas, entre las que se encontraban, además de algunas ya citadas, la Urania del Museo del Louvre, la Livia Drusila, la Pudicicia y la Polimnia, que se hallaban entre las de las citadas escuelas, por ser las que tienen con ellas mayor parentesco cronológico y artístico, pasaron en 1887 á ocupar una sala especial que acababa por aquel entonces de ser habilitada en el ángulo NE. del edificio.

En esta fecha, las colecciones de arte clásico puede decirse que estaban organizadas en sus líneas generales como han continuado hasta hoy, salvo las adquisiciones realizadas posteriormente, entre las que citaremos las reproducciones del Discóbolo de Mirón, el Diademado de Policleto, la Caríatide del Erecteo, la magnífica cabeza de Venus, cuyo original en bronce posee el Museo Británico (reproducida en *terra-cotta)*, el grupo de Orestes y Electra, las estatuas sedentes de Aristóteles, Menandro y Agripina Mayor, la del Germánico del Louvre, y la Matrona de Herculano, que fueron á engrosar las respectivas series, quedando el Salón central, en el que ya se había montado el monumento de la Victoria de Samotracia, con la significación que hoy tiene de un resumen de la escultura griega, representada por las obras capitales de sus grandes cultivadores.

Coincidiendo con las fiestas del IV Centenario del des-

cubrimiento de América, el Museo inauguró una nueva Sala de obras del Renacimiento, para lo cual se sumaron á las que ya poseía, que eran reproducciones en metal de objetos de orfebreria y panoplia cedidos por el Museo de Kensington, y los relieves de los coros de Música de Donatello y de Lucca della Robbia, otras adquisiciones hechas exprofeso, entre las que se contaban: las puertas del Baptisterio de Florencia, debidas á Ghiberti, el Moisés y el Esclavo de Miguel Angel, la cabeza femenil conocida por la *Joven de Lille* y la Dolorosa del Museo de Berlín (reproducidas ambas en cera), y diferentes obras de Donatello, Mino de Fiesole, Baccio Bandinelli, Canova, Thorvaldsen y Alvarez, más algunas de arte del Renacimiento español, singularmente de originales existentes en Granada y Sevilla. Estas colecciones tuvieron aumentos importantes con las reproducciones de muchos de los objetos que figuraron en la Exposición Histórico-europea. La mayor parte de los modelos del arte de la Edad Media que posee el Museo y que forman una sección importante, reconocen este origen: son obras de orfebrería, eboraria y talla.

Aún faltaba, para que el Museo pudiera dar una idea cabal del desarrallo histórico del arte desde sus primeras manifestaciones, la organización de una sala en que estuviera representado el arte oriental y el greco-arcáico, lo que se verificó en 1897. Entraron á formar parte de ella, entre otras varias obras, tres figuras egipcias, el relieve de Ashur-bani-pal, el de la *leona herida,* con algunos monumentos epigráficos, como la célebre inscripción de Rosetta; y, por lo que se refiere al arcaismo griego, las cabezas de las figuras de los frontones de Olimpia, el Apolo de Strangford, los relieves de las Harpías de Xantos, etc. El número relativamente considerable de objetos que componían esta sección, y las nuevas am-

pliaciones del local, determinaron su natural división en dos series: una, la oriental, que pasó al patio cubierto, y la greco-arcáica, que hubo de continuar en la sala que antes ocupaba, y en disposición ambas de recibir los importantes aumentos que las han enriquecido, singularmente á la segunda.

En 1897 quedaban, pues, ocupando la planta baja, las reproducciones de arte oriental y todas las correspondientes al griego y al romano, y en el principal se agrupaban todas las del arte medioeval y del Renacimiento, distribuídas entre la sala llamada de Industrias y las dos laterales en que se hallaban las esculturas y relieves.

Al hacerse cargo de este Centro, en Agosto de 1902, el actual señor Director se propuso, en primer término, continuar nutriendo las colecciones con reproducciones de obras capitales. A este fin respondió la adquisición del Ra-en-ke para la Sala oriental, la de las figuras de los frontones del templo de Egina y el modelo policromado del frontón occidental de este templo, así como los dos del de Zeus de Olimpia, mediante los cuales puede apreciarse en su justo valor la serie de cabezas que de sus figuras posee el Museo. También ha sido objeto de particular empeño formar en él un núcleo de la escultura ibérica anteromana, de cuyas obras más importantes posee reproducciones, mereciendo mención especial la copia-facsímil del magnífico busto de Elche, que después de no pocas gestiones se ha conseguido obtener. Del período clásico han ingresado, entre otras varias, dos obras notables y poco conocidas: el Auriga vencedor, de Delfos (reproducción repasada y patinada), y la Venus *Genitrix* ó de Frejus.

Otro de los trabajos llevados á cabo ha sido la separación de las series italiana y española y la organización de la segunda, que ha tenido acrecentamientos muy nu-

merosos, figurando entre ellos una rica colección de capiteles y relieves de estilo románico procedentes de Pamplona y del Monasterio de Santo Domingo de Silos, y fotografías, próximamente al tamaño de los originales, de los retratos del Papa Inocencio X, pintados por Velázquez, y de un cuadro casi desconocido de Luis de Morales. También se ha conseguido dar la importancia debida á la representación de la pintura italiana: para esto se ha adquirido una diapositiva del techo de la Capilla Sixtina, pintado por Miguel Angel ($1^m,80 \times 0^m,60$), que montada sobre un bastidor horizontal, permite apreciar las bellezas de dibujo y composición de esta obra admirable, cuyo conocimiento completan varias fotografías en gran tamaño de algunas figuras, y otra fotografía del *Juicio final*.

Por último, con varios elementos que poseía el Museo, y con otros que recientemente han ingresado en él, se ha iniciado la formación de una serie iconográfica que podrá ofrecer mucho interés.

Aparte de los trabajos expresados, y queriendo extender la función docente de este Centro á la vulgarización de la Historia y de la Crítica del Arte, el señor Director y el que suscribe vienen explicando desde 1903 y 1906, respectivamente, una serie de cursos de conferencias prácticas, de carácter artístico y arqueológico, á las cuales asiste un público numeroso.

El Museo posee hoy 1.389 piezas y una rica colección de pinturas, dibujos, grabados, fotografías y albums, que forman un total de 2.672 ejemplares.

Cabe la honra al Museo de poder encabezar la numerosa lista de sus favorecedores con los nombres de Su Majestad la Reina Doña María Cristina, merced á cuya munificencia posee una copiosa colección de vaciados de piezas de la Real Armería, y con el de S. A. R. la Infanta Doña Paz de Borbón, que se dignó regalarle repro-

ducciones reducidas, policromadas, de la Dolorosa del Museo de Nurenberg, obra importante del arte alemán del siglo XVI, y de dos graciosos Angeles músicos, de Wessel. Además, han hecho donativos: el antiguo Ministerio de Fomento y el actual de Instrucción pública y Bellas Artes, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (que también ha cedido en depósito una colección de grabados coloridos reproduciendo pinturas pompeyanas), el Museo Arqueológico Nacional, la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, el Museo del Louvre de París, la Academia de Bellas Artes de Valencia, la Junta de obras del *Casón*, el Museo de Ciencias Naturales, la Comisión de Monumentos de Navarra, el Museo Guimet de París y el Nacional de Pintura y Escultura, la Escuela de Artes industriales de Córdoba y muchos particulares (1), á todos los cuales se complace

(1) La lista completa de lós donantes de este Museo, colocados según la fecha de sus donativos, es la siguiente:

Sr. Marqués de Valgornera.
» Conde de Morphy.
» Perce, de Nápoles.
» Fulvio, de idem.
Señora Doña Emilia Gayangos de Riaño.
Sociedad Christofle, de París.
Sr. Scognamiglio, de Nápoles.
» Dognée, de París.
Sr. D. G. Hernández.
Miss Wilson.
Sr. D. S. Alonso, de Nápoles.
Sr. Corbière, de París.
Sr. D. Mariano Carderera.
» » Miguel Amodio, de Nápoles.
» » H. A. Layard, de Venecia.
Sr. Mercatelli, de Roma.
» Wolter, de Berlín.
Lord Sevile.
Sociedad Arondel, de Londres.
Sr. D. Miguel Angel Trilles.
» » Vicente Vignau.
» » Vicente Cutanda.
» » Felipe Martin.
» » Ricardo Velázquez.
» » Lucas Bartolozzi.
Sr. Conde de Valencia de D. Juan.
Sr. D. Esteban Aparicio.
» » Juan F. Riaño.
» » Antonio Vives.
» » José Gómez Centurión.
» » A. Otañes.
» » Luis Vicente Arche.
» » Gonzalo de Gabriel.
» » Alejandro Teixidó.
» » Luis Gómez de Arteche.

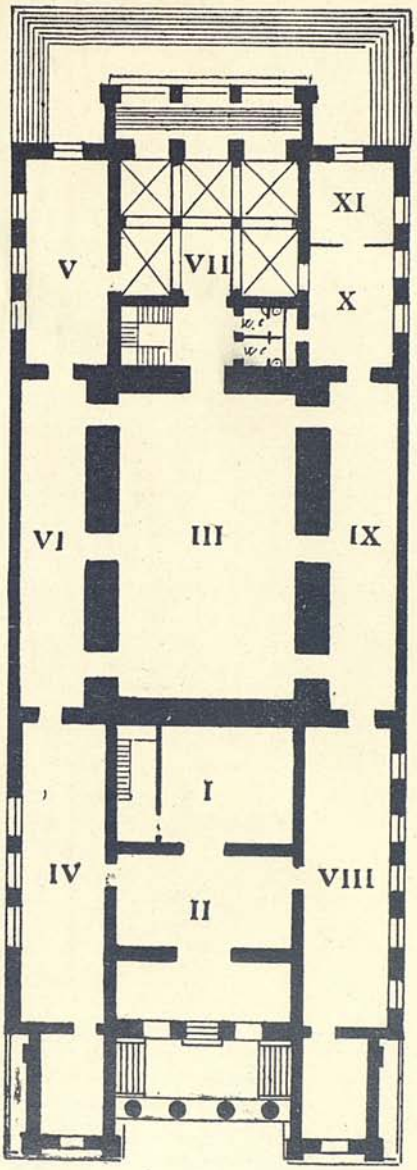
este Centro en hacer público su reconocimiento, así como á Herrn Paul Arndt, de Munich; MM. H. de Villefosse, León Heuzey, E. Pottier y León Bonnat, de París, y los Sres. Egusquiza y Conde de Liniers, por el interés que han mostrado para facilitarle sus adquisiciones.

CASTO MARÍA DEL RIVERO.

Madrid 1.º de Junio de 1908.

Sr. D. Luis Cambronero.
Señora Doña Isabel Paz.
Señora Condesa de Morphy.
Sr. D. Vicente Lampérez.
» » José Ramón Mélida.
M Georges Daumet.
Sr D Ignacio Aguilar.
» » Ricardo Bellver.
Señora Doña Carmen Labaig, viuda de Mélida.
Sr D. Bartolomé Paccini.
» » Francisco de Cárdenas.
Señores dibujantes que concurrieron á la Exposición de copias celebrada en el Museo en 1903 y que cedieron sus trabajos al mismo.
Señora Duquesa de Villahermosa.
Sr. D. José Florit
» » Rogelio de Egusquiza.
Testamentaría del Sr. Duque de Denia.
Sr. D. Eduardo Saavedra.
» » Anastasio Páramo.

Calle de Alfonso XII.



Plano de la planta baja del Museo.

E = 0,002

Calle de Felipe IV

EXPLICACIÓN

I. Sala oriental.

II. Sala arcáica.

III. Salón central ó de Fidias.

IV. Sala de Praxiteles.

V. Sala de Mausolo.

VI. Galería del Norte ó del Centauro.

VII. Sala de Laoconte.

VIII. Sala romana.

IX. Galería del Sur ó de los bronces.

X. Sala de las Tanagras.

XI. Sala de las joyas

PRIMERA PARTE

ARTE ORIENTAL Y ARTE GRIEGO

MODELOS DE ARTE EGIPCIO

RESUMEN HISTÓRICO

Al hablar de arte en estas páginas, nos referimos generalmente al representativo y en particular á la Escultura, en atención á la índole de las colecciones del Museo y á la aplicación práctica que el visitante deberá hacer de estas notas explicativas.

Desde el indicado punto de vista, el pueblo egipcio, cuyo cómputo histórico señala mayor antigüedad con relación á otros, pues su primer Rey Mena ó Menes parece vivió en el siglo XL antes de Jesucristo, nos muestra cómo el hombre comenzó á expresar sus sentimientos estéticos por medio de la fiel interpretación del natural, produciendo un arte esencialmente realista. Por lo menos tal es la característica de la escuela escultórica de Menfis, de cuyas tumbas se han sacado las obras que produjo, pertenecientes al Antiguo Imperio. Estas obras son, por lo general, estatuas icónicas, retratos de los personajes enterrados junto á ellas, tales, para citar las más importantes, como son las del Rey Kefrén, de la IV dinastía (el constructor de la Gran Pirámide, su tumba); de un funcionario llamado *Ramké* (núm. 1.º), y las de escribas del Museo del Cairo, más otra también de un escriba que posee el Museo parisién del Louvre. La

primera de las citadas es la única que pudiera ser considerada como retrato algo idealizado.

Pero un monumento egipcio de grande importancia y antigüedad (el más antiguo según Masperó), la Gran Esfinge, que junto á las famosas pirámides se alza en los arenales de Gizeh, manifiesta ya, como imagen que es del dios Harmakis (el Sol), carácter hierático, lo que en arte, y especialmente arte egipcio, vale tanto como convencional, bien que su mérito está en su vigor y su grandiosidad.

Durante el *primer Imperio tebano* ó *Medio Imperio* continuó en boga el retrato al modo realista, siquiera aparezca dulcificado por un cierto espiritualismo, como se ve en las estatuas de los Príncipes Ra-hotep y Nefer, su esposa, en ésta principalmente, y en las pinturas de las cámaras sepulcrales de Beni-Hassán, célebres por su arquitectura, que á causa de su analogía con la griega se llamó proto-dórica.

El segundo ó nuevo *Imperio tebano* comprende el período de engrandecimiento político del Egipto, obtenido por las conquistas de los Faraones en Asia y Etiopía, y de florecimiento de la vida interior del país. Fué un período en extremo favorable al desarrollo de las artes. Su manifestación más alta fué el templo, cuyo más grandioso ejemplar es el de Karnak, debido principalmente á los Faraones de la dinastía XIX. El arte figurativo, destinado á decorar tan magnífica arquitectura, se hizo esencialmente monumental. Cubrió los muros de pilonos y salas con relieves representativos de las victorias y actos piadosos de Faraón; con sus estatuas gigantescas ó colosos monolitos adornaron las portadas, y con grandes esfinges las vías sagradas. Los temas tratados fueron los retratos idealizados de los Faraones y las imágenes más ideales aún de los dioses. Desaparece el realismo, y

al calor del espíritu religioso de la época el arte se hace *hierático*, simbólico; sus prototipos ó modelos se ven repetidos sistemáticamente. El artista no sigue sus impresiones directas del natural. Reproduce tipos ideales, con marcado espíritu decorativo, y con el levantado deseo de engrandecer el tipo humano. Fueron centros principales del arte tebano las ciudades sacerdotales: Menfis, Tebas y Abydos. La ejecución ganó en finura, admirable cuando se ejercitó en materiales de gran dureza, como el granito y el basalto; y es de notar la dulzura con que suele estar expresado el sentimiento de la forma. En los relieves el convencionalismo hierático se manifiesta en las figuras con caracteres verdaderamente típicos: el rostro de perfil, los ojos y los hombros de frente, las piernas de perfil. Sobresalen las obras debidas á los Faraones de la dinastía XIX, Seti I y Ramses II, el *Sesostris* de los griegos. Los relieves de la tumba del primero y del templo de Abydos (núm. 3) están considerados como las obras más perfectas en su género.

A pesar de los caracteres de aparente inmovilidad con que se manifiesta el hieratismo, el arte tebano decayó, acaso por aquella misma repetición de modelos. Cuando Psamético inauguró con la dinastía XXVI un nuevo período de prosperidad en Egipto, se operó un renacimiento artístico, cuyo centro fué la nueva capital, Sais.

El arte saita se caracteriza por su finura; por su tendencia realista, en lo que acaso propendía á un sentimiento natural de la raza; en la proporción algo larga de las figuras, que perdieron en vigor lo que ganaron en elegancia, una elegancia algo seca, por efecto de la precisión del detalle. Las obras no suelen tener las proporciones gigantescas de las tebanas. Por el contrario, hay varias pequeñas muy acabadas en materias muy duras.

Por último, con este refinamiento del gusto egipcio vino á mezclarse el arte griego, cuando la conquista del Egipto por los macedonios en el siglo IV antes de Jesucristo.

Las reproducciones que se describen á continuación, así como las siguientes, debidas al arte asiático, se hallan agrupadas en la *Sala oriental*.

---

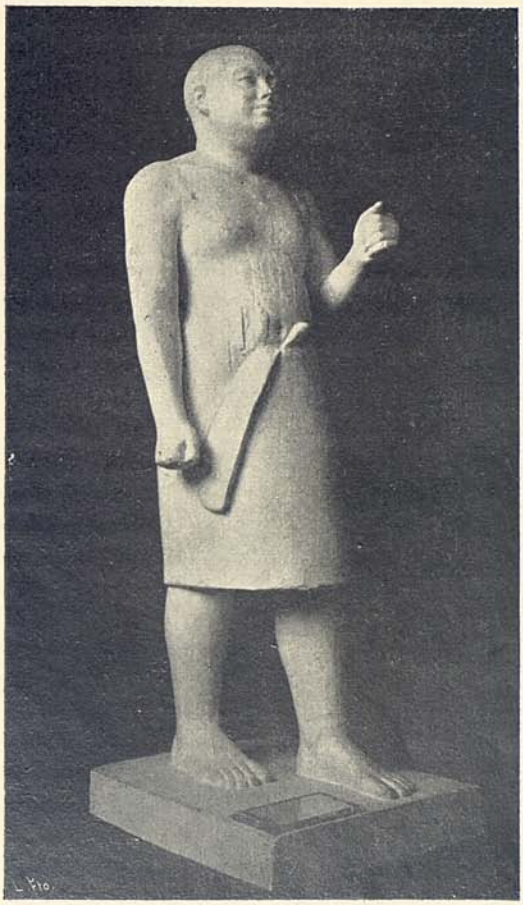
1 (Núm. de inventario 1.358).—ESTATUA DE RAMKE.

Personaje de la IV dinastía egipcia. El original, de madera, se conserva en el Museo del Cairo (Egipto).—Altura, $1^{m},10$.—Yeso.—Formador, M. Pouzadoux, de París.—Costó 42 pesetas.

Viste el paño *squenti*, ciñe un gorro y lleva en la mano izquierda un bastón ó vara que falta en la reproducción.

La presente estatua, como otras varias también pertenecientes al arte menfita ó del antiguo Imperio egipcio, ofrece todos los caracteres de ser un retrato. En cada tumba enterraban entonces los egipcios, con la momia, el retrato del finado, que había de representarle vivo y servir, mediante un poder mágico y misterioso, de amparo ó morada á lo que llamaban el *doble*, parte del alma humana que quedaba en la tumba junto al cuerpo á que animó, mientras otra parte más sutil pasaba á

I



Estatua de Ramke. (Núm. 1.)

las regiones eternas. Desenterrada esta estatua en la tumba de un tal «Ra-m-ke, intendente de los trabajos» (probablemente inspector de los esclavos que construyeron la Gran Pirámide), en la necrópolis de Sakkarah, junto á Menfis, por eso se le aplica aquel nombre, aunque la figura no lleva inscripción alguna, que acaso tuvo en la peana, la cual faltaba con parte de las piernas y los pies, que han sido restaurados. Aún más deteriorada se halló en la misma tumba una estatua de mujer, que debía ser la del dicho personaje. Cuando la estatua de éste fué descubierta, su realismo impresionó vivamente á los fellahs ó indígenas que practicaban los trabajos de excavación, y que hallando á la figura cierto parecido con un sujeto conocido, la llamaron de *Sheikh-el-beled* (que quiere decir el alcalde del pueblo), nombre con que le designan generalmente los arqueólogos. Debió contribuir, ya que no al parecido, á la impresión de realidad, un artificio que solamente emplearon aquellos escultores preocupados de infundir á sus obras icónicas apariencia de seres vivos. Esta particularidad, también característica de otra estatua de la misma época, el Escriba, existente en el Museo del Louvre, consiste en que los ojos están formados del modo siguiente: un cerco de bronce que figura los párpados lleva engastado un pedazo de cuarzo blanco opaco, y en éste incrustado otro pedazo circular de cristal de roca, que figura la pupila, y un clavo de plata, que, al herirle la luz, produce la impresión de una mirada viva y fija. Los brazos, como las piernas, son piezas aparte que unió el tallista, aquéllos por medio de clavijas. Las juntas y agujeros debieron quedar ocultos, según se deduce de algunos fragmentos de otras

estatuas, bajo una fina tela cuidadosamente pegada á la talla, sobre la cual se aplicó á toda la estatua una capa de estuco, en la que el escultor acabó el modelado, y que luego fué pintada, con lo que, sin duda, se prestó al conjunto mayor aspecto de realidad.

2 (1.554).—Sepulcro del dios Osiris.

El original, de granito gris, fué hallado por M. E. Amélineau el día 2 de Enero de 1898 en la tumba del dios, en su templo de Abydos, la ciudad santa del Egipto, y se conserva en el Museo del Cairo. —Longitud, 1^{m},80; latitud, 0,90; altura, 1,05.—Formador, M. Chevris.—Yeso. —Costó 275 pesetas.

Difiere este singular monumento de sus congéneres por lo mismo que su destino era diferente y más alta su significación simbólica. El lecho fúnebre está sustentado por dos leones. Sobre él yace Osiris, que tiene el cuerpo envuelto como las momias, cubre su cabeza con la mitra *atef* y empuña contra su pecho en la diestra el látigo de su justicia, y en la izquierda la hoz para el trabajo de los campos del Paraíso. Velan su sueño mortuorio cuatro halcones, que representan los hijos de Horus, nietos de Osiris. Encima del sagrado cuerpo se ve posada otra ave, la cual simboliza á la diosa Isis, que al fin, después de haber volado por el mundo en busca

de su perdido esposo, lo encuentra y le prodiga sus amorosas caricias.

En los bordes y cara superior del lecho fueron grabadas inscripciones jeroglíficas que están casi borradas, como las facciones del dios.

Según el cómputo egipcio, hay que dividir la historia de aquel país en dos edades, una legendaria y otra histórica. Llena la primera la dinastía divina, cuya sucesión de reyes es como sigue:

Ra, creador y primer rey, triunfa de las tinieblas. Su reinado estaba considerado por los egipcios como la edad de oro de la humanidad.

Shu, que reina hasta subir al cielo después de una tempestad.

Osiris (Unofré, hombre bueno), primer rey civilizador, pues enseña á los hombres las labores agrícolas, á recolectar trigo y cebada, y el cultivo de las viñas, á moler el trigo para fabricar pan. Instituye el culto á los dioses y la medicina. Su esposa Isis es la instituidora de la familia, con lo que destierra la antropofagia, á que se entregaban los primitivos habitantes del país.

Sit, sustituto de Osiris, mientras éste realiza la conquista del Asia, conspira contra él cuando regresa, y le mata en un banquete, quedando dueño de la región Norte, mientras impera en la del Sur,

Horus, hijo y vengador de Osiris.

Thot, inventor de la escritura, de las ciencias y de las artes.

Si «los días de Ra,» como se llama en algún manuscrito egipcio á aquellos albores de la vida, fué la edad dc oro, época semejante á los días paradisiacos, los días de Osiris son los de la regeneración del hombre por el trabajo, y por consiguiente de

los albores de la civilización. Osiris es el bien y la justicia, y por eso, después de su muerte, se convirtió en juez de los muertos, cuyas almas tenían que presentarse ante su Tribunal para recibir el premio ó castigo que por sus obras merecieran. Llenaba esas funciones el alma de Osiris, pues siendo éste el único de los dioses que murió, asesinado por el genio del mal, su cuerpo fué embalsamado por Isis, la gran maga, que, auxiliada por Anubis y Thot, consiguió dar al cadáver eterna consistencia, para que en él pudiese reposar el *doble* ó parte del alma que, como queda dicho, quedaba en la tumba.

Osiris era, por consiguiente, el único de los dioses de quien creían los egipcios poseer reliquias, las cuales merecieron un sarcófago y un centro de culto cual no había otro en Egipto. Fué Abydos y el santo sepulcro de Osiris para sus adoradores lo que sigue siendo para los musulmanes la Meca, con la sola diferencia de que Abydos era para los creyentes egipcios como el postrero lugar de su peregrinación terrestre. Todo el mundo quería ser allí enterrado, junto al sepulcro del dios que había de juzgarles.

El sarcófago es obra notable del arte tebano. Su grandiosidad, la sencillez y amplitud con que está compuesto, salvando los escollos que ofrecían sus detalles simbólicos, avaloran este monumento originalísimo de artista ignorado.

3.—Relieves del templo de Abydos (Alto Egipto).

Abydos, la ciudad santa, guardadora del sepulcro que queda descrito, debió su engrandecimiento á los reyes de la dinastía XIX Seti I y su hijo Ramsés II, que vivieron en el siglo XIV antes de J. C. Seti construye el magnífico templo, de singular estructura, profusamente decorado con finos relieves, que están considerados como obras maestras del estilo tebano del Nuevo Imperio. Ramsés II construyó otro templo pequeño.

Los vaciados que vamos á describir no son más que fragmentos de dichos relieves. Unos fueron adquiridos por compra y otros por donación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Formador, Lucas Bartolozzi.

A.—(1.524.)—*Friso: el disco solar alado.*

Por bajo de la figura simbólica corren dos líneas de una inscripción jeroglífica (fragmento), en la que aparecen los sellos del rey Seti I.

Yeso.—Longitud, 1,75; altura, 0,57.

B.—(1.525.)—*La barca sagrada del Sol.*

En medio de ella se alza una edícula ó camarín, al que adoran varios personajes que van á bordo protegidos por los grandes abanicos de plumas, atributos de la realeza.—Bustos de Ra, el Sol, con la doble diadema, emblema de soberanía en el Alto y el Bajo Egipto, adornan la proa y la popa.

Yeso.—Longitud, 1,12; altura, 0,57.

C.—(1.526.)—*Busto de Ra (el Sol).*

La cabeza es de gavilán, por ser éste el ave simbólica del dios. Sobre ella lleva por atributos el disco solar, con la doble *uræus* que indica su curso; los cuernos de toro como símbolo de paternidad, y los de cabra; la mitra *atef*, con las plumas de avestruz á los lados, emblemas de la verdad, y el *lituo* ó bastón de dios justiciero. Este conjunto de atributos resume en el dios solar los del padre Amón y los de Osiris.—En la inscripción jeroglífica que en parte se ve en el fondo aparece el nombre de Seti I.

Yeso.—Altura, 0,75; ancho, 0,58.

D.—(1.527.)—*Busto de Ra.*

Aparece con cabeza humana, cubierta con el tocado *claf*, y coronado con el disco solar, cuyo curso indica la serpiente simbólica y el escarabajo sagrado, emblema de las transformaciones de la Naturaleza.

Yeso.—Altura, 0,62; ancho, 0,46.

E.—(1.528.)—*Imagen del dios Ptha (el creador).*

Aparece de medio cuerpo, envuelto en un sudario y sentado en un trono; adornado con la esclavina *osk*, un pectoral y al hombro el saquito de semillas, como las figuras de los muertos, por estar en esta representación asimilado á Osiris, llevando perilla, al modo de este dios. En el cetro lleva por atributos el *tat* ó espinazo de Osiris (impropiamente llamado nilómetro), y la cruz con asa, símbolo de la vida divina.

Yeso.—Altura, 0,60; ancho, 43.

F.—(1 529.)—*Busto del dios Anubis.*

La cabeza de este dios de los muertos es de chacal.—Al extremo derecho del relieve se ven los atributos que lleva en la mano, el cayado y el látigo.

Yeso.—Longitud, 0,75; altura, 0,41.

Estos seis vaciados son donación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

G.—(1.376.)—*Maut, diosa tebana.*

De médio cuerpo. Lleva por tocado el buitre, símbolo de la maternidad, como diosa madre, y encima, por emblema, el disco solar y las plumas de avestruz, que son el distintivo de Amón Ra, su esposo.

Yeso.—Altura, 0,87; anchura, 0,45. Costó 4 pesetas.

H.—(1.377.)—*La diosa Isis.*

De medio cuerpo. Su tocado figura el buitre, símbolo de la maternidad, y en él se advierte además el arranque de los cuernos que suele ostentar por atributo, como esposa de Osiris.

Yeso.—Altura, 0,63; anchura, 0,47. Costó 4 pesetas.

I.—(1.530.)—*Busto del rey Seti en actitud de ofrenda.*

Lleva el tocado *claf*, con la serpiente *uræus*.

Yeso.—Alto, 0,45; ancho, 0,29.

J.—(1.531.)—*Personaje real ofrendando una pirámide ó cono funerario.*

Ciñe su cabeza el tocado *claf*, con la serpiente *uræus* por atributo, y ostenta la esclavina *osk*, conjunto de collares, y brazaletes.

Yeso.—Longitud, 0,93; altura, 0,60.

Estos dos relieves son donación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

K.—(1.372.)—*Seti I presentando una ofrenda al dios Horus.*

Faraón aparece con peluca que adorna la serpiente *uræus*, llevando ceñida al cuello la esclavina *osk* y al cuerpo el *squenti* ó faldilla sobre la cual ostenta el mandil real; hace al dios la ofrenda del loto, emblema de la eterna juventud divina. Horus aparece con cabeza de gavilán, como emblema del sol naciente coronado con la mitra *pschent*, llevando en la diestra el cetro y en la izquierda la cruz con asa, símbolo de la vida divina.

En las leyendas jeroglíficas que acompañan á la composición destaca la cartela ó sello de Seti.

Yeso.—Altura, 0,90; anchura, 0,57. Costó 4 pesetas.

L.—(1 373.)—*Seti I. Fragmento de un relieve en el que aparece dicho rey en una escena de guerra.*

Lleva casco adornado con la serpiente *uræus*.

Yeso.—Altura, 0,62; anchura, 0,47. Costó 4 pesetas.

LL.—(1.374.)—*Busto de un Príncipe.*

Junto á su mejilla cae la trenza de pelo que por asimilación al dios Horus, emblema de eterna juventud, suele distinguir en los monumentos á los hijos de los Faraones.

Yeso.—Altura, 0,54; anchura, 0,46. Costó 4 pesetas.

M.—(1.375.)—*Personaje real haciendo una ofrenda.*

La serpiente *uræus* que adorna su tocado y la esclavina *osk* revelan el carácter del personaje.—La ofrenda consiste en frutos que presenta en una copa.

Yeso.—Alto, 0,93; ancho, 0,64. Costó 4 pesetas.

4 (1.461).—La reina Shap-en-hap.

Parte superior de su estatua. El original de piedra, de estilo saítico, se conserva en el Museo del Cairo.—Altura, 0,55.—Formador, M. Chevris.—Yeso.—Donación del Museo Guimet, de París.

La reina egipcia Shap-en-hap, fué hija y heredera de Ameniritis y de Pionkli.

Fué representada en esta escultura amamantando su hijo, al modo de la diosa Isis á Horus, y sin duda asimilada á ella. Con la mano derecha coge su pecho izquierdo, y cogida á su brazo se ve la mano del pequeñuelo. Viste ceñida túnica ó camisa cuyo borde es visible en el cuello; lleva tocado *claf*, con el *uræus* simbólico sobre la frente, y conserva en lo alto de la cabeza el arranque de un atributo. El rostro es notable por su expresión risueña.

5 (799).—Piedra de Roseta.

Este monumento epigráfico fué descubierto en 1799 por M. Boussard, Oficial de Artillería en la Expedición napoleónica de Egipto, al practicar trabajos de reconstrucción en el fuerte de San Julián, inmediato á Roseta, cerca de una de las bocas del Nilo. El original, de basalto obscuro, pasó á poder de Inglaterra después de la capitulación de Alejandría, y desde 1802 se conserva en el Museo Británico.

Formador, D. Brucciani: Londres, 1891.

Alto, 0,93; ancho, 0,74. Costó 7,50 pesetas.

La inscripción de la Piedra de Roseta está grabada en tres clases de escritura:

1.ª Jeroglífica (sacerdotal y sagrada en Egipto).

2.ª Demótica (popular).

3.ª Griega.

Las tres se corresponden, si bien con algunas variantes de importancia. Faltan el principio de la inscripción jeroglífica y el final de la griega.

El contenido de la inscripción es un decreto de los sacerdotes de Menfis publicado en tiempo de Ptolomeo V, Epifanes (205 á 183 antes de J. C.), por el cual se anunciaban al Sacerdocio los beneficios que dicho soberano había dispensado al país, y señaladamente á los templos, y se ordenaba que en todas partes se tributasen honores de dios á él y á sus estatuas que habían de ser colocadas junto á la divinidad principal.

La inscripción comienza por la fecha: «Año 9, mes Xandikus,» día 18 del mes Mechir ó Mekheir, nombre copto, que duraba del 25 de Enero al 24 de Fe-

brero. Puede fijarse, por tanto, la fecha del decreto en 12 de Febrero del 393 antes de J. C., coordinando los datos de Dreyss, Lenormant y Dumichen.

El texto demótico, según el último de estos autores, dice: «Puede escribirse (el documento) en una piedra de decreto, dura, en escritura de palabras divinas, en escritura de cartas (ó de libros) y en la escritura de los Jonios; y debe ser colocada en los templos de primera, en los templos de segunda y en los templos de tercera (categoría) junto á la estatua del Rey del que eternamente vive.»

En el decreto se dan al Monarca los títulos de «Señor de la diadema de la serpiente *uræus*» (símbolo de la soberanía del Alto y del Bajo Egipto); «Elegido y amado de Ptah, á quien Ra (el Sol) ha prestado la fuerza;» «Epifanes» (el dios que sale); «Eucharistos» (Señor de la bondad); «Horus del collar dorado de la victoria,» y se le llama «Hijo de Ptulmis y de Arsina, *dioses* que aman á su padre» (Philopatores). El soberano egipcio era representado de Horus, «dios que protege y defiende á su padre» (Osiris).

En el texto griego se halla el rey asimilado á las divinidades helénicas, y se le nombra: «Igual á Hefaistos el Grande,» á quien Helios (el Sol) da la victoria; «Imagen viva de Zeus,» el que siempre vive. Aquí no existe el calificativo de «Epiphanes Eucharistos, hijo de Ptulmis y de Arsinæ Philopatores,» que tiene la inscripción demótica, y que sin duda tuvo también la jeroglífica.

Noticia de la escritura jeroglífica.—En el siglo XVI comenzó á ocupar la atención de los sabios, si bien por entonces sin resultado alguno positivo para la

ciencia. En la primera mitad del XVII ensayó Kircher un sistema de interpretación también sin éxito, porque partía de la base falsa de que los jeroglíficos eran sólo signos de ideas. Su valor fonético lo presintieron ya en el siglo XVIII Warburton y Zoega; al segundo corresponde la gloria de haber adivinado que las cartelas, representación de los sellos reales, contenían nombres de reyes, y de haber hecho la distinción entre los signos fonéticos y las representaciones alegóricas.

Descubierta la «Piedra de Roseta,» se hicieron nuevos ensayos, principalmente sobre el texto demótico, único completo en la inscripción. Silvestre de Sacy descifra algunos nombres de reyes; el sueco Akerblad (1802) descompone los grupos de signos de esos nombres, y con auxilio del copto forma un excelente alfabeto de la escritura vulgar, la posibilidad de otro para la jeroglífica é intenta la interpretación de ésta, acercándose más que otros á la verdad, pero con un sistema erróneo en sus fundamentos.

El verdadero iniciador fué Francisco Champollion (Figeac, 1790; París, 1833), llamado el Menor para distinguirle de su hermano Champollion Figeac. Empezó sus investigaciones comparando los manuscritos con los monumentos; dió nombre á la escritura hierática, simplificación de la jeroglífica, y origen á su vez de la demótica, más cursiva y vulgar; halla en la «Piedra de Roseta» nombres contenidos también en el Obelisco de Filac; ve en la ausencia de vocales breves (que extravió á Yourg en su ensayo) el principio de formación de las escrituras semíticas; descubre la ley de la «homofonía,» esto es, del uso de distintos signos para una

misma letra y sonido, observación que vió confirmada en diversos monumentos; rectificó su primera opinión de que los jeroglíficos de carácter puramente alfabético sólo se usaban para expresar nombres extranjeros y los descifró de Reyes y divinidades indígenas; dió un paso más descubriendo también el uso de los determinantes, signos que los hierogramanantas ponían después de las palabras escritas fonéticamente como aclaración de su significado; comprendió, por último, que la escritura jeroglífica no era, como se creía, únicamente fonética en los nombres, y sólo simbólica en las demás palabras, sino que había en ella signos alfabéticos con el valor de letras ó de sílabas, y que se empleaban juntamente con los ideográficos, que unas veces eran simbólicos y otras figurativos. Leyó nombres de ciudades y provincias del Egipto y de otros países, desplegando en todos estos trabajos, además de su ciencia, sagacidad extraordinaria.

Aunque se han rectificado algunos errores de su sistema, perfeccionado por trabajos posteriores, no puede negarse á Champollion la gloria de haber realizado el descubrimiento más importante del siglo XIX en el terreno de las ciencias históricas y filológicas.

6, 7 y 8 (5, 6 y 8).—ESTATUAS FEMENILES.

Los originales manifiestan la influencia clásica griega en Egipto, y acaso datan de

los tiempos del Emperador Adriano, que favoreció el movimiento helenístico de las artes. Son vaciados en yeso, de modelos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donadora de estos ejemplares.—Formador, J. Trilles, de Madrid.—Alturas, 1,50, 1,56 y 1,56.

MODELOS DE ARTE ASIÁTICO

RESUMEN HISTÓRICO DEL ARTE CALDEO-ASIRIO

En la región del Asia Occidental, llamada por los griegos Mesopotamia, se desarrolló antiguamente una civilización paralela y rival de la del Egipto. Centros de ella fueron sucesivamente Babilonia, capital del Imperio caldeo, y Nínive, capital del Imperio asirio. El arte común de ambos, ó mejor dicho, que como producto de esa civilización se desarrolla en el país, recibe por lo general el nombre de Arte caldeo-asirio.

Según recientes descubrimientos, la Caldea inferior fué colonizada por los sumeros y los accados, que ya usaban la escritura cuneiforme, de la cual existen tantos monumentos. Luego vinieron los semitas caldeos, y más tarde los elamitas. Conquistado poco á poco por los caldeos el país que estaba dividido en pequeños Estados, los unificó hacia el año 2100, antes de J. C., el Rey babilonio Chammurabi, contemporáneo del Patriarca Abraham.

Los monumentos figurativos que de un modo más completo permiten conocer el desarrollo del Arte caldeo-asirio, son las piedrecillas grabadas para sellar, que á causa de su forma se llaman cilindros.

Para conocer manifestaciones más importantes del

mismo Arte, hay que fijarse en primer término en las estatuas y algunos relieves descubiertos en el palacio de Tello y en Susa, existentes en el Museo del Louvre en París, y de las cuales no existen reproducciones. Entre esos relieves se halla la llamada *Estela de los buitres*, por las figuras que de estas aves aparecen en ella sobre unos cadáveres, y que conmemora un triunfo guerrero de Eannadu, Rey de Sirpurla. Las estatuas están labradas en dolerita, piedra negra cuya dureza prueba la habilidad técnica de los escultores caldeos, que extremaron en ellas su trabajo fino y detallado; llevan ocho de ellas, en inscripciones cuneiformes, el nombre de Gudea, otro Rey de Sirpurla. Son todas figuras varoniles: unas están sentadas, otras en pie; todas vestidas con un chal ceñido al cuerpo de modo que deja al descubierto el hombro y brazo derechos. El estilo es realista, como en las primitivas estatuas egipcias, demostrando que la humanidad por instinto comenzó á cultivar el Arte de la forma por la imitación fiel del natural. Pero el concepto que de éste tienen las dichas gentes asiáticas, es completamente distinto del que tuvieron los egipcios, los cuales tendieron siempre á las formas redondas y á los tipos de solemne reposo. El Arte caldeo, preocupándose de la anatomía, acentúa mucho los músculos de las figuras; acusa los pliegues de la ropa, y aun en personajes reposados como son los de Tello, expresan fuerza y vigor.

Otros ejemplares curiosos del Arte caldeo son las estelas ó piedras grabadas, que por conservar un poco la forma de cantos rodados, pueden en cierto modo considerarse como *betylos* ó piedras sagradas que la superstición antigua suponía caídas del cielo. Ostentan estos monumentos leyendas en caracteres cuneiformes y figuras. Son notables las estelas del Rey Marduk-nadin-akni, de las que existen vaciados en este Museo, y que son de un

arte cuyos caracteres, si bien revelan el vigor de dicha tendencia, se preocupa del detalle con exceso y expresa de un modo duro los conceptos simbólicos manteniéndose dentro de una tendencia decorativa.

El estado semítico de Assur, tributario de Babilonia, se declaró independiente hacia el año 1500, antes de J. C., y presto ganó importancia y poderío, viniendo á ser Nínive la capital del reino, si bien Salmanasar I (1350 antes de J. C.), prefirió Calach, en lo cual le imitaron algunos de sus sucesores de la Monarquía asiria.

Es de notar, que así como en Egipto la mayoría de las esculturas, sobre todo los relieves monumentales de los templos, son de asuntos religiosos cuyos protagonistas son los dioses, en los relieves de los palacios asirios los protagonistas son los reyes, que aparecen rindiendo culto á las deidades ó en escenas de guerra, de cacería y aun de pasatiempo. El artista es cortesano, se inspira en los hechos del poderoso.

El estilo de la escultura asiria es una derivación del de la caldea. Persiste en él aquel realismo vigoroso y anatómico que expresa fuerza y poder, llegando á la exageración en el modo de acentuar músculos y facciones. Este arte, masculino y fuerte, rara vez representa á la mujer.

Entre las representaciones religiosas son de citar un relieve del palacio de Khorsabad, que muestra á Gilgamés, Hércules asirio sujetando contra su pecho á un león; y otro, del cual poseemos vaciado, de un dios alado, con cabeza de águila, del palacio de Nimrud, ambos existentes en el Museo del Louvre. También merecen especial mención los monstruos gigantescos: toros alados, con faz humana; los *kirubi* de los textos cuneiformes, genios emblemáticos de la fuerza, que servían de soportes á los arcos de las portadas de los palacios.

Estatuas asirias apenas hay; bajo-relieves, muchos, casi todos, en las colecciones de los Museos del Louvre y Británico.

A pesar de su realismo inicial, las estatuas asirias manifiestan en el sistema y la técnica un hieratismo semejante en muchos puntos al de Egipto. En los relieves se advierte como en los del Egipto el mismo empirismo que dibuja las piernas de perfil y los hombros de frente, el rostro de perfil y el ojo de frente. Como si las figuras tuviesen un valor puramente simbólico, los artistas no veían inconveniente en trazar sobre ellas mismas largas leyendas en caracteres cuneiformes, en las que está la verdadera expresión de los asuntos. El hieratismo asirio, que produce figuras humanas solemnes é inexpresivas, parece obedecer en esto á una consigna ó precepto.

Es importante y muy digno de notar, que los artistas asirios, convencionales cuando representan hombres, son realistas; pero de un realismo asombroso por la verdad y el vigor con que expresan el natural y sienten lo dramático, cuando representan animales. Con razón se ha dicho que no produjeron los griegos nada superior á los leones heridos que aparecen en los relieves del palacio de Assurbanipal en Nínive, existentes en el Museo Británico.

Por lo común la materia de las esculturas asirias es el alabastro, que por su blandura se diferencia mucho de los duros materiales egipcios y favorecía los minuciosos y acentuados detalles de cabelleras, barbas, flecos y bordados indumentarios.

Las fechas de las obras escultóricas del Arte asirio están comprendidas entre los años 800 á 600, próximamente, antes de J. C.

De la influencia del Arte caldeo-asirio nació el del antiguo Imperio persa, de la Persia de los acmenidas, ó

sea desde Ciro hasta Darío Codomano (550 á 330 antes de J. C.); nació el del Imperio Heteo ó de los Hititas, mencionados en la Biblia (1300 á 600 antes de J. C.), y de la misma influencia, más la del Arte egipcio, se formó el del pueblo fenicio en la costa de Siria y en Chipre.

9 (932).—INSCRIPCIÓN CUNEIFORME CALDEA, QUE CONTIENE EL RELATO DEL DILUVIO.

El original de este antiquísimo epígrafe, grabado en barro de color obscuro, y existente en el Departamento de Antigüedades orientales del Museo Británico, forma, con otros, las llamadas Leyendas de Izdubar ó Gilgamesh, rey de Erech, héroe mítico, descendiente directo del último monarca antidiluviano Hasisadra, el Ximthros de Beroso. Son conocidas comunmente con el nombre de Epopeya babilónica de Nimrud, y su antigüedad se supone anterior en dos mil años á Jesucristo, ó quizá más.

Los originales de estas inscripciones fueron hallados por los ingleses en sus excavaciones del valle del Eufrates y el Tigris. Jorge Smith fué quien descubrió en aquéllas dicho poema, por desgracia incompleto, pues de sus doce partes, trazada cada una

en una loseta de barro, faltaba la primera y algunas estaban mal conservadas. La que mejor lo estaba era la XI, que es de la que aquí tratamos, y en la cual, como episodio, se relata la historia del Diluvio.

De su original hizo, bajo la dirección del Profesor P. Haupt, una reproducción, también en barro, el Rev. R. Zchnpfund, Doctor en Filosofía, en Rosslau, cerca de Dessau, en Alemania. De esta reproducción se sacó con todo esmero el presente vaciado en yeso, dándole color idéntico al del monumento caldeo. El texto está grabado en el anverso y el reverso de la loseta, comprendido en tres columnas, que contienen 331 líneas.

Alto, 0,16; ancho, 0,22. Formador, X.

Regalado á este Museo por la Universidad John Hopkins de Baltimore.

El citado Profesor, Pablo Haupt, publicó una traducción de este relato en su obra *Der Keilinschrifliche Sündfluthbericht*, *Das Babylonische Nimrodepos*. M. Cenaida A. Ragozin incluyó esta versión, traducida al inglés, en su *Historia de Caldea (Story of Chaldea)*, puesta en castellano por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, de quien transcribimos el relato del Diluvio, contenido en la loseta págs. 321 á 326 de la obra, y que es como sigue:

«Te diré, Izdubar, cómo fuí salvado del diluvio, empezó Hasisadra, contestando á la pregunta de su descendiente; te comunicaré también el secreto de los grandes dioses. Tú conoces á Surippak, la ciudad que está á la orilla del Eufrates. Esta ciudad era ya muy antigua,

cuando los dioses resolvieron disponer un gran diluvio, todos reunidos, su padre Anu, su consejero el guerrero Bel, el sostén de sus tronos Ninib, su jefe Ennugi. El señor de insondable sabiduría, el dios Ea, estaba con ellos y me comunicó su decisión. «Escucha, dijo, y estáme atento. Hombre de Surippak, hijo de Ubaratutu, sal de tu casa y edifica un barco. Quieren el principio de la vida; consérvalo y lleva á tu barco gérmenes de toda clase de vida. El barco que construirás tendrá... de largo y... de ancho y de alto, y le pondrás también una cubierta.» Al oir eso hablé á Ea, mi señor: Si edifico el barco como me lo mandas ¡oh señor!, la gente y los ancianos se burlarán de mí. Pero Ea abrió sus labios otra vez y me dijo, á mí, su siervo: «Los hombres se han rebelado contra mí, y quiero hacer un ejemplar con ellos. Cerrarás la puerta del barco cuando te lo mande. Y entrarás en el barco llevando contigo tu provisión de granos, todos tus bienes, tu familia, tus criados, y también tus parientes más cercanos. El ganado del campo, los animales salvajes del campo, yo mismo te los mandaré, para que se pongan á salvo detrás de tu puerta.» Entonces construí el barco y lo proveí con abundancia de alimentos y bebida; dividí su interior en... compartimientos. Examiné las grietas y las rellené, recubriendo sus paredes interiores y exteriores con alquitrán. Todo lo que poseía lo llevé al buque y lo arreglé en él; cuanto poseía de oro, plata y gérmenes de vida de toda clase; todos mis siervos y siervas, el ganado del campo, los animales salvajes del campo, y también mis amigos más cercanos. Cuando llegó el tiempo designado, una voz me dijo: «Esta tarde los cielos dejarán caer

la lluvia de destrucción; entra, pues, en tu barco, y cierra la puerta. El tiempo designado ha llegado (dijo la voz); esta tarde caerá del cielo la destructora lluvia.» Y temía en extremo la puesta del sol de aquel día, del día en que debía empezar mi viaje. Estaba malo de miedo. Sin embargo, penetré en el barco cerrando la puerta detrás de mí, para incomunicar completamente el buque. Y confié al piloto el gran barco con todo su cargamento. Y entonces una gran nube negra salió desde las profundidades del cielo, y Râman dejó oir sus truenos en medio de ella, mientras que Nebo y Nergal chocaban uno con otro, y los sostenedores de los tronos recorrían las montañas y los valles. El poderoso dios de la peste suelta los torbellinos; Ninib hace salir los canales de madre; Anunnaki eleva las olas de las profundidades de la tierra, que tiembla bajo su violencia. La masa de agua de Râman se alza hasta el cielo; la luz se trueca en obscuridad. La confusión y la devastación llenan la tierra. El hermano no mira á su hermano, y los hombres no se cuidan unos de otros. En el cielo, los dioses mismos están asustados: buscan un refugio en el cielo, más alto de Anu; como un perro en su cubil, los dioses se agrupan contra la reja del cielo. Ishtar exclama con pena: «¡Mírales, todo está trocado en barro como había predicho á los dioses! ¡He profetizado este desastre y el exterminio de mis criaturas, los hombres! ¡No les dí la vida para que poblasen el mar como peces!» Entonces los dioses lloraron con ella y se sentaron, lanzando lamentaciones. Durante seis días y seis noches, el viento, el agua y la tempestad reinaron como dueños; pero al amanecer del séptimo día, la tempestad fué decre-

ciendo; las aguas, que habían luchado como un poderoso ejército, abatieron su violencia, el mar se retiró, y también la tempestad y la inundación se retiraron. Navegué por el mar, lamentándome de que las habitaciones de los hombres se hubiesen convertido en barro. Los cadáveres iban arrastrados por todos lados como maderos. Abrí el ventanillo de la puerta; y cuando la luz del día cayó sobre mi rostro, me estremecí y me senté para llorar. Navegaba por encima de comarcas trocadas entonces en mar terrible. Después apareció un trozo de tierra por encima de las aguas. El barco navegó hacia la tierra de Nisir. La montaña de la tierra de Nisir se unió al buque y no le soltó. Así quedó todo el primero y el segundo día, el tercero y cuarto, y también el quinto y el sexto. Al amanecer del séptimo día tomé una paloma y la solté. La paloma revoloteó acá y allá; pero no encontrando sitio para descansar, volvió. Entonces tomé una golondrina y la solté. Partió la golondrina por acá y por allá; pero no encontrando punto para descansar, volvió. Entonces saqué un cuervo y le solté. El cuervo se fué, y viendo que las aguas habían bajado, se acercó andando con dificultad y cautela por las aguas, pero no volvió. Entonces solté todos los animales á los cuatro vientos del cielo, y ofrecí un sacrificio. Levanté un altar en la cumbre extrema de la montaña, coloqué en él los vasos sagrados de siete en siete, esparciendo debajo de ellos cañas, raíces de cedro y hierbas odoríferas. Los dioses aspiraron su dulce perfume, y como un enjambre de abejas se congregaron alrededor del sacrificio. Y cuando llegó la diosa Ishtar, desplegó en lo más alto los grandes arcos de su padre

Anu. «¡Por el collar que adorna mi garganta, dijo, me acordaré de estos días; nunca perderé su memoria! ¡Que todos los dioses se acerquen al altar; sólo Bel no debe venir, porque no dominó su cólera y trajo el diluvio, y entregó los hombres á la destrucción!» Cuando después se aproximó Bel y vió el barco, se quedó perplejo y su corazón se llenó de cólera contra los dioses y contra los espíritus del cielo. «¡Ni un alma se escapará, exclamó; ni un solo hombre saldrá vivo de la destrucción!» Entonces el dios Ninib abrió sus labios y habló, dirigiéndose al guerrero Bel: «¿Quién, sino Ea, ha hecho todo esto? Ea lo sabía todo.» Entonces Ea abrió sus labios y habló, dirigiéndose al guerrero Bel: «Tú eres el poderoso jefe guerrero de los dioses; pero ¿por qué has obrado tan temerariamente y producido este diluvio? Que el pecador expíe su pecado, y que el malhechor pague sus malas acciones. Sé compasivo para con el hombre, á fin de que no perezca, é inclínate favorablemente hacia él para que se salve. Y en vez de traer otro diluvio, que vengan leones y hienas, y reduzcan el número de los hombres; manda el hambre para asolar la tierra, y que el dios de la peste limite á los hombres. No comuniqué á Hasisadra la resolución de los grandes dioses; le envié sólo un sueño, y comprendió su significado.» Entonces Bel volvió en sí. Entró en el barco, me tomó de la mano y me levantó; levantó también á mi mujer y puso su mano en la mía. Se volvió hacia nosotros, colocóse entre ambos, y me dió esta bendición: «¡Hasta hoy, Hasisadra era sólo un sér humano; pero ahora debe ser elevado al rango de los dioses, lo mismo que su mujer! Habitará en la tierra remota,

hacia la desembocadura de los ríos.» Entonces me tomaron y me transportaron á la tierra remota, hacia la desembocadura de los ríos.»

10 (801).—Estela de Marduk.

La figura del Rey de Babilonia, Marduk-nadin-akhi (1130 a. de J. C.), aparece en el frente. La inscripción cuneiforme que tiene al dorso, se refiere á una venta de terrenos en las orillas del Baddar, río del territorio de Bît-Haukas, tribu babilónica. El original, de basalto negro, se conserva en el Museo Británico.—Formador, D. Brucciani: Londres, 1891.—Alto, 0,62; ancho, 0,22.—Costó 9,37 pesetas.

En la parte alta de la estela, formando friso, aparece una serie de símbolos, altares, coronas, figuras de animales, con lo que se relaciona una serpiente que se extiende en sentido vertical al lado derecho. El Rey, figura rechoncha, que responde en sus caracteres á las tradiciones del arte caldeo, aparece representado con tiara cilíndrica adornada con emblemas y guarnecida en su borde superior con plumas, armado de arco y flechas, vestido de loriga, de una ropa lujosamente bordada, como fué costumbre en Babilonia, y con zapatos bordados también.

11 (800).—Estela de Mardat Nandinaiie.

Piedra con inscripción, en la cual se contiene una concesión de terreno hecha por el Rey de Babilonia, Mardat Nandinahe, á su servidor Rammanu-zer-itisa, en la región llamada *Irrea,* cerca del río Cirririri. En la parte superior están esculpidos unos símbolos de obscura significación, que se cree tuvieron carácter talismánico para ahuyentar los maleficios de las tierras en que estas piedras terminales eran colocadas. Alguien ha creído ver en ellos los Signos del Zodiaco. El original, de basalto negro, se conserva en el Museo Británico. — Formador, D. Brucciani: Londres, 1891. — Alto, 0,59; ancho, 0,18.—Costó, 9,37 pesetas.

12 (1.338).—Genio asirio con cabeza de águila.

El original de este relieve, en piedra, se conserva en el Museo del Louvre; procede del Palacio de Nimrud, situado en la antigua Kaloch de la Biblia; pertenece á la época de Asur-nazir-habal, que

reinó en Asiria en el siglo XI antes de Cristo.—Formador, Arrondelle: París, 1898.—Alto, 1,12; ancho, 0,55.—Donación del Museo del Louvre.

La deidad, con cabeza de águila y cuerpo humano, que recuerda las deidades egipcias con cabeza de animal, ostenta en la diestra mano un fruto y en la izquierda un sello; lleva collar de gruesas cuentas, brazaletes y pulseras y faldilla sujeta con adornado cinturón, cuya caída está guarnecida de borlas.

13 (802 á 807).—ASUR-NAZIR-PAL, REY DE ASIRIA.

Gran relieve decorativo. El original, en piedra procedente de las excavaciones de Nínive, existe en el Museo Británico. Representa á Asur-nazir-pal, que reinó en Asiria del año 860 al 855 antes de Jesucristo, rodeado de sus eunucos y de figuras aladas, emblemáticas de sacerdotes, preparándose para la ceremonia religiosa de la fertilización de las palmeras. La inscripción en caracteres cuneiformes que aparece en la parte inferior del bajorelieve, manifiesta los nombres y títulos del Rey, los de los países que conquistó, é indica su gran devoción y reverencia

para con los dioses Asur, Bel, Nebo, Ninip, Ysktar y otras divinidades.—Formador, D. Brucciani: Londres, 1891.—Alto, 2,37; ancho, 6,11.—Costó 503,37 pesetas.

El Rey aparece sentado, revestido de tiara, ropa talar, chal con flecos, en el que envuelve su cuerpo, adornado con pendientes, brazaletes y pulseras. En la mano derecha tiene la copa para la libación. Ante él, uno de los eunucos le presenta el símpulo ó patera; otros dos, detrás, tienen las armas reales, y los más inmediatos á la augusta persona la protegen con mosquiteros. Las dos figuras aladas que ocupan los extremos de la composición, vestidas de idéntico modo y con tiaras, llevan en una mano una piña y en la otra el sello real.

Este hermoso relieve, excelente modelo en su género, decoraba el muro de fondo de una sala al NO. en el palacio de Nimrud. Cuando fué descubierto se halló en perfecto estado de conservación. Está esculpido en tres tableros.

14 (1.036).—Fragmento de relieve: guerreros.

Este resto de una composición nos muestra dos soldados caminando por terreno montuoso, como lo indican las rocas que hay á su derecha.—Alto, 0,64; ancho, 0,40.—Costó 5 pesetas.

15 (1.037).—Fragmento de relieve: caballos.

En opinión de M. de Sarcy, estos caballos, de los que sólo se ve la parte delantera, pertenecen á la carroza del Rey asirio Senaquerib (705 á 681).—También se ven trozos de otras figuras.—Alto, 0,65; ancho, 0,41.—Costó 5 pesetas.

16 (1.038).—Inscripción cuneiforme.

El citado M. de Sarcy, Profesor de la Universidad de Oxford, comunicó al señor Riaño (véase *Boletín de la Real Academia de la Historia,* XXVI, 1895, pág. 266) la siguiente versión de este texto epigráfico:

E	*gal*	*DPDP*	*Sin*	*a khi erba*
El	palacio	de	Sen	nacherib
sarru	*rabu*	*ear*	*kis*	*-sa-ti*
el rey	grande,	el rey	de las	multitudes,
sar	*mati*	*as sur*	*illu*	*dan-nu*
el rey	del país	de Asiria	el héroe	poderoso
e	*mid*	*kal*	*mal-ki.*	
el	dominador	de todos	los príncipes.	

Alto, 0,32; ancho, 0,60.—Costó 5 pesetas.—Los originales de estos tres fragmentos, en piedra, proceden del monte Kuyunjik, en Nínive, y pertenecen al Museo de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, que lo adquirió del Sr. D. Antonio López de Córdoba, Ministro plenipotenciario de España en Constantinopla.—Formador, Lucas Bartolozzi: Madrid, 1896.

17 (363).—SOLDADOS ASIRIOS CONDUCIENDO CABALLOS.

El original, en piedra, procedente de Nínive, se conserva en el Museo del Louvre. —Formador, E. Arrondelle: París, 1883. —Altura, 1,20; ancho, 3,60.—Costó 60 pesetas.

Aparece primeramente un guerrero barbudo, vestido de corta túnica ceñida por un cinturón, de cuyo extremo pende una especie de bellota, los hombros cubiertos con piel de león, calzado con polainas atacadas por delante y zapatos de punta curvada; tiene en la mano izquierda un modelo de ciudad amurallada (ó corona mural) y con la diestra hace signo de sumisión; otro personaje, vestido de igual manera y armado de lanza, conduce de la brida un

caballo, tras del cual hay otro guerrero portador de dos lanzas y vuelto hacia otro caballo que lleva de la brida también. Marcha detrás un cuarto guerrero, vestido como los anteriores, con la diferencia de que la piel con que cubre sus hombros es de leopardo; lleva en la mano izquierda un modelo de ciudad y levanta la diestra en ademán respetuoso. Los caballos llevan sobre sus cabezas una especie de *crista*, en el original pintada de rojo, los pretales guarnecidos de glandes, que, como las bridas y las astas de lanza, están pintadas de rojo. Esto demuestra que los asirios, como los egipcios en algunos casos, pintaron la escultura.

18 (1337).—Triunfo de Asur-banipal.

El original de este relieve, en piedra, pertenece al Museo del Louvre. Representa, con su séquito, al antedicho monarca, que reinó en Asiria en el siglo VII (668 á 628 antes de Cristo); procede de Kuyundjik, en las ruínas de Nínive.—Formador, Arrondelle: París, 1898.—Alto, 1,64; ancho, 0,78.—Donación del Museo del Louvre.

Este relieve, en el que desde luego se advierten figuras incompletas ó cortadas, es parte de una composición de carácter descriptivo. Aparecen las figuras en cuatro series por superposición de abajo á

arriba. En la inferior y á la derecha, por donde comienza el asunto, aparece el Rey victorioso en su carro de guerra, bajo lujoso quitasol que sostiene un eunuco y junto al auriga que guía los caballos. Solamente de uno de éstos se ven las patas y la cola trenzada. El monarca ostenta su tiara y en la mano lleva un objeto puntiagudo. Inmediatamente detrás del carro van dos eunucos agitando mosquiteros, y al costado, ante la rueda, aparece un dignatario lujosamente vestido. Detrás van dos eunucos, uno de ellos llevando las armas del Rey, y otro eunuco desempeñando igual oficio es la única figura de la segunda fila ó serie. En la tercera se ve un soldado, y distanciado de él un grupo de dos mujeres con un niño; ellas, cargadas con zurrones, indudablemente representan prisioneros de guerra, pues á su guarda va un soldado. En la cuarta y última fila se ve un grupo más numeroso de cautivos. Detrás de una figura que está cortada camina otra que levanta los brazos, sin duda en ademán de desesperación; detrás otra que lleva un pescado. Sigue á este cautivo un arquero y á éste dos soldados que arrastran un carro cargado de sacos, sobre los cuales van dos niñas, á las que cuidadosa vuelve la cara una cautiva, que va delante.

Avalora esta curiosa obra la fineza de la ejecución en relieve de tan poco resalte y la minuciosidad con que están tratados los detalles, rizos de cabelleras, borlas, bordados de las vestiduras, armas y accesorios.

II

Leona herida.—Relieve asirio. (Núm. 19.)

19 (758).—Leona herida.

El relieve original, en piedra caliza, pertenece al Museo Británico.—Vaciado en yeso.—Formador, D. Brucciani y Compañía: Londres, 1889.—Alto, 0,70; ancho, 0,86.—Costó 8,43 pesetas.

El león era el héroe del arte asirio. El presente relieve, que es uno de los más notables que encierra el Museo Británico, nos muestra á una leona herida por tres flechas. Una de éstas le ha roto la columna vertebral á la altura de los riñones, habiéndole dejado paralizadas las patas, que arrastra por el suelo, tratando de avanzar sobre las manos y de levantar la cabeza para lanzar un último rugido. No puede imaginarse figura más expresiva. Aun hoy, es la admiración de los escultores. No llegaron á tanta altura los asirios en los relieves que representan al hombre.

Fragmento del palacio de Assurbanipal en Kuyundjik (Nínive).

20 (53).—Placas ornamentales de las puertas del Palacio de Salmanasar III (860-825 antes de Jesucristo) (1).

Los originales de bronce representan las expediciones militares de aquel Rey, y se conservan en el Museo Británico.

Colección de 72 láminas ejecutadas por la fototipía, de 0,375 × 0,268, reproduciendo á su tamaño 0,26 de ancho × 50,32 ó 0,35 otras tantas placas. Estas láminas corresponden á la obra publicada por la Sociedad de Arqueología bíblica de Londres, bajo el título *The bronze ornaments of the Palace gales of Balawat..... edited, an introduction, by Samuel Birch, with descriptions and translations by Theophilus G. Pinches:* London, 1880.

Las puertas á que servían de refuerzo y decoración juntamente estas placas, eran de madera, de unos 8 metros de altura; cada hoja tenía aproximadamente unos 2,50 metros de ancho, y estaba unida á un eje cilíndrico de 0,30 de diámetro, que giraba entre una caja abierta en la piedra del umbral y una quicialera colocada arriba.

Las placas metálicas, repujadas, y de un ancho de 0,26 metros, estaban aplicadas á las hojas y abra-

(1) Aunque en la publicación á que corresponden estas reproducciones se dice ser Salmanasar II el rey representado, seguimos á Maspero, que le designa como III.

zaban también los ejes, formando siete fajas equidistantes. Cada una lleva por sus bordes superior é inferior y por su línea media una cenefa formada por rocaceas, que divide la composición en dos registros horizontales. Estas composiciones son figurativas y forman un solo asunto. Con arreglo á esta disposición, han sido reconstituídas las puertas en el Museo Británico.

Constituyen el asunto las conquistas realizadas por el dicho Rey de Asiria Salmanasar, monarca guerrero que estuvo en continua lucha con los estados vecinos, á costa de los cuales extendió las fronteras de su imperio haciéndole ganar tal poderío, que bajo la dinastía siguiente le encontramos disputando al Egipto la supremacía del mundo oriental.

Al suceder Salmanasar á su padre Asurnasirpal, las revueltas ocurridas en los países del Norte y la necesidad de consolidar el poder que sobre ellos ejercía, le hacen llevar sus armas al territorio de Nairi; ataca y toma la ciudad de Aridu, desde donde se dirige por senderos casi inaccesibles á la ciudad de Khupuskia, que rinde también y entrega á las llamas con cien pueblos más. Derrota á Kakia, Rey de Nairi, y le obliga á pagarle tributo. Dirígese después á la ciudad llamada Suguní, fortaleza de Arame, Rey de Ararat, y se apodera de ella, pasando á cuchillo á sus habitantes. Estos gloriosos hechos y los sucesivos del belicoso monarca son los que el arte desarrolló en las fajas de la puerta, y á las representaciones acompañan algunas inscripciones cuneiformes explicativas.

El orden en que aparecían las fajas en la puerta, es el siguiente:

Faja A [*registro superior*]. Representa los combates que se libran en torno de la ciudad de Khupuskia (?) y el ataque á esta misma ciudad por el ejército de Salmanasar.—[*Registro inferior*]. El tributo que le paga Asû, Rey de Gozan, consistente en caballos, bueyes, ovejas, vino y dos camellos.

Faja B [*registro inferior*]. El ejército asirio aparece como saliendo de un campamento circular representado en proyección, en el centro del cual se destaca la tienda real y junto á ella un caballo (para ser utilizado por el Rey en el caso de que un descalabro le pusiera en la precisión de huir, según afirma Birch). Combaten en la avanzada arqueros que llevan como arma defensiva un escudo, detrás de ellos están los carros de guerra, que aún no han entrado en acción. La ciudad de Suguní, aunque entregada á las llamas, se defiende valerosamente del ataque general de los aurios; dos de éstos aparecen lanzando teas encendidas, y otro, iniciando por medio de una escalera el asalto á la muralla, de la cual cuelgan los cuerpos de dos de los sitiados; á la derecha, detrás de las tropas que atacan, una guardia de soldados y eunucos conduce larga fila de prisioneros desnudos y con las manos atadas á la espalda.—[*Registro superior*]. Destruída Suguní, Salmanasar pasa con su ejército por una región montuosa al país del mar de Nairi, en cuyas orillas ofrece un sacrificio. El Rey aparece rodeado de su corte y con los utensilios sagrados, que lo forman unas especie de candelabros, un trípode ó altar, unas á modo de insignias militares ó emblemas sagrados terminados en discos y una estela que re-

presenta un soberano. Más allá dos soldados arrojan al mar los despojos, que son devorados por animales anfibios y peces.

Faja C [*registro superior*]. Sitio de la Ciudad de Parga y toma de la de Acla, perteneciente á Irkhaleñi, Rey de Hamath, después de un reñido combate cuerpo á cuerpo al pie de las murallas.—[*Registro inferior*]. Ultimos momentos del sitio de Chargara (Arver), una de las ciudades reales de Irkhaleñi; aparece Salmanasar sentado, rodeado de gran pompa, recibiendo el botín logrado. La última lámina representa un recinto fortificado, dentro del cual está el pabellón real y los departamentos de cocinas, etc.

Faja D [*registro superior*]. Homenaje del Rey de Dagaemi (?) en Armenia, y sacrificio de animales.—[*Registro inferior*]. Toma é incendio de Kalisé, ciudad de Riznatu, Rey de una región próxima á las fuentes del Tigris; mutilación y empalamento de los cautivos, procesión á las fuentes del Tigris y práctica de ceremonias en unas cuevas, además de tallar en la roca la imagen del soberano asirio, género de monumento conmemorativo, muy usado por aquel pueblo.

Faja E. Acto de sumisión tributado por el pueblo de Karkemish á Salmanasar, á quien se representa en pie delante de su pabellón, rodeado por su guardia, esperando la llegada de aquéllos.

Faja F [*registro superior*]. Sitio de la ciudad de Ha-Khiti de Rúre.—[*Registro inferior*]. Toma de otras ciudades del mismo soberano.

Faja G. Marcha victoriosa del ejército de Salmanasar á través de una región surcada por grandes ríos que atraviesa por puentes, en los cuales se ve hostilizado; pero al fin los habitantes le rinden sumisión y ofrecen tributo.

Faja H [*registro superior*]. Tributo del pueblo de Unku (?), consistente en vasos ornamentales, calderas, tesoros, etc. Abandono de una ciudad situada en una isla, de la que salen sus habitantes en barcos.—[*Registro inferior*]. Toma de una ciudad de la cual sale larga fila de prisioneros. Campamento asirio.

Faja I [*registro superior*]. Sitio de Arne, ciudad de Arame, hijo de Gusi, próxima á Karkemish, por el ejército de Salmanasar, el cual toma parte en la pelea montado en su carro de guerra. Se divisa en un extremo el campamento asirio.—[*Registro inferior*]. Sitio de otra ciudad de la misma región de Arne, campamento asirio y procesión de prisioneros. (Se refiere á los sucesos ocurridos en el año décimo del reinado de Salmanasar.)

Faja J [*registro superior*]. Sitio de la ciudad de Dabigi, de Ahuni, Rey de Fil-Barsip, utilizando los sitiadores un ariete. A la derecha se ven cautivos trabajando, y una procesión de prisioneros; á la izquierda está representado el Rey de Asiria sentado y servido por eunucos.

Faja K [*registro superior*]. Campamento asirio situado frente á una plaza fuerte de la cual le separa un río que atraviesa una barca, y marcha del ejército, á cuya cabeza figura Salmanasar recibiendo el tributo que le prestan varios pueblos.

Las curiosas representaciones de ciudades, accesorios, muebles, armamentos, costumbres y sistemas de guerrear, hacen de este monumento, especie de columna trajana asiria, un documento interesantísimo para la Arqueología é Historia de aquel pueblo. Es, además, la obra más importante de cuantas el mismo nos ha dejado en bronce.

El descubrimiento de estas puertas en las excavaciones llevadas á cabo en Ballawat, pequeña colina situada á 15 millas al E. de Mosul, se debe á Mister Rassam, que fué quien llevó los bronces á Inglaterra, aunque no todos, pues posteriores exploraciones han sacado á luz nuevas placas, que figuran en colecciones particulares.

---

21 (1.350).—HARPÓCRATE.

Estatuita fenicia con inscripción en tres lados del plinto. El original, de bronce, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Alto, con el plinto, 0,285.—Formador, Lucas Bartolozzi: 1901.—Donación de D. José Ramón Mélida.

Es de notar el marcado carácter egipcio de esta figura y su semejanza con las imágenes del dios Horus. Como éste se corona con el *pschent* ó doble diadema y lleva la trenza de pelo; el ademán de su diestra con el dedo sobre los labios, para simbolizar el silencio, es el mismo de la deidad tebana. Como

muchas estatuas egipcias, tuvo los ojos figurados por una materia preciosa incrustrada, que por haberse caído los dejó huecos.

D. Manuel de Cueto y Rivero, en una monografía que con el título «Harpócrates, estatua egipcio-púnica de bronce existente en el Museo Arqueológico Nacional,» dedicó á este curioso bronce y fué publicada en el *Museo Español de Antigüedades* (tomo I, págs. 123-127), interpreta de este modo la leyenda en caracteres fenicio-púnicos que aparece en el plinto:

Harpocrat dé gracia y abundancia á | Abd Belobaal Aschmon, hijo de Aschtorth-yitten, hijo de ¿Maghen? hijo de Hut sbr | pth, hijo de ¿Phélet? hijo de Phésel-Gaddí, | cuando le oiga su oración.

---

22 (1.395).—Relieve búdico.

El Sakya-Muni, fundador del Budismo, entrando en el Nirvana, ó aniquilamiento por el éxtasis. Las figuras que aparecen á los lados en actitud de adoración deben ser khmers ó antiguos habitantes del Cambodge, donde adoraron á dicho personaje sagrado bajo el nombre de *Prea-put*. El original se conserva en el Cambodge (Indo-China).—Yeso.—Lon-

III

El Nirvana de Sakya-Muni.—Relieve búdico. (Núm. 22.)

gitud, 2,18; altura, 0,56.—Formador, Ghilardi.—Donación del Sr. D. Rogelio de Egusquiza.

Tres religiones se sucedieron en los pueblos del Extremo Oriente (India, Indo-China, China y Japón): el Vedismo, el Brahmanismo y el Budismo Las dos primeras son naturalistas, están basadas en el culto de la Naturaleza, y son, por tanto, politeístas, y los dioses personificaciones de las fuerzas naturales y de los astros.

En general se advierte en estas regiones que la evolución religiosa se hizo de lo material á lo espiritual; de la creencia supersticiosa en poderes materiales árbitros del mundo, á la aspiración á la felicidad en el Paraíso por medio de la meditación y la inclinación al amor universal y á las prácticas caritativas.

Tal es la esencia de la más importante de las religiones índicas: el Budismo. Buda es un antiguo personaje cuya biografía se confunde con la leyenda y el mito: ofrece caracteres tan extraordinarios, que bien puede considerársele como un héroe solar, muy parecido al dios solar egipcio y á los de otras mitologías. Pero el concepto filosófico ó racional de esta biografía aparece en la tradición de que Buda victorioso lo que hace es ponerse en camino para predicar por el mundo su evangelio Se trata, pues, según la tradición que conservan los monjes budistas de Ceylán en los libros sagrados donde se contiene el dogma pali, de un sér real que vivió en el siglo VI antes de J. C., y que por su santidad y sus preceptos fué considerado como el maestro,

el sublime. Fué el Buda cierto, á lo que parece, un jefe de orden monástica, un reformador, cuyo verdadero nombre es Sakya-Muni, que quiere decir el solitario, perteneciente á la raza militar de los Sakyas. Tomó al nombre de Buda, que significa el inteligente, el sabio. Viendo á los hombres afligidos por las indefinidas transmigraciones que les predecía el Brahmanismo, les enseñó que el amor al bien, la práctica de las virtudes, la fe en Buda, conducen al hombre al *nirvana*, ó sea al aniquilamiento final, según unos, ó á la absorción en Dios, según otros.

La doctrina budista constituye un dogma sobre el principio del dolor y de la redención.

El momento supremo y solemne de la muerte ó entrada en el Nirvana de Sakya-Muni, es lo que representa el relieve cuyo arte hierático le da singular expresión. Salta á la vista la analogía que ofrece esta figura con las egipcias de dioses y reyes. Pero, sin embargo, no puede inferirse la sospecha de un origen egipcio en el arte búdico, que revela evidente parentesco con el brahmánico y con el chino.

La raza khmer, antigua pobladora de la región que se extiende desde Siam á Ciampa, desarrolló un arte hoy perdido, que, según la opinión de Pauvourville, recuerda por la estructura de sus obras las del Egipto, y por su decoración las de la Caldea. En las pagodas hay una puerta cuyo dintel está coronado por un frontón alto, agudo, de perfiles ondulados, lleno de fastuosa decoración en relieve. Estos tímpanos, comparables con los de la arquitectura gótica, están decorados con relieves que á veces se dividen en fajas para la mejor distribu-

ción de los asuntos. El presente relieve ocupa la faja inferior de una de dichas composiciones sobre la puerta de un recinto situado al Mediodía de aquel país, cerca del monumento de Phnon Chiso.

La materia en que se esculpió el original, muy empleda por los artistas indo-chinos, es una especie de piedra artificial compuesta de cal y de papel de la China, é influye en las condiciones artísticas que presenta de superficies redondas sin las vivas aristas que son propias del trabajo en madera. Dicha materia blanda ha permitido al ignorado artista búdico dar mejor que en otra materia dura los efectos suaves que pide un arte inspirado en una creencia espiritual.

El Sakya-Muni descansa con semblante plácido y como poseído de una laxitud ligeramente voluptuosa. Los hombros redondos á la egipcia; su rigidez, su vestidura sin pliegues dispuesta de modo que recuerda el chal caldeo y los trajes de las figuras asirias; la uniformidad ornamental con que están tratados el pelo, las manos y pies de dedos juntos é iguales; los cojines en que descansa, que dan idea de la molicie oriental, se suman en una característica que es el hieratismo, forma artística que se ha dado donde quiera que el arte ha sido no más que un medio de expresar un símbolo.

Hay otro rasgo común al arte de este relieve y al arte egipcio, y es el convencionalismo. Se representa al grande, al poderoso, de mayor tamaño que á los simples mortales para indicar la superioridad del protagonista en la composición.

El relieve representa el tránsito del Sakya-Muni, y por eso junto á su figura gigantesca están las dos pequeñas de dos creyentes khmers: uno con el ros-

tro humillado en tierra, otro ocultando el suyo entre las manos. Estos ademanes como la tristeza que invadió en tal momento á la Naturaleza, de lo cual son claras muestras las flores que aparecen junto á los ángulos superiores del cuadro, inclinadas hacia el suelo, expresan el cataclismo que acompañó al tránsito del justo.

Tan acabado modo de expresar el pasaje búdico y la pureza del estilo, revelan que este relieve es obra importante de la buena época del arte Khmer, probablemente del siglo VIII ó IX de nuestra era.

La reproducción es debida á M. Ghilardi, agregado á la Comisión francesa que fué á Cambodge á estudiar el Arte de aquella región meridional de la Indo-China, hoy bajo el protectorado de Francia.

MODELOS

DE ARTE GRIEGO ARCAICO

RESUMEN HISTÓRICO

El descubrimiento de Troya, los de las ciudadelas de Tyrinto y Micenas, en la Argólida, y otros varios, debidos al Dr. Schliemann; los realizados después por arqueólogos griegos, y últimamente los del Profesor Evans en la isla de Creta, permiten reconstituir el período primitivo de la antigüedad griega, que sólo nos era conocido por la epopeya, en cuyos asuntos es forzoso reconocer un fondo histórico. La Arqueología griega comprende, por consiguiente, dos períodos: el acabado de indicar, que llamaremos prehistórico, y el de la historia conocida. Del primero no debemos ocuparnos aquí. Su cómputo es difícil de precisar. Se cree que los ídolos de fecha más remota cuentan de 3000 á 2000 años anteriormente á J. C. La lucha del Occidente contra el Oriente, llamada guerra de Troya, que inspiró el poema de Homero, es un hecho que parece corresponder al siglo XIII antes de J. C., coetáneo, por lo tanto, de los Ramesidas del Egipto. Dichos dos períodos, que mejor llamaremos edades, están separados por un hecho etnológico acaeci-

do hacia el año 1100, la invasión de gentes del Norte, entre ellos los dorios, en Grecia, de donde dispersan y obligan á emigrar á los primitivos habitantes.

El arte de la Edad primitiva ó prehistórica, llamado comunmente micénico, permite notar en algunas de sus obras y procedimientos como un reflejo de las artes de egipcios y asiáticos occidentales, lo cual se explica por las relaciones que necesariamente mantuvieron aquellas gentes con los grandes imperios, de cuya historia y de cuyo arte nos hemos ocupado anteriormente.

Los dorios se hallan luego en análogo caso: no traen arte; los pueblos que son á la sazón maestros en él son Egipto y Asiria, y de quienes reciben influencia. Pero dotados los nuevos pobladores de Grecia, á quien mejor que dorios debemos llamar helenos, de verdadero genio estético, desarrollan un arte que, si en sus comienzos debe ser considerado como una imitación libre de motivos orientales, bien pronto muestra el intento de romper esa tutela de escuela y de crearlas nuevas y originales.

Este período de lucha es el que se denomina período arcáico del arte griego. Sus primeras etapas hay que estudiarlas en pinturas cerámicas. Solamente algunos idolillos de hueso ó marfil dan idea de los primeros tanteos escultóricos. Después, desde el siglo VII antes de Jesucristo, la escultura empieza á mostrar su preponderancia como arte preferido de los helenos.

La leyenda atribuye á Dédalo, que es una de tantas personificaciones de conceptos, la invención y el perfeccionamiento de la escultura.

Las primitivas imágenes *(xoana)* eran de madera, y de esta materia se dice hecho el célebre *paladion* ó ídolo de Atenea (Minerva), robado en Troya por Ulises. Componíanse estas imágenes de un cilindro terminado en

una cabeza humana y las vestían con el *peplos* ó manto bordado.

Del siglo VIII datan unas estatuas de piedra halladas en Delos, las cuales conservan la rigidez y hieratismo que caracterizaban á las de madera, de que indudablemente son copia.

En el arcaísmo griego, que puede ser estudiado y seguido su desarrollo desde el siglo VII hasta mediados del V anteriormente á J. C., hay que considerar dos períodos, y en ellos varios grupos de monumentos ó escuelas. El primero y más largo de estos períodos permite el estudio de cuatro grupos de monumentos: uno es el que componen las obras descubiertas en las islas del mar Egeo; otro es de las esculturas labradas en el Asia occidental; otro es el de las producidas en el Atica, y otro, en fin, el de las del Peloponeso; y aun se reconoce otro en Sicilia.

En las islas del mar Egeo, que por su misma situación favorable á las relaciones con el Oriente se convirtieron en pequeños centros de la actividad griega, vemos por una parte en Delos las estatuas votivas de Artemisa, antes citadas, que manifiestan el remedo en mármol de los ídolos hieráticos de madera vestidos. Otra imagen, análoga, pero de Hera (Juno), procede de Samos. La isla de Delos y también la de Tera nos han dado ejemplares notables de cierto tipo artístico muy de notar para el conocimiento del desarrollo del arte. Nos referimos á las estatuas de Apolo, que le representan en pie, con una pierna avanzada, los brazos caídos y plegados al cuerpo, la cabellera cayendo á los lados del rostro. El Apolo de Delos es colosal. El de Tera es de proporciones corrientes. Desde luego se reconoce en estos Apolos un modelo egipcio: egipcia es su concepción; pero á diferencia de las figuras del Egipto, que llevan una vestidu-

ra ceñida por las caderas, estas figuras griegas están totalmente desnudas, son verdaderas academias, estudiadas en el natural y que acusan el vigor de la raza doria.

Otro tipo artístico nuevo que debemos á las islas es el de la figura femenil en movimiento, que vemos en la estatua de Nike (Victoria), descubierta en Delos por M. Homolle. La reconstitución que de ella ha permitido alguna imagen idéntica de bronce permite apreciar que la deidad fué representada con las alas abiertas, corriendo y sonriendo. Con razón apunta M. Salomon Reinach (*Apollo*, 39) que esta figura señala una revolución en la escultura, puesto que el arte egipcio representó á la mujer en reposo, y el arte asirio apenas la representó; esa mujer corriendo y mostrando una pierna desnuda, y además corriendo, lo cual es un medio de expresión de la vida, es cosa completamente nueva.

Todavía hay otra novedad digna de ser notada. Las esculturas egipcias, como las caldeo-asirias, son obras anónimas, y en las griegas advertimos bien pronto que son obras cuyos autores dan su nombre, reclamando con ello la gloria que á su personalidad corresponde. Esa famosa Nike de Delos, que data de mediados del siglo VI anteriormente á J. C., es original de un maestro de la isla de Kios, llamado Arquermos.

El grupo asiático ó jónico es muy curioso de estudiar, porque nos da los elementos de la influencia directa del arte de los imperios asirio y persa en la educación del pueblo griego. Las estatuas de los branquidas (núm. 23), que con otras simbólicas bordeaban la vía sagrada que conducía al templo de Mileto, revelan por su quietud solemne, por su rigidez hierática, el recuerdo de las estatuas caldeas de Tello. Las tumbas de Licia, que por su estructura denotan parentesco con las tumbas persas,

muestran en sus relieves (como los de las Harpías, números 24 y 25) la tradición oriental de las figuras de perfil con el ojo de frente, y al propio tiempo la novedad de que las figuras femeniles, tan caras al arte jónico, muestran sus graciosas formas á través de los tules finamente plegados que las cubren.

Este arte jónico, delicado y gracioso, es el que vemos prosperar en el continente griego, en el Atica. Los comienzos de la escuela ática se caracterizan por la influencia oriental muy marcada, y sus obras se distinguen además por los colores de que están pintadas. Las excavaciones practicadas en la Acrópolis de Atenas por el Director de su Museo, Sr. Cavadias, ha puesto de manifiesto obras importantes de esa escuela, que permiten apreciar sus etapas. Dichas obras, reunidas en el interesante Museo de la Acrópolis de Atenas, llenan una página capital para el conocimiento del arte griego. Las más antiguas son los grupos que decoraban los frontones del *Hekatompedon,* templo de la Acrópolis, que recibía ese nombre de sus dimensiones, cien pies.

Uno de dichos grupos representa la lucha de un toro y un león, labrados en toba caliza, revestida de estuco y pintada de azul y rojo vivos. Otro grupo es el de la lucha de Hércules con el monstruo Tifón, éste con tres cuerpos y rostros con barbas pintadas de azul. Datan estas esculturas semi-orientales, pero llenas de movimiento, del siglo VII.

En la misma Acrópolis se ha encontrado un género de obras de trabajo muy delicado, esculturas únicas por su raro mérito y por estar también pintadas, circunstancia que impide su reproducción por medio del vaciado. Fueron destrozadas en el incendio con que los persas destruyeron el templo de Atenea en 480, y sus restos empleados, con otros muchos, por los atenienses para

terraplenar y elevar el suelo de la Acrópolis, en que debían ser construídos por Pericles suntuosos monumentos. Las estatuas á que nos referimos pertenecen al período más floreciente del arte ático del siglo VI, en el que predomina la gracia jónica.

Son catorce estatuas de mujer, esculpidas en mármol de Paros; en las carnes dado de aceite, cabelleras y ropas pintadas de colores rojo, verde, azul, morado, en el momento del hallazgo aún muy vivos. Figuras de bello y delicado realismo se distinguen por lo expresivo de los rostros risueños, la elegancia de formas, acusada por las ropas de finos y menudos pliegues, y, en fin, por el gusto exquisito con que están modeladas y policromadas. Representan, á lo que parece, sacerdotisas de Atenea, y decoraban los intercolumnios de su antiguo templo en aquel lugar. Hoy constituyen una de las principales riquezas del Museo de la Acrópolis.

En contraposición de esta escuela tenemos la de la Beocia y el Peloponeso, donde se desarrolló el arte dorio, que es el creador del tipo varonil de los Apolos antes mencionados. Sin duda favoreció al desarrollo de este tipo atlético el culto tributado á Zeus (Júpiter) en Olimpia, al que fué unida la institución de los juegos cuatrienales, que sirvieron de cómputo cronológico ó epacta desde el año 776 antes de J. C.

La estatua más antigua que representa ese tipo es el Apolo de Orcomenos, figura recia de miembros, que respira fuerza, dentro de su carácter semi-egipcio. En la serie de los Apolos el de Tenea, más expresivo y elegante que ninguno, es el último eslabón de la serie, pues el de Estrangford (núm. 34), perteneciente ya al siglo V, mantiene el tipo, pero dulcificado.

En cuanto al grupo siciliano, citaremos tan sólo las metopas del templo de Selinonte, que representan las

hazañas de Hércules, y cuyas figuras, si bien conservan el recuerdo de las de los relieves egipcios, siempre de perfil, muestran los rostros de frente, expresivos, y están bastante movidas.

Al llegar al siglo v la escultura, que estaba ya muy adelantada, entra en un período de transición: respetando aún ciertos principios y sistemas del arcaismo, la tendencia á la expresión de la vida y del movimiento se acentúa. Representan esta corriente los frontones del templo de Egina (núms. 44 á 48), en que al lado del paralelismo de la composición, la manera semi-oriental de tratar el pelo de las figuras, la rigidez de algunas de ellas y la sonrisa forzada que de aquí toma el nombre de eginética, campea una elegancia, una sencillez y un ambiente de vida en el conjunto, que las coloca entre los monumentos más importantes del arte griego.

Constituyen otra página más acentuada de la transición á la buena época, los mármoles de los frontones de Olimpia (núms. 49 á 53). El arcaísmo de las cabezas del frontón oriental está muy atenuado, advirtiéndose en el modo de estar tratadas bastante libertad, y habiendo figuras tan hermosas como la que representa al río Cladeo.

El frontón occidental se distingue por lo movido de su composición que desde luego denuncia la mano de un artista distinto de autor del frontón oriental.

Por último, es digna de mención entre las obras de este período la bellísima figura femenil conocida por la Venus del Esquilino. Corresponde á fines del siglo v, á la época que precede á las guerras médicas. En los desnudos del período de transición se nota, en suma, la desaparición de la rigidez característica de los Apolos, la línea recta ha dejado paso á la ondulada, el hieratismo al movimiento, la expresión denota el sentimiento de lo humano: es que el arte ha conquistado la libertad; el

clasicismo empieza, y en él ha de crear el arte griego los tipos más admirables de belleza.

Las reproducciones que se describen á continuación se hallan expuestas, casi todas, en la *Sala de arte arcáico.*

REPRODUCCIONES DE MÁRMOLES

23 (808).—Estatua de Carés.

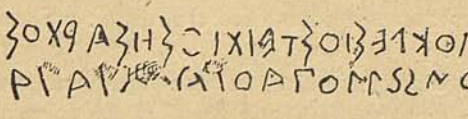
El original, de mármol pario, se conserva en el Museo Británico.—Yeso.—Formador, D. Brucciani: Londres, 1891.—Altura, 1,46.—Costó 143 pesetas.

Las estatuas de los *Branquídeas* reciben este nombre, con el que también es conocida ésta de la tribu que desde tiempo inmemorial estaba encargada del templo y Oráculo de Apolo en Didima, cerca de Mileto, en el Asia Menor. Datan estas esculturas de la primera mitad del siglo VI antes de J. C. y estuvieron colocadas, en número de diez, alternadamente con esfinges y leones, á lo largo de la «Vía Sacra» que desde el puerto Panormos conducía al templo. Fué éste destruído por los persas en 495 antes de J. C.

Las *Branquídeas* representan personajes de uno ú otro sexo y tienen inscripciones con dedicatorias á Apolo. La estatua sedente que posee el Museo es de Carés, jefe de tribu. Viste el personaje *quiton* con mangas y un manto que pasa por bajo del brazo derecho y por los extremos cae en dirección contraria sobre

el hombro izquierdo. Faltan á la estatua la cabeza y las manos.

Al lado derecho de la silla hay la inscripción siguiente:



Χάρης εἰμὶ ὁ Κλε(ί)σιος Τειχιο(ύ)σπς ἀρχός
Ἀγαλμια το(ὺ) Ἀπόλλωνος.

«Yo soy Chares, hijo de Kleisis, jefe de Teichiussa. La estatua es del dominio de Apolo.»

Las esculturas de la «Vía Sacra» fueron descubiertas por Chandler en 1765.

En esta obra típica de la escuela jónica es de notar, además de lo rechoncho de la figura, que es una característica, su analogía de disposición y de líneas generales con obras egipcias y caldeas. En cuanto á las primeras, es evidente el recuerdo de los colosos egipcios como los de Memnon, también recostados y en reposo, con los hombros redondos y desarrollados. En cuanto al arte caldeo, nótese el parecido con las estatuas de Gudea, sentado y envuelto en su ropa de finos pliegues.

24 y 25 (809 á 814).—Relieves del «Sarcófago de las Harpías,» en Xantos (Licia).

Los originales, de mármol, se conservan en el Museo Británico.—Yeso.—Forma-

dor, D. Brucciani: Londres, 1891.—Altura, 1,03; longitud, 2,24.—Costaron 121 pesetas.

Estos vaciados corresponden á los frentes N. y S. del monumento.

Visitó y exploró por primera vez este monumento el Sr. Charles Fellous, en Abril de 1838, y volvió á estudiarle nuevamente, por disposición del Gobierno británico, en las expediciones que realizó en 1842 y 1846.

El «Sarcófago de las «Harpías» (así llamado por las esculpidas en dos de sus frentes), se hallaba situado al pie de las gradas del teatro de Xantos, y se componía de un basamento monolítico, rectangular, de más de nueve metros de altura y peso de unas ochenta toneladas, encontrado y tallado en el terreno, y sobre dos de cuyos lados aún subsisten las salientes que sujetaron las cuerdas para levantarlo. Sobre esta base se elevaba la cámara funeraria, ornamentada por sus cuatro frentes con relieves de mármol blanco, y á la cual daba acceso una abertura practicada en la parte O. Sobre la cámara existía una cornisa, rematada por un bloque monolítico escalonado.

N.—Un personaje sentado, dios ó rey, recibe un casco de un guerrero joven que está de pie ante él, y viste *quiton* corto, coraza de cuero y ocreas; lleva espada envainada y en la mano izquerda un gran cuchillo de un solo filo con el mango ornado de una cabeza de pájaro. Debajo de la silla hay un oso. A cada lado hay una harpía conduciendo un alma; bajo la harpía de la derecha, una figurita arrodillada.

S.—Una divinidad desconocida, sentada en un trono,

con el cetro apoyado sobre el hombro, en la mano izquierda una granada y en la derecha un fruto redondo, difícil de determinar. Una mujer, vestida de túnica griega, que está delante de ella, coge con una mano y por las alas una paloma, y levanta la otra en actitud de ruego. A cada lado una harpía llevando un alma.

No están de acuerdo los autores al interpretar el asunto de estos relieves. Según unos, representan el rapto de las hijas de Pandaros (rey de Licia) por las Harpías; otros ven divinidades en estas figuras: Demeter, Persefone, Poseidon (Neptuno), Hefaistos (Plutón), etc.; es opinión reciente la de que representan personajes heróicos, los enterrados en el sarcófago, á los cuales hacen ofrendas los miembros de su familia; por último, es versión muy admitida la de que son sencillamente representaciones de antiguas ceremonias y creencias relativas á la muerte.

Los relieves conservan señales de haber estado pintados, y aún permanece el color en el perfil de una de las figuras. El fondo estuvo pintado de azul claro, de escarlata la cimera del casco del guerrero, de rojo la concavidad de los escudos y las sandalias, etcétera, etc.

El «Sarcófago de las Harpías» se considera como una de las obras más notables de la escuela jónica en el Asia Menor. Es del siglo VI antes de J. C.; la ciudad de Xantos fué destruída por los persas, á las órdenes de Harpago en el año 545.

26.—Relieve de Samotracia.

El original, de mármol, se conserva en el Museo del Louvre. — Yeso. — Altura,

0,48; ancho, 0,45.—Formador, E. Arrondelle.—Costó 5 pesetas.

La composición recuerda la de los vasos pintados del siglo VI á cuya primera mitad debe de corresponder esta obra.

Se supone que formaba parte de una serie de relieves representativos de episodios de la guerra de Troya y que sirvió de brazo á una silla de mármol. Fué descubierto en la isla de Samotracia en 1790.

Representa á Agamenon ataviado de ceremonia, sentado sobre un *diphros;* á su espalda está el heraldo Talthybios, que lleva en la mano un caduceo, y más allá Epeios, el constructor del célebre caballo de Troya, asiste como servidor del rey. Detrás de esta última se ve un dragón, cuya cola se enrosca en forma de voluta. Los nombres de los personajes, escritos en griego arcáico, aparecen junto á ellos en el campo del relieve, el cual está limitado por dos cenefas horizontales: la primera, compuesta de flores y capullos, y la segunda de una especie de trenzado que recuerda motivos ornamentales asirios.

27 (723).—Cabeza de Hera (Juno).

El original, de piedra caliza, se conserva en el Museo de Olimpia; es obra griega arcáica, del siglo VII antes de J. C., y perteneció al ídolo de la diosa venerado juntamente con el de Zeus en su templo ó Herayon, de Olimpia, entre cuyas ruínas fué descubierta. Está coronada con el

polos.—Yeso.—Formador, Hoffmann: Berlín, 1888—Altura, 0,55 por 0,17.—Costó 10 pesetas.

Esta cabeza es de tipo muy arcáico. Los ojos excesivamente abiertos, los párpados indicados por un reborde, los labios pronunciados, la cabellera en tres órdenes de rizos uniformes, los otros rizos que á modo de ínfulas caen á los lados, faltando al izquierdo, el polos que la corona, todo indica la manera de una escuela primitiva.

28 (738).—Cabeza de Hera (Juno).

El original, de mármol, procede de las excavaciones practicadas en Olimpia, y se conserva en el Museo de Atenas.—Yeso.—Formador, Hoffmann: 1888.—Dimensiones, 0,16 por 0,08.—Costó 2,50 pesetas.

29. (739)—Cabeza de Hera (Juno).

El original, de mármol, se conserva en el Museo de Olimpia, en cuyas ruínas fué hallado.—Yeso.—Formador, Hoffmann: Berlín, 1888.—Dimensiones, 0,19 por 0,15.—Costó 2,50 pesetas.

Se halla esta cabeza muy despedazada; pero lo que de ella resta permite apreciar, en mayor tamaño que la

anterior, un tipo artístico idéntico. El pelo cae en bucles á los lados, según se aprecia por el izquierdo.

30 (726-1899).—CABEZA DE HOMBRE CON YELMO.

El original, de mármol, se conserva en Olimpia, en cuyas ruínas fué descubierto. —Yeso.—Formador, Hoffmann: Berlín, 1888.—Alto, 0,25 por 0,135.—Costó 6,25 pesetas.

31 (728).—CABEZA VARONIL.

El original, de mármol, se conserva en el Museo de Olimpia, en cuyas ruínas fué descubierto.—Vaciado en yeso.—Formador, Hoffmann: Berlín, 1888.—Alto, 0,29 por 0,155.—Costó, 3,25 pesetas.

32 (463).—ESTELA DE FARSALIA.

Fragmento de estela funeraria, cuyo original, en mármol, se conserva en el Museo Nacional del Louvre.—El vaciado, en yeso pintado, es de E. Arrondelle: París, 1885.—Alto, 0,66; ancho, 0,64.—Costó 11 pesetas.

La forma ligeramente piramidal y la representación del relieve, indican bien la clase de monumento á que correspondió: una estela. La composición está for-

mada por dos jóvenes que se miran, vestidas ambas con el *diploidon* abrochado sobre el hombro y que cae formando elegantes pliegues; el tocado lo forman unas anchas fajas de tela que envuelven el pelo y lo mantienen hacia detrás. La figura de la izquierda presenta en una mano una flor y en la otra un objeto, que por unos se ha considerado como un fruto, por otros como un bolsillo. Está en actitud de oferta á su compañera, que levanta sobre su cabeza una flor de anchos pétalos, igual á la antes mencionada. La interpretación de este asunto, suponiendo que representa la opción entre una flor y un objeto material, simbolizando por medio de este contraste la afección espiritual y desinteresada y el lucro y el interés que ha sido vencido por aquélla, ha motivado el que se designe á esta obra con el nombre de «Relieve de la exaltación de la flor.»

Pero prescindiendo de estas conjeturas, lo indudable es que se trata de un simbolismo funerario acentuado por la presencia de flores de granado, atributo ordinario de los muertos.

A pesar del arcaísmo que se manifiesta en los ojos y en la disposición regular de las figuras y en su rigidez, el artista ha resuelto con singular fortuna la agrupación de las manos en un corto espacio, dando á cada una su movimiento propio y extremada distinción. Por todas estas razones, se considera que debió ser ejecutada esta obra en los primeros años del siglo VI ó últimos del V. Fué encontrada en Farsalia por Mr. Heuzey.

33 (668).—Hércules vencedor de la cierva.

El bajo-relieve original, de mármol, es del Museo Británico de Londres.—Yeso.—Formador, D. Brucciani y Compañía: Londres, 1887.—Alto, 0,60; ancho, 0,30.—Costó, barnizado, 14,36 pesetas.

Representa el presente relieve uno de los doce trabajos de Hércules, á saber: la captura del ciervo Ceryneo (1), el de los cuernos de oro y pies de bronce. El asunto está repetido en un bronce encontrado junto á la cisterna de una casa de Pompeya, y en el cual brotaba el agua de la boca del ciervo.

Es discutible si nuestro relieve es una producción arcáica genuína muy trabajada en su superficie ó bien un trabajo pseudo-arcáico del último período de los emperadores romanos. El profesor Brunn participa de la primera opinión, y Conze de la última.

34 (655).—Apolo Strangford.

El original, de mármol, se conserva en el Museo Británico.—Yeso barnizado.—Formador, D. Brucciani y Compañía: 1887.—Alto, 1,02 por 0,12.—Costó 57,49 pesetas.

(1) Viene este nombre del monte Ménalo ó Ceryneo.

Recibe nombre de la galería en que figuró primeramente, y es superior al «Apolo de Orchomenes» y al de «Tenea,» por la admirable fidelidad y limpieza con que están tratados los músculos.

Brunn opina que pertenece á la segunda clase de tipos de Apolo en que los brazos aparecen menos pegados al cuerpo. Puede ser clasificado con las esculturas del frontón occidental del templo de Egina.

REPRODUCCIONES DE BRONCES

35 (730).—Cabeza de *Zeus* (Júpiter).

El original, de bronce, se conserva en el Museo de Atenas, y procede de las ruinas de Olimpia.—Yeso.—Formador, Hoffmann: Berlín, 1888.—Dimensiones, 0,18 por 0,13.—Costó 3,75 pesetas.

Representa esta cabeza al padre de los dioses, con barba puntiaguda; los cabellos forman sobre la frente una doble fila de bucles á manera de diadema y caen por la nuca y los lados formando varias trenzas, una de las cuales, muy ancha, llega hasta la base del cuello y termina formando en tirabuzón. Los ojos, cuyos globos debieron formarlo piedras de color, están en hueco, y sus párpados están muy acusados. La barba y el bigote se destacan por masas, estando indicados los cabellos por medio de pequeñas rayitas. Se une á todo esto la sequedad del

trabajo en bronce acentuado en esta figura. Al lado de estos caracteres genuinamente arcáicos, campea el sentimiento del natural en el modelado del cráneo y en la expresión de los labios, que al dar á la fisonomía un aspecto de severa gravedad no exenta de dulzura, marcan evidente progreso en la representación del tipo del rey del Olimpo.

36 (740).—Cabeza de Zeus (Júpiter).

El original, de barro cocido, se conserva en el Museo de Atenas, y procede de las excavaciones de Olimpia.—Formador, Hoffmann: 1888. — Dimensiones, 0,20 por 0,13.—Costó 3,25 pesetas.

Presenta esta cabeza grandes semejanzas con la que antecede, que le ha servido de modelo. Sin embargo, sus líneas son mucho más suaves; lleva el pelo formando una corta melena.

Trátase, pues, de una copia en que, tanto por la materia empleada como por la diferencia de época y el avance del arte, se advierte una amplitud de trabajo y una dulzura de expresión de que carece el original.

37 (699).—Apolo de Naxos.

Estatuita de bronce, cuyo original existe en el Museo de Berlín.—Yeso.—Formador, Hoffmann: 1888.—Dimensiones, 0,17 por 0,135.—Costó 10 pesetas.

Representa esta figura un progreso considerable en la formación paulatina del tipo de los Apolos: los brazos están separados del cuerpo, y ocupadas las manos en sostener: en la derecha un frasco esférico como los que aeostumbraban á usar los atletas para las lociones de aceite; en la otra es casi seguro que llevaría un arco, que ha desaparecido.

En el plinto lleva una inscripción en caracteres que denuncian fecha muy próxima á los comienzos del siglo VI. Dice así:

Δειναγορής μ' ἀνέθηκεν ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι.

Deinágoras á Apolo, que lanza lejos sus flechas.

La cabellera larga, peinada en bucles, de los cuales tres caen á cada lado sobre los hombros y el pecho, y el resto hasta media espalda, le presta singular carácter.

Se ha hecho notar la relación de este Apolo con el del escultor Canacos y con el de Piombino.

38 (731).—Cabeza de Atenea (Minerva).

El original, de bronce, se conserva en el Museo de Atenas, y procede de Olimpia. —Yeso.—Formador, Hoffmann: 1888. —Alto, 0,05; ancho, 0,035.—Costó 0,70 pesetas.

Es de notar el carácter oriental de esta cabeza con la serie de rizos estilizados que bordea su frente; las

trenzas que caen á los lados del cuello, cual si fueran ínfulas de un tocado y el collar de bellotas á la egipcia.

39 (732).—Cabeza de mujer.

El original, de bronce, se conserva en el Museo de Atenas, y fué hallado en Olimpia. — Yeso. — Formador, Hoffmann: 1888.—Alto, 0,07; ancho, 0,04.—Costó 0,70 pesetas.

El tocado de plumas (?) y los rizos que caen á los lados, le dan semejanza con alguna diosa egipcia. El resto tiene asimismo carácter hierático.

40 (733).—Busto de mujer.

El original, de bronce, se conserva en el Museo de Atenas, y se encontró en Olimpia. — Yeso. — Formador, Hoffmann: 1888.—Alto, 0,09; ancho, 0,06.—Costó 1,25 pesetas.

41 (737).—Sileno.

La estatuita original, de plomo, se conserva en el Museo de Atenas, y procede de

Olimpia. — Yeso. — Formador, Hoffmann: 1888.—Alto, 0,05; ancho, 0,02.—Costó 1,25 pesetas.

42 (734).—Mango de pátera.

El original, de bronce, se conserva en el Museo Nacional de Atenas, y procede de las ruínas de Olimpia.—Yeso.—Formador, Hoffmann: 1888.—Longitud, 0,255.—Costó 2,50 pesetas.

Sirve de tenante á la pátera una figura varonil, desnuda, del tipo de los Apolos antes mencionados. Apoya los pies en una palmeta, y otra sirvió de apoyo y refuerzo al receptáculo.

43 (1.043).—Fauno.

El original, de bronce, perteneció á D. Pascual Serrano, de Bonete (Albacete), y procede del sitio llamado Llano de la Consolación, junto á Monte-Alegre, en la indicada provincia; hoy se conserva en el Museo del Louvre.—Yeso.—Formador, Lucas Bartolozzi: Madrid, 1897.—Alto, 0,10.—Donación de D. Antonio Vives.

Este curioso y fino bronce griego, cuyo tipo corresponde al siglo VI anterior á J. C., debió ser importado á España en la época de la colonización griega en ella, y es, por lo tanto, uno de los antecedentes de la influencia del arte de Grecia en el país ibérico.

Representa un fauno corriendo en actitud que denota el carácter salvaje de estas deidades, y su barba y peinado ofrecen el marcado carácter con que en las pinturas de vasos se ve representado el Baco indio.

FRONTONES DEL TEMPLO DE EGINA

La isla de Egina, situada en el golfo Sarónico, entre la Argólida y el Atica, es célebre en la Arqueología clásica, por la existencia en su suelo de un arruinado templo dórico, erigido en el siglo V anteriormente á J. C. Este templo hexastilo (de seis columnas en su frente), periptero (rodeado de columnas), es acabado ejemplar en su género.

Durante mucho tiempo se ha creído que el santuario egineta estuvo dedicado á la diosa Atenea (Minerva), sin otro dato que aparecer su imagen como principal figura en ambos frontones, cuyos restos fueron descubiertos en 1811. Pero nuevas excavaciones practicadas en 1901 por arqueólogos alemanes bajo la dirección del profesor Furtwängler, produjeron, entre otros resultados positivos para mejor conocimiento de la historia de Egina y de su templo, el descubrimiento, debido al Sr. Tiersch y ocurrido el 20 de Junio del expresado año, de una piedra con inscripción arcáica, anterior al año 500 antes de J. C., la cual dice que bajo el sacerdocio de cierto personaje fué construído el «Santuario de Afaya.»

Afaya, en la Mitología, es una doncella cazadora (en

Creta llamada Britomartis), hija de Carmea y de Zeus, muy querida de Artemisa (Diana), que burló la persecución amorosa del rey de Creta, Minos, en premio de lo cual la dicha Artemisa la convirtió en diosa, venerada por los eginetas, que la tenían por su protectora. Se cree que este culto tomó auge en la época de las guerras médicas por la circunstancia de que, según refiere Herodoto, antes de la batalla de Salamina, los griegos enviaron un barco á Egina, portador de las imágenes de los aécidas; y habiéndose retrasado, lo que produjo desaliento en la tripulación, se apareció á ésta un fantasma en forma de mujer y con voz fuerte, que pudo ser oída de toda la flota, animó á los griegos á seguir. Esa divina protectora debió ser Afaya. Todo esto explica que los asuntos representados en los frontones del templo fuera símbolo de la reconciliación y cooperación de Atenas y Egina en la obra común de salvar á la Grecia del yugo persa.

El templo fué construído, por consiguiente, después de la victoria, se calcula que entre 480 y 475.

La parte más numerosa de los mármoles de Egina, ó sean las figuras de los frontones del templo, fué descubierta en 1811 por un grupo de arqueólogos y artistas ingleses, alemanes y daneses, mediante excavaciones que practicaron en las ruínas. Constituyeron el hallazgo 17 figuras más ó menos completas, y numerosos fragmentos de otras, todas de mármol.

En 1812 adquirió estos mármoles, en 10.000 cequíes venecianos (unas 100.000 pesetas), el Príncipe Real de Baviera (luego Luis I), que los hizo restaurar en Roma por el escultor Thorwaldsen.

Hacia 1830 quedaron instaladas las estatuas en el Museo escultórico ó Gliptoteca de Munich, conforme al criterio de uno de los descubridores, el arquitecto inglés Cockerell, en dos grupos: cinco figuras de la composición

incompleta del frontón oriental, y diez que completaban el occidental. Quedaron aparte dos figuras pequeñas de mujer y los dichos fragmentos.

Los asuntos de ambos frontones se comprendió, desde luego, eran episodios de las luchas mantenidas en la Edad Heróica entre griegos y troyanos. Pero la disposición de las figuras ha sido siempre muy discutida.

Para mejor inteligencia de todos estos detalles, examínense los elementos de estudio al efecto reunidos en una vitrina especial.

41 (2.992 á 3.001).—FOTOGRAFÍAS DE LOS MÁRMOLES DE EGINA.

Los originales se conservan en la Gliptoteca de Munich.—Fotógrafo, Velagsanstal J. Bruckmann: Munich, 1908.—Tamaños de las fotografías, 18 por 24 y 13 por 18.—Costaron 15 pesetas.

Cartón A.—*Figuras del frontón oriental.*

El asunto de este frontón, según creencia corriente, debía ser un episodio de la primera campaña mantenida por Hércules contra Ilión (Troya): el héroe, auxiliado por Telamón, hijo del rey de Egina, Eaco, disputa á Laomedonte, rey de Troya, y á los suyos el cuerpo de su compañero Oicles, caído en la refriega.

De las cinco figuras de este frontón, conservadas en Munich, las dos más importantes, la de Laomedonte y la de Hércules, pueden ser apreciadas por sus

vaciados, expuestos aparte, y las otras tres en las siguientes fotografías:

Telamón, combatiendo.

Oikles, caído, y cuya restauración no convence.

Héroe que acude á levantar al caído.

Cartón B.—*Composición del frontón occidental.*

La completan tres fotografías. Aparece tal como está reconstituída en la Gliptoteca de Munich. Su asunto es la disputa del cuerpo de Aquiles, según unos, de Patroclo, según otros, entre griegos y troyanos. El caído aparece delante de la figura de Atenea, que es de mayor altura que las demás, y aparece en el centro. Al lado izquierdo pelean en favor del herido, primeramente Ayax, después un Eacida y Teucer; á la derecha, tratando de arrebatarle, Eneas (Héctor, según otra atribución), Paris y un guerrero vestido al modo asiático. Un herido troyano y otro griego completan á los extremos tan simétrica composición.

Cartón C.—*Cabezas de cuatro figuras.*

Corresponden á las siguientes:

Atenea, del frontón oriental.

Guerrero.

Figura femenil, de una de las acroteras.

Guerrero.

Para la controversia de la colocación de las figuras, se tomó siempre por tema el frontón occidental, que era el más completo, considerando perfectamente simétricas las composiciones de uno y otro,

y entendiendo todos los comentaristas, hasta Furtwängler, que se trataba en cada caso de una sola lucha entre combatientes de los dos bandos, disputándose un guerrero caído ante la Atenea que aparece en el centro. Todo el mundo aceptó, desde luego, la simetría rígida é inflexible de la composición escultórica dentro de una armonía arquitectónica. La figura erguida y solemne de Atenea sirve de eje al frontón, y á uno y otro lado se suceden las figuras, repitiendo las posturas con perfecta uniformidad. El arquitecto Cockerell lo único que añadía á la disposión del grupo, conforme se conserva en Munich (cartón B), es á la derecha de Atenea una figura sin armas que se inclina para levantar al caído (cartón A). El arqueólogo alemán Brunn hizo notar que los arqueros no debían estar ante los guerreros que combaten con lanzas, puesto que su modo de combatir pedía más distancia. Otro erudito alemán, H. Prachov, tomando por base la perfecta simetría de la composición, supuso que debían ser dos, una á cada lado de la Atenea, las figuras inclinadas para recoger al guerrero caído. Por último, M. K. Lange añadió á todos estos elementos dos figuras más de combatientes en pie, de modo que quedase una pareja de ellos á cada lado, con lo cual aparecían unas figuras en primer término y otras en segundo. En este caso, el número de figuras del frontón occidental era de catorce.

En este estado la cuestión, el Profesor alemán A. Furtwängler, al hacerse cargo de ella, y considerando que para resolverla no eran suficientes los muchos fragmentos que Thorwaldsen había dejado sin empleo, pensó en la necesidad de completar la colección practicando excavaciones junto al

famoso templo, y consiguió empezarlas, como queda dicho, en 1901. Descubrió, en efecto, nuevos fragmentos de estatuas de los frontones, con cuyos elementos, más los existentes en el Museo de Munich, después de detenido estudio de todos ellos, ideó la agrupación figurada en el modelo de que vamos á ocuparnos, y que se distingue por ser más verosímil que la de los originales, dispuesta por Cockerell.

45 (1473).—Modelo del frontón occidental del templo de Egina.

Este modelo, hecho según la reconstitución del Profesor Furtwängler, está hecho á la sexta parte del original y le representa restaurado, tanto en la disposición de las figuras con sus colores, armas y accesorios, como en la parte arquitectónica y decorativa.—Yeso y madera.—Construído en el Real Taller de la Escuela Politécnica de Munich: 1907.—Longitud, 3 metros.—Altura 0,515 y 0,860 con la acrotera.—Altura de la figura central, 0,34.—Costó 625 pesetas.

Según esta reconstitución, la obra se compone de trece figuras: en medio, sirviendo de eje al frontón, la de Atenea; á uno y otro lado las de los héroes empeñados en la lucha, divididos en cuatro

grupos, que forman otros tantos combates parciales.

En cuanto á la policromia, conseguida con cuatro colores, rojo, azul, blanco y oro, es de notar que repetidamente habían hecho constar los arqueólogos la existencia de restos de coloración en los mármoles originales, lo cual no desmiente la costumbre de los escultores griegos de pintar sus obras.

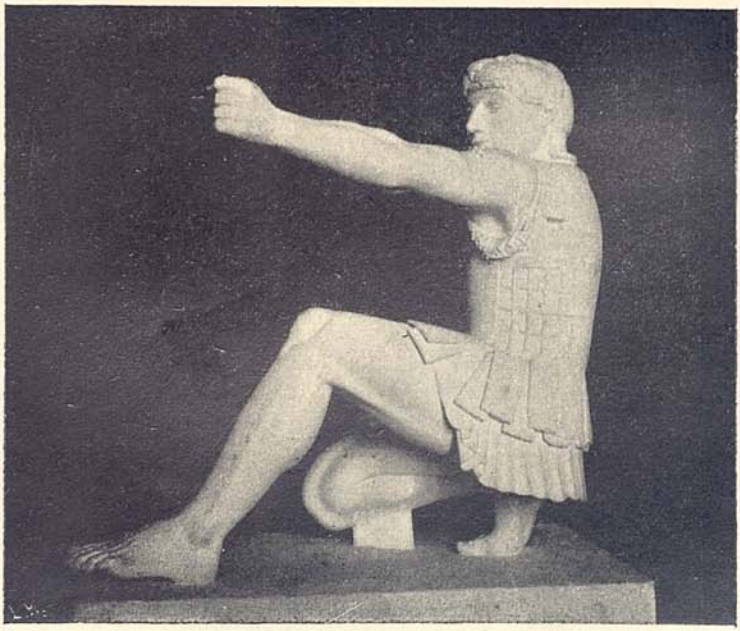
Por igual modo, con seguros datos, está hecha la restauración de la parte arquitectónica y sus accesorios decorativos: las acroteras, la central compuesta de un motivo de palmetas con dos figuras de mujer que tienen una flor de granada en una mano y con la otra se recogen la ropa; las cuales figuras se han tenido por representaciones de Damia y Auxesia y hoy se consideran como puramente decorativas; las acroteras laterales consistentes en grifos, y los goteriones simulando cabezas de león. El apoyo que tiene por detrás la acrotera central ofrece en su perfil la figura de un león.

Véanse además los vaciados de las tres figuras siguientes.

46 (1.463).—Atenea (Minerva).

Figura central del frontón de Occidente del templo de la diosa Afaya, en Egina.—El original, de mármol, es obra de fines del siglo v antes de J. C. (480-470) y se conserva en la Gliptoteca de Munich. —Yeso.—Formador, H. Zoller: 1907. —Altura, 1,70.—Costó, 162,50 pesetas.

IV



Hércules.—Frontón oriental del templo de Egina. (Núm. 47.)

Esta figura se diferencia de las demás de los frontones en que es la de menos expresión de vida y en cambio la de más carácter divino. Solemne, severa, semi-hierática, preside el combate como árbitro. Rígida y colocada en el eje del frontón respondió á un concepto arquitectónico decorativo. Viste peplos plegado con singular regularidad, se reviste con la égida, que por la espalda cae hasta cerca de las rodillas; lleva casco y va armada de lanza y escudo.

Está de frente, con el pie izquierdo vuelto de lado.

47 (1.464).—HÉRCULES.

Figura del frontón oriental del templo de la diosa Afaya, en Egina.—El original, de mármol, obra de fines del siglo v antes de J. C. (480-470), se conserva en la Gliptoteca de Munich.—Yeso.—Formador, H. Zoller: 1907.—Altura, 0,80.—Costó 162,50 pesetas.

El héroe lleva casco que figura la cabeza del león y ciñe coraza, que simula ser de cuero con lambrequines, sobre una túnica corta y sin mangas. Está en posición de disparar una flecha, con las piernas encogidas. M. Collignon, que ha hecho un estudio especial de la presente estatua, hace notar lo bien que se ajusta á las leyes del equilibrio; como contemplada desde cualquier punto de vista su actitud aparece siempre justa hasta en sus menores detalles; lo bien observado que está el movimiento de

retroceso del busto, que, por el contrario, se inclinará así que, disparada la flecha, cese la tensión de los músculos. Caracteriza á esta figura el movimiento, y entre las de Egina está considerada como una de las mejores.

Corresponde al frontón oriental, y en un principio se creyó que debía estar dando su lado derecho al espectador; pero la circunstancia de estar el lado izquierdo de la estatua alterado por la humedad y menos el otro, protegido acaso por el muro de fondo del frontón, induce á creer que este fué el lado por el cual se veía en la composición.

48 (1.474).—LAOMEDONTE Ó GUERRERO HERIDO.

Figura del ángulo izquierdo del frontón oriental del templo de la diosa Afaya, en Egina.—El original, de mármol, es obra de fines del siglo v antes de J. C. (480-470); se conserva en la Gliptoteca de Munich.—Yeso.—Formador del Real Taller de la Escuela Politécnica de Munich: 1907.—Longitud, 1,80.—Costó 190 pesetas.

Representa esta figura un troyano, que habiendo recibido mortal herida en el lado derecho del tórax, ha caído á tierra y se apoya en el escudo redondo, que mantiene embrazado. En la mano derecha tiene la espada. Su cabeza ciñe casco con nasal. La expresión de toda la figura y del rostro es de dolor. Este abatido troyano, cuyas formas vigo-

rosas y elegante actitud impresionan desde luego á quien le contempla, es una de las mejores de la serie egineta.

Parece ser el personaje á quien tira Hércules sus flechas.

Los mármoles de Egina representan un paso importante en la emancipación del genio griego de las tradiciones orientales. Esas figuras, estudiadas directamente del natural, revelan una observación bastante precisa de los movimientos, un conocimiento exacto de la anatomía y una ponderación estética justa de los elementos que integran las composiciones. Se advierte más libertad y realismo en los cuerpos que en los rostros, los cuales, por lo general, parecen sonreir, con la sonrisa llamada *eginética*, por lo típico de este convencionalismo, con lo cual sólo se trató de dar á los rostros expresión. Muy acentuada ésta en la Atenea del frontón occidental, lo está menos en los heridos, que expresan dolor, y en los combatientes, como el Hércules, cuyos ojos, á pesar de su arcaísmo, acusan la contracción de quien tiene fija la vista en un punto.

Se ha hecho notar muy acertadamente que dichas figuras, esculpidas sin los apoyos y recursos propios de los artistas duchos en el trabjos del mármol, y, por el contrario, con la ligereza y el aplomo que caracteriza á las de bronce, deben ser obra de artistas formados en una escuela de broncistas. Húbola en Egina, célebre por sus buenas fundiciones *(æginética temperatura)* (1), y el maestro que en ella sobresalió fué Onatas.

(1) Plinio, *Nat. Hist.*, 34, 10.

Onatas es un escultor broncista, cuyo período de producción se cuenta entre 490 y 460, correspondiendo, por lo tanto, á la generación anterior á Fidias. Hay noticias de varias obras suyas hechas para Olimpia, Tarento, Delfos y Atenas. Es creencia de los arqueólogos que los frontones del templo de Egina debieron ser hechos bajo la dirección de Onatas, y M. Collignon se inclina á considerar como obras de su mano las estatuas del frontón oriental, añadiendo que pudo ayudarle su hijo Caliteles.

FRONTONES DEL GRAN TEMPLO DE ZEUS EN OLIMPIA

En la región de la Grecia, llamada por los naturales Elida, situada á la parte occidental del Peloponeso, estuvo el centro de culto más importante de la antigüedad clásica: *Olimpia*, donde se alzaba el templo consagrado á Zeus, padre de los dioses; centro de renombre universal donde cada cuatro años se celebraban las fiestas *Olimpiadas*, que sirvieron de cómputo y en las cuales rivalizaban las fuerzas vivas de la Grecia, tanto intelectuales, en concursos poéticos y musicales, como físicas, en luchas atléticas é hípicas. Arruinado el gran templo, más los secundarios y los numerosos monumentos y edificios varios que los rodeaban, los restos que subsistían enterrados fueron sacados á luz por una comisión de arqueólogos alemanes, presidida por Ernesto Curtius, que á costa de su gobierno comenzó en 1875 las excavaciones necesarias, continuándolas hasta 1881. Votó al efecto el Parlamento alemán la crecida suma de 200.000 marcos, la mayor que se ha empleado en una empresa

científica, y con la circunstancia de haber sido completamente desinteresada, pues por virtud de la ley de antigüedades vigente en Grecia, no fué á los Museos alemanes ni una pieza de las muchas descubiertas, sino que quedaron todas en los Museos del país, los mármoles en el construído en Olimpia mismo y los bronces en el Nacional de Atenas.

El gran templo fué levantado por los eleanos con el botín que lograron sobre sus vecinos los de Pisa, ciudad de la misma Elida. La construcción, dirigida por el arquitecto Libón, fué comenzada hacia 470 antes de J. C., y en 445 quedó concluída.

Era un templo de orden dórico, de 64 metros de longitud y 27 de altura, exastilo, periptero, con seis columnas en cada frente y trece en cada costado. Contra la costumbre, sólo estaban decoradas con relieves las metopas del pronaos y del opistodomo, bajo el pórtico. En cambio, los frontones eran obras de grande importancia.

Para juzgar de toda esta decoración escultórica, véanse primeramente los elementos de estudio reunidos en una vitrina especial.

49 (2.981 á 2.985).—Fotografías de los mármoles de Olimpia.

Los originales se conservan en el Museo de Olimpia.—Pruebas de 18 por 24.—Fotógrafo, X.—1908.

Las metopas eran doce, y representaban los trabajos de Hércules. Seis decoraban la entrada del pronaos

y seis la del opistodomo. El tamaño de cada una es de 1,60 de altura y 1,50 de ancho. En el frente oriental, ó sea el del pronaos, estaban, según Pausanias:

1.ª *Hércules vencedor del jabalí de Erimántea.*—El rey Euristeo aparecía medio escondido en un *pithos* (tinaja). Sólo queda un fragmento.

2.ª *Hércules sujetando las yeguas de Diomedes.*—Quedan únicamente fragmentos.

3.ª *Combate con el triple Gerión.*—El monstruo estaba revestido de armaduras. El Museo del Louvre, en París, posee un fragmento.

4.ª *Hércules en el jardín de las Hespérides.*—El héroe aparece en medio sosteniendo la bóveda celeste, Atlas le presenta las manzanas de oro, y detrás se ve una Hespéride.

5.ª *Limpieza de los establos de Augias.*—Junto al héroe aparece Atenea.

6.ª *Hércules sujetando á Cerbero.*—Falta gran parte de la composición.

A la parte occidental, ó sea la del opistodomo, continuaba la serie:

7.ª *Hércules vencedor del león de Nemea.*—Está muy mutilada.

8.ª *La Hidra de Lerma.*—Solamente hay fragmentos.

9.ª *Las aves del lago de Estinfalia.*—Hércules aparece presentando á Atenea, que está sentada, una de dichas aves desoladoras de Arcadia. El trozo de la Atenea está en el Museo del Louvre.

10. *Lucha con el toro de Creta.*—Esta metopa se halla en el Museo del Louvre, en París, con los dichos fragmentos, por haber sido todo ello descu-

bierto y sacado de Grecia con motivo de la expedición francesa á Morea en 1828. Todo lo demás, incluso la cabeza del toro de esta metopa, fué descubierto por los alemanes, y se halla en el Museo de Olimpia.

11. *Hércules y la cierva de Cerinea.*—Quedan fragmentos.

12. *Combate de la amazona Hipólita.*—Queda la cabeza de la amazona y otros trozos.

Las fotografías expuestas son las de la 4.ª, 5.ª, 7.ª y 9.ª

Se ignora quiénes esculpieron las metopas; pero como observa acertadamente Collignon, la unidad de su estilo permite considerarlas como producto de una escuela y son de notar en ellas la amplitud y marcada tendencia á simplificar con que están compuestas, lo sobrio de la ejecución y el espíritu decorativo que las avalora.

Las fotografías de los frontones dan á conocer la disposición de las figuras y el modo como están reconstituídas las composiciones en el Museo de Olimpia. En cuanto á sus asuntos y á las distintas reconstituciones propuestas, se indican para mejor inteligencia del lector al tratar de los modelos.

50 (1.551).—Modelo del frontón oriental del templo de Zeus en Olimpia.

Hecho según la reconstitución del Profesor Treu, que tomó parte en las excavaciones.—Asunto: Oenomaos, rey de Pisa, en la Elida, y Pelops, preparándose para

la carrera de carros.—Yeso y madera.—Construído en el taller de vaciados del Real Museo de Berlín, 1908.—Longitud, 2,88; altura, 0,75.—Costo 162,50 pesetas.

El indicado asunto de este frontón estaba inspirado en una leyenda de la Elida, según la cual, el oráculo de Delfos había predicho á Oenomaos, rey de Pisa, que moriría á manos de su yerno, por lo cual el monarca, para conjurar el hado, ideó ofrecer la mano de su hija Hippodamia á quien le venciese en la carrera de Olimpia á Corinto, y en todas las pruebas salía el último, alcanzaba al competidor y le dada muerte; hasta que otro más astuto, Pelops, nieto de Zeus, compró á Mirtilos, auriga del rey, para que hiciese volcar el carro real. Hízolo así Mirtilos, y Oenomaos, desesperado, se suicidó; Pelops (el héroe que dió nombre al Peloponeso) se casó con Hippodamia, heredó el trono y fundó ó restableció con desusado esplendor las Olimpiadas.

La composición representa, según queda dicho, los preparativos para la carrera.

Véanse modelo y fotografía:

En medio, sirviendo de eje al frontón, aparece *Zeus* [G]; junto á él, á la derecha, *Oenomaos* [H] y su mujer *Steropea* [I], hija de Atlas, el auriga *Mirtilos* con el carro del rey [K] y dos criados de éste [J]; á la izquierda del espectador, *Pelops* [F], su prometida *Hippodamia* [E], el auriga del héroe, llamado *Killas* [D] ó *Sfairos*, con su carro [C], y dos criados del mismo.

Una de las figuras de la servidumbre de Oenomaos el viejo colocado detrás del carro es, en opinión de Flasch, Furtwängler y Collignon, el auriga *Mirtilos*, explicándose así su actitud pensativa como autor del drama que se prepara.

Los personajes que ocupan los extremos de la composición, representan los dos ríos de Olimpia, el de la derecha el *Cladeo* [M], y el de la izquierda el *Alfeo* [A].

Las fotografías expuestas dan exacta idea de los originales, despedazados como se hallaron y de la reconstitución de sus grupos, conforme al criterio de Curtius, y tal como se conservan en el Museo de Olimpia.

Los modelos demuestran las modificaciones introducidas en dicha colocación según el criterio del Profesor Treu, que ha prevalecido sobre las distintas hipótesis que como en casos análogos se han formulado acerca de la colocación de las figuras.

La base de uno y otro sistema es la descripción de Pausanias, y las variantes son pequeñas, pues en ambos hallamos las cinco figuras del medio graves y solemnes; en ambos aparece también la simetría de los grupos que llenan las dos alas del frontón, más acentuada en la disposición propuesta por el Profesor Treu, con los dos carros, de bronce, y los caballos en relieve, por no permitir mayor desarrollo el espacio disponible.

En cuanto á las figuras que Pausanias designó, conforme á las noticias de los exegetas, como personificaciones de los ríos Alfaeo y Cladeo, alguien ha supuesto que sean simples espectadores de la escena.

51 (1.552).—Modelo del frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia.

Hecho según la reconstitución del Profesor G. Treu, que tomó parte en las excavaciones.—Asunto: Combate de centauros y lapitas en las bodas de Piritoos y Deidamia.—Yeso y madera.—Construído en el taller de vaciados del Real Museo de Berlín, 1908.—Longitud, 2,88; altura, 0,75.—Costó 187,50 pesetas.

Dicho asunto está inspirado en una leyenda de la Tesalia, por la cual sabemos que en las bodas del rey de los lapitas, Piritoos (hijo de Zeus), y Deidamia, de la familia de los Centauros, éstos, embriagados en el banquete, pretendieron abusar de las mujeres de los lapitas, osando el centauro Eurition abrazar á la novia, y al rechazar los ofendidos á los salvajes agresores, sobrevino entre unos y otros terrible lucha, aquí representada en veintiuna figuras.

La de en medio, que sirve de eje al frontón, es la de *Apolo* [G], que digno y severo parece defender á los lapitas. A uno y otro lado, en tres grupos simétricos, está representada la contienda. Teniendo en cuenta las diferencias de colocación de los grupos y disposición de los más inmediatos al Apolo en el orignal que muestra la fotografía y en el modelo, se ven en ellos: en el de un lado, el centauro *Eurition* luchando con *Deidamia* [E] y castigado por

Piritoos [F]; en el del lado opuesto, otro centauro luchando con otra mujer [I] y *Teseo* [H] defendiéndola. Seguidamente, á cada lado, un centauro luchando á brazo partido con un joven lapita [D y J]. Luego un grupo, también repetido, de centauro, mujer y su defensor, los tres con las rodillas en tierra [C y K]; y, en fin, á cada extremo del frontón, una esclava [B y L] y una mujer [A y M], todavía echadas, casi en la postura del banquete, contemplando con terror la escena.

La relación de este asunto, con las tradiciones míticas de Olimpia que justifican su desarrollo en un frontón del templo de Zeus, se explica por ser hijo de este dios Piritoos, y su amigo Teseo, hijo de Pelops.

En este frontón la diferencia entre el orden con que aparecen los grupos en el original, según lo dispuso Curtius en el Museo de Olimpia, que es como aparece en la fotografía, y en el modelo del Profesor Treu son mayores que en el frontón oriental, pues aquí algunos grupos, los más inmediatos al Apolo y los siguientes á ellos, han cambiado de lugar; de modo que los que están á la derecha en el original aparecen en el modelo á la izquierda y viceversa. En el primero las más próximos al Apolo son las mujeres y en el segundo son las valientes figuras de *Piritoos* y *Teseo*, que defienden á las mujeres y forman con el dios la disposición simétrica del grupo central, que recuerda la del frontón oriental. Como en éste, la simetría de toda la composición es también absoluta, solamente que mucho más movida, como pide el asunto, representa la lucha fraccionada, como en el frontón de Egina, en seis combates parciales.

Esa simetría y equilibrio de la composición responde, como observa Collignon, á una ley del frontón griego.

52 (705 á 710). — CABEZAS DE LAS FIGURAS DEL FRONTÓN ORIENTAL DEL GRAN TEMPLO DE OLIMPIA.

Los originales, de mármol, se conservan en el Museo de Olimpia.—Yeso.—Formador, Hoffmann, 1888.

Corresponden á los personajes siguientes:

[F].—*Pelops.*

Se advierten á los lados los agujeros de sujeción de las carrilleras del casco.
Dimensiones, 0,35 por 0,165.—Costó 7,50 pesetas.

[H].—*Oenomaos.*

El trozo vaciado, comprende casi todo el rostro y parte de la cabeza con casco.
Dimensiones, 0,41 por 0,25.—Costó 6,25 pesetas.

[I].—*Steropea.*

La cabellera, sujeta con una cinta, cae en rizos regulares, bordeando la frente.
Dimensiones, 0,42 por 0,16.—Costó 6,25 pesetas.

[J].—*Criado de Oenomaos.*

Lleva un gorro, del que sobresalen los rizos de la cabellera. Del rostro hay poco más que la frente y los ojos.

Dimensiones, 0,29 por 0,16.—Costó 3,75 pesetas.

[L].—*Mirtilos, viejo auriga de Oenomaos.*

Hay un trozo de la mano derecha en que apoya la mejilla.

Esta hermosa cabeza, de rostro expresivo, facciones acentuadas, con cabellera y barba rizada, es de un tipo muy marcado, personal, importante, por lo que, según se dijo, han considerado algunos críticos este personaje como Mirtilos, el auriga traidor, que dió la victoria á Pelops y medita en el drama que se prepara.

Dimensiones, 0,40 por 0,165.—Costó 7,50 pesetas.

[M].—*Cladeo.*

Este dios fluvial aparece echado y tiene la juvenil cabeza levantada, atento á la escena que tanta importancia tuvo en la historia del Peloponeso.

Dimensiones, 0,37 por 0,165.—Costó 7,50 pesetas.

53 (711 á 722).—CABEZAS DE LAS FIGURAS DEL FRONTÓN OCCIDENTAL DEL GRAN TEMPLO DE OLIMPIA.

Los originales de mármol se conservan en el Museo de Olimpia.—Yeso.—Formador, Hoffmann, 1888.

Corresponden á los personajes siguientes:

[C].—*Lapita.*

El rostro expresa el esfuerzo que hace en la lucha con el Centauro. La cabellera está dispuesta en rizos cortos y regulares.
Dimensiones, 0,31 por 0,165.—Costó 6,25 pesetas.

[C].—*Centauro.*

El fragmento es tan sólo un trozo del rostro.
Dimensiones, 0,33 por 0,25.—Costó 3,75 pesetas.

[C].—*Mujer lapita.*

La cabellera tiene asida por la mano del Centauro. El rostro expresa dolor.
Dimensiones, 0,36 por 0,165. Costó 10 pesetas.

V

Deidamia. (Núm. 53, *E.*) **Mirtilos.** (Núm. 52, *L.*)

Frontones del Gran Templo de Olimpia.

[E].—*Deidamia.*

En medio del terror que sufre la doncella, el rostro mantiene su soberana belleza. Lleva la cabellera recogida graciosamente en un lienzo.

Dimensiones, 0,28 por 0,165.—Costó 7,50 pesetas.

[E].—*Eurition.*

El vaciado comprende, no solamente la cabeza expresiva y vigorosa, sino el codo de Deidamia apoyado en la mejilla del monstruo para rechazarle.

Altura, 0,70.—Costó 10 pesetas.

[F].—*Piritoos.*

Ciñe un gorro. El rostro, de singular nobleza, juvenil, tiene la serenidad propia de un héroe.

Dimensiones, 0,58 por 0,125.—Costó 10 pesetas.

[G].—*Apolo.*

Es de mayor tamaño que las demás, por serlo la figura del dios, que constituye el eje del frontón, como el Zeus del frontón oriental y las Ateneas de los de Egina. Nótese la expresión desdeñosa. acentuada por el saliente de la barba y labio inferior. La cabellera, dispuesta en rizos regulares, responde al tipo arcáico del dios.

Dimensiones, 0,48 por 0,165.—Costó 20 pesetas.

[I].—*Centauro.*

El vaciado comprende también los brazos de la mujer, que asiéndole por cabellera y barba, rechaza la brutal agresión.
Dimensiones, 0,55 por 0,235.—Costó 2,50 pesetas.

[J].—*Centauro.*

El monstruo, para defenderse, muerde el brazo con que le sujeta el joven que lucha con él.
Alto, 0,80.—Costó 12,50 pesetas.

[J].—*Joven lapita.*

Es el joven que lucha con el Centauro, indicado anteriormente, y su rostro expresa el furor de la lucha. La cabellera, de rizos cortos, acentúa el vigor del tipo.
Dimensiones, 0,27 por 0,16.—Costó 6,25 pesetas.

[L].—*Vieja.*

Es una de las esclavas que presencian la escena. Rostro incompleto.
Dimensiones, 0,30 por 0,165.—Costó 3,75 pesetas.

[M].—*Esclava joven.*

Su rostro expresa atención y sobresalto. Lleva la cabeza envuelta en un lienzo.

Considerados estos frontones desde el punto de vista artístico, es de notar de una parte el estilo y de otra las diferencias que se advierten en la ejecución. Representan estas esculturas otro paso, y más decisivo, en la libertad é independencia del arte que las de Egina. Nótase aún cierta sequedad arcáica, pero menor convencionalismo que en obras anteriores. La expresión está conseguida por completo. La risa eginética ha desaparecido. El realismo, conseguido con el estudio directo del natural, es ya una conquista definitiva del genio griego.

En cuanto á las diferencias entre uno y otro frontón, es de notar que en el primero todo es reposo solemne y severidad, y en el segundo movimiento y expresión dramática. Así lo piden sus respectivos asuntos. Pero también se advierten diferencias de estilo, que señalan distintas manos. El frontón oriental es, como obra escultórica, frío, y el otro obra llena de fuego, que revela un artista de grandes alientos.

Pausanias, en su descripción del gran templo de Olimpia, atribuye las esculturas del frontón oriental á *Pœonios,* de Mendea, y las del occidental á *Alcamenes;* pero no parece admisible que dicho Pœonios sea el autor de la Nike tan movida y aérea, hallada también en Olimpia, y mucho menos que este Alcamenes sea el Alcamenes ateniense, discípulo de Fidias, que floreció algunos años después de la fecha indicada, y cuyo estilo no tuvo nunca la tradición arcáica aquí patente.

Respecto de Pœonios, aún hay quien admite que pudiese hacer en su juventud el frontón y en su edad madura la Nike. En este monumento había una inscripción que, al declarar el nombre de su autor,

Pœonios, decía que lo era también de las *acroteras* del templo, y acaso de esto naciera confusión en las informaciones de Pausanias.

OBRAS VARIAS

54 (761).—Cabeza de Apolo.

El original, de mármol griego, se conserva en el Museo Británico.—Yeso.—Formador, D. Brucciani y C.ª: 1889.—Alto, 0m,48-0,16.—Costó 13,50 pesetas.

Comparada esta bella cabeza, que probablemente perteneció á una estatua, con las de los Apolos de *Thera, Orchomenes* y *Tenea*, se observa en ella decidido avance hacia la imitación del natural y expresión de individualidad, é igualmente el germen de un noble ideal.

Sus proporciones cuadradas y líneas agudas delatan aún el estilo arcáico; pero los rasgos no dejan de tener cierta majestad severa.

El cabello, sobre la frente, está dispuesto en mechones, en sustitución de los pequeños acaracolados de tipo antiguo, y descienden por detrás en trenzas separadas.

Este mármol es considerado como el tipo de Apolo de los tiempos del escultor *Kanachos* (500-460 antes de J. C.)

55 (159).—DIADEMADO.

El busto original, de mármol, representa el de un atleta vencedor, en prueba de lo cual ciñe su cabeza con una diadema, cuyos extremos le caen por la parte anterior de los hombros. Se conserva en el Museo Británico.—Yeso.—Formador, D. Brucciani, 1879.—Alto, 0,46.—Costó 12,50 pesetas.

56 (462).—GRAN BASE DE TRÍPODE. MONUMENTO LLAMADO ALTAR DE LOS DOCE DIOSES.

El original, de mármol pentélico, se conserva en el Museo Nacional del Louvre. —Yeso.—Formador, E. Arrondelle: 1885.—Alto, 1,80; longitud del lado por la parte inferior, 1,40; por la parte superior, 1,00.—Costó 180 pesetas.

Registro superior.—*Lado A.*

Grupo I.—*Zeus* (Júpiter), armado del rayo y con manto *(himation)*, que deja al descubierto el pecho y el brazo derecho, abre la marcha de los inmortales. Colocado de frente el rey del Olimpo, tiene la cabeza dirigida del lado de su esposa.

Hera (Juno) se apoya en un largo cetro y recoge con la mano izquierda el velo, signo característico de la mujer casada. El velo, unido á la diadema, no cubre sino su occipucio. Un *chiton* de tela finísima y mantilla *(diploïdion)*, terminada en dos puntas, completan el vestido de la diósa.

Grupo II.—*Poseidon* (Neptuno), vestido como su hermano Júpiter, lleva tridente. Toda la parte superior del cuerpo, desde el hombro derecho hasta la cadera izquierda, es moderna. La mujer esculpida de perfil, que se encuentra cerca del soberano del Mar, es

Déméter (Ceres). No conserva antiguas sino las piernas; el restaurador le ha colocado en la mano un ramillete de espigas. De intento se encuentran reunidas las dos divinidades del mar y de la tierra.

Lado B (á la derecha) (1).

Grupo III.—*Apolo*, está representado con un *chiton orthostade*, especie de estola, que descendía hasta los talones sin sujetarse á la cintura, vestido de gala de los tocadores de lira. Se ve el *plectrum* en su mano derecha, y en la izquierda tendría originariamente la lira. Por equivocación, el restaurador ha dado á esta divinidad las formas de una mujer. Las piernas y la mano derecha, solamente, son antiguas.

Artemisa (Diana), de frente á su hermano, con un arco que el restaurador ha alargado en una tercera parte, estaría en actitud de retirar con la mano derecha una flecha del carcax. Un *chiton* y una man-

(1) Para los griegos, el lado derecho era de buen augurio.

tilla forman la vestimenta de la joven cazadora. La parte inferior de la figura, á partir del talle, es tan sólo antigua.

Grupo IV.—*Hefestos* (Vulcano), está cubierto con un manto y tiene las tenazas en la mano derecha. También fué restaurado como diosa. Todo el busto es moderno. Esculpido de perfil, se encuentra frente á frente de

Atenea (Minerva), cuyo pecho está protegido por la égida cortada en la parte inferior; tiene la mano derecha armada con una lanza. Su escudo es moderno; pero la mayor porción de la lanza es antigua, así como también el pie izquierdo, pierna y pecho derechos. Según una leyenda ateniense, Vulcano pretendió la mano de Minerva.

Lado C.

Grupo V.—*Arés* (Marte), desnudo é imberbe, lleva embrazado un escudo argólico, y en la mano derecha una lanza. La parte superior de este arma, el casco y los lambrequines de la coraza romana con los que se le ha cubierto, son adiciones modernas. El dios está vuelto hacia

Afrodita (Venus), que eleva la mano derecha como para hablarle. Se la represnta diademada, los cabellos anudados en corimbos, viste *chiton* talar y mantilla, y lleva en la mano izquierda la paloma, ave sagrada. La parte superior de la figura es moderna.

Grupo VI.—*Hermes* (Mercurio), desnudo, pues la clámide apenas cubre su hombro, apoya el brazo izquierdo en la cadera, y en el derecho tiene el caduceo. Lleva la barba puntiaguda, los cabellos dis-

puestos en trenzas y grandes alas en los talones. Colocado de frente, mira á

Hestia (Vesta), que se parece en todo á Juno. La cabeza, mano izquierda, los pies y la parte superior del cetro son modernos. Mercurio y Vesta se encuentran agrupados en un himno homérico (número 29).

Registro inferior.—*Lado A.*

Las tres *Charitas* (las Gracias) están representadas en su actitud ordinaria: bailan dándose las manos. La primera, con la cabeza vuelta hacia sus hermanas, en actitud de recoger el *chiton;* la última, con la mano en el velo. Se ve distintamente el cordón de las sandalias, que rodea la garganta del pie.

Lado B.

Las tres *Horas,* esto es, las Estaciones, llevan, respectivamente, la rama florida, la espiga y el tronco de vid. El antiguo año de los pueblos indo-germánicos no tenía primitivamente sino dos Estaciones. Más tarde tuvo tres: la Primavera, el Estío y el Otoño.

Lado C.

Las tres *Euménides*, guardianes subterráneos del suelo ático. El cetro, surmontado por una flor de granado que llevan en la mano derecha, es el símbolo de su poder; la mano izquierda, abierta, significa la justicia, cuyos decretos ejecutan, ó bien la amenaza de la venganza divina para el que ose deteriorar este monumento.

Todas las diosas inferiores llevan diadema, *chiton* y manto *(diploïdion)* de mangas cortas. Las vestimentas de las *Euménides* están tan perfectamente conservadas, que parece distinguirse el tejido de lana.

La reunión de los doce dioses presidiendo á los doce meses del año, es una idea común á todos los pueblos antiguos. Efectivamente, la encontramos en las creencias de los indios, egipcios, etruscos, escandinavos, griegos y razas itálicas; el número 12 les sirvió á menudo de base para sus divisiones territoriales. Nada más frecuente que las confederaciones de doce príncipes, de doce villas, tribus ó colonias.

Seis dioses y otras tantas diosas del Olimpo constituían el δωδεκάθεον; se les escogía indistintamente, según las leyendas locales. Así, el círculo adaptado por el escultor de este monumento, es quizá el del Atica, que fijado por Solón, fué introducido en Roma, y por esto mismo prevaleció sobre todas las demás combinaciones. Los artistas antiguos, que han representado la duodécada, son: el escultor Praxiteles, cuyos doce dioses se veían en Mégara, y los pintores Euphranor y Asclepiodoro. Mr. Fröhner opina que esta base de trípode es una especie de calendario rural griego: en la parte superior, los doce meses; en la inferior, las estaciones y las potencias protectoras de las cosechas. Las gracias que recibían en Orcomenes el diezmo de la cosecha, pudieran muy bien ser consideradas como divinidades campestres. Las Euménides son las tres diosas de la agricultura, que velan por la fertilidad del suelo ático. En Arcadia

se les hacían sacrificios á la vez que á las Gracias (*Pausanias*, VIII, 34, 3). También sabemos que estas venerables hermanas no tenían en su origen la terrible figura con que son conocidas ordinariamente, siendo Esquilo el primero que las representa tocadas de serpientes.

La escultura en bajo-relieve de poco resalto, recuerda las tradiciones del estilo arcáico. La postura ruda de las divinidades superiores, algunas de las cuales tienen las piernas unidas y conforme á la creencia antigua, según la cual los dioses andaban sin separar los pies. (Heliodoro, *Æthiopica*, III, 13.) Todos los hombres ó varones, á excepción de Marte, tienen la barba puntiaguda, las diosas llevan los paños con pequeños pliegues simétricos; su tocado se compone de cuatro trenzas, que caen sobre los hombros; los pies y manos parecen de una longitud desproporcionada; los dedos de las mujeres afilados y encorvados en sus extremidades. Pero á parte de estas reminiscencias del antiguo estilo, se manifiesta una libertad tal de movimiento, de gracia y elegancia tan naturales, que hay que reconocer la imitación de algún monumento arcáico, por lo que no hemos vacilado en esta serie.

El monumento es de forma triangular. Las tres caras, que describen una ligera curva, van estrechándose hacia la parte superior, de suerte que las figuras del friso inferior tienen mayores dimensiones ($0^m,79$) que los dioses olímpicos de la zona superior ($0^m,55$).

El plinto superior, parte del cerco y el sostén, con las patas de león, son modernos.—Procede de la *villa* Borghese.

57 (679).—Atleta.

El original, de mármol griego, se conserva en la *villa* Albani (Roma).—Yeso.—Formador, F. Mercateli: 1887.—Alto, 1m,46.—Costó 300 pesetas.

El arcaísmo de esta figura se muestra en la actitud que afecta, que es la consagrada para este género de representaciones, en el gran desarrollo de los hombres y su cuadratura, que contrasta con la estrechez del cuerpo por las caderas. Al lado de estos caracteres, y como denunciando en el artista el propósito de idealizar la figura, se advierte que le ha dado una altura excesiva, así como también que ha disminuído el tamaño de la cabeza.

Sobre el tronco de árbol que sirve de apoyo á la estatua, hay una suscripción en griego que dice: «Stefanos, discípulo de Pasiteles, la hizo.» Stefanos fué un escultor que floreció Roma en la segunda mitad del siglo I antes de J. C., el cual, lo mismo que su maestro, se dedicó á la copia de obras famosas del arte griego. Collignon opina, por los caracteres de la figura, que Stefanos se limitó á copiar, atenuando un tanto la rigidez del original, un bronce de un discípulo de Ageladas, cuya fecha calcula entre 470 y 460.

El Profesor Furtwängler ha formulado un juicio más preciso, pues atribuye el original á Ageladas, quien supone pudo esculpirlo hacia el año 500 antes de J. C.

58 (619).—Venus del Esquilino.

La estatua original, en mármol, representa una jovencita desnuda, calzada con sandalias y el cabello recogido artísticamente con unas cintas que está desciñendo, según parece indicar el resto de la mano izquierda con que se coge el moño y el trozo de cinta que sobresale de la sien derecha, que debía estar sujeto por la mano del mismo lado, disponiéndose á entrar en el baño. La ropa con que se cubría está sobre un vaso de ungüentos olorosos, á que se arrolla una serpiente, colocado al lado de la figura. Se conserva en el Palacio de los Conservadores, en el Capitolio (Roma).—Yeso. —Formador, F. Mercatali: 1886.—Alto, $1^{m},46$-$0^{m},09$.—Costó 150 pesetas.

Se encontró esta bellísima estatua en 1874 en el lugar que en el Esquilino ocuparon los jardines de Mecenas.

Creyóse en un principio que se trataba de una imagen de Venus, y de aquí la designación con que se conoce esta escultura; pero después, estudiándola con más detenimiento, se advirtieron las grandes dificultades que ofrecía dicha atribución. En efecto,

VI

Venus del Esquilino. (Núm. 58.)

la diosa de la hermosura se representa bajo la forma de una mujer en la plenitud de su desarrollo y de la belleza sensual, mientras que la figura del Esquilino es la de una jovencita que aún no ha llegado á la edad del amor y de las pasiones; las imágenes de Venus surgiendo de las ondas del mar *(Venus anadiomena)* la representan siempre enteramente desnuda y descalza, en tanto que la doncella á que nos venimos refiriendo calza sandalias, y por fin el carácter tan marcadamente individual de esta última, excluye la posibilidad de que sea la representación de una deidad del Olimpo. No menos que el asunto ha sido objeto de discusión la época en que se ha producido esta obra. Para los que creyeron ver en ella una Venus, fué forzoso, teniendo en cuenta que nadie antes de Praxiteles la representó desnuda, colocarla entre las obras producidas con posterioridad á este artista, y notando también los rasgos de arcaismo que la figura del Esquilino presenta, la supusieron obra de la escuela de Pasiteles. Se ha creído también notar en esta figura cierto sabor alejandrino en su asunto y una alusión al culto de Isis, tan en boga entre los romanos del imperio, sobre todo en tiempo de Adriano; el fundamento principal de esta hipótesis estriba en la forma del vaso de esencias y en la serpiente que le rodea, y que se ha supuesto sea una *uræus;* pero si se tiene presente que lo mismo la cajita que el vaso sobre que está la ropa son no más que un apoyo añadido por el copista, esta última suposición pierde toda su fuerza. La opinión más aceptable es la expuesta por Mr. Joubin, quien, fundándose en el acentuado realismo de la figura, en la frescura é ingenuidad que respira, en la sen-

cillez con que está tratada y en el movimiento de la cabeza inclinada sobre el pecho, que la aproxima á la cabeza de *Penélope* de Berlín, la supone copia de una estatua femenil representada desnuda, por excepción, ejecutada con anterioridad á 450, es decir, en la época de los precursores del gran movimiento artístico, que se conoce con el nombre de clasicismo griego.

---

59 (657).—Isis.—Proserpina.—Venus.

La estatua original, de piedra, se conserva en el Museo Británico.—Yeso.—Formador, D. Brucciani: 1887. — Alto, 0^{m},86-0,04.—Costó 35,90 pesetas.

La diosa (ó mujer?) viste larga túnica talar de la más arcáica sencillez, ligada fuertemente á la cintura, y sobre la túnica manto de forma cuadrada. El cabello, que está arreglado con gran esmero, desciende en dos largos bucles sobre el pecho, mientras que el resto de la cabellera baja á lo largo del dorso á modo de peluca antigua y confinado por una cinta. Llaman la atención las orejas, elevadas, y los brazos pegados á los costados. Las manos son desproporcionadamente grandes: la derecha, abierta, en actitud de recibir ofrendas, y la izquierda que sujeta las patas de un halcón de largos cuernos, con el que los egipcios de la vigésima dinastía,

Ramses IV ó V, denotaban el alma. Símbolo que ha sido aquí imitado por los etruscos, tal vez sin darse cuenta de su significación. Si, como parece probable, es una representación de Venus la presente escultura, el halcón estaría en lugar de la paloma.

Es conocida también con los nombres de Persefone (Proserpina) é Isis. Otros hay quienes la consideran representación de una mujer muerta.—Procede de un sepulcro de Polledrara, cerca de Vulci.

MODELOS DE ARTE IBÉRICO

RESUMEN HISTÓRICO

Hácese aquí lugar, abriendo á modo de paréntesis en el desarrollo del arte griego, á los modelos de arte ante-romano de la Península ibérica, porque éstos nacieron de las corrientes del arte oriental y del arte griego arcáico, y no sería oportuno, por consiguiente, colocarlos más adelante.

La Arqueología del arte ibérico ante-romano es un estudio nuevo. Los hallazgos en que se apoya y la atención á los mismos prestada por la crítica, son cosas de los últimos cuarenta años, y si en un principio esos estudios no condujeron más que á meras hipótesis, hoy, á la luz de los de la Arqueología oriental y la Arqueología clásica, han llegado á constituir cuerpo de doctrina.

Llámase ibérico al arte de que nos ocupamos por haberse producido en Iberia, y generalmente por indígenas influídos de los pueblos inmigrantes ó colonizadores (fenicios y griegos) desde tiempos primitivos hasta la conquista romana.

Los albores del arte en Iberia podemos hoy decir que están representados por algunas pinturas, que figuran con preferencia animales (bisontes, ciervos, caballos), las cuales aparecen en cavernas descubiertas en la provincia de Santander y en rocas de la de Teruel y otras comarcas, y que acaso guardan analogía con las pictografías del Egipto prehistórico; están representados asimismo esos albores por la cerámica, ornamentada con

trazados geométricos incisos, y lo está, en fin, por ídolos, de los cuales se han recogido ejemplares en Andalucía idénticos á los descubiertos en Troya.

No nos ocuparemos aquí de los primitivos monumentos arquitectónicos de Iberia, cuales son ciertos dólmenes y sepulturas de análogo carácter, que como la llamada *Cueva de la Pastora*, en Castilleja de Guzmán (Sevilla), y las últimamente descubiertas en Antequera (Málaga), revelan pertenecer al tipo cuyo modelo, debido á los primitivos pobladores de la Grecia, es el monumento llamado *Tesorería de Atreo*, existente en Micenas; y las murallas del género llamado *ciclópeo*, cuyo mejor ejemplar es el que ofrece la ciudadela ibérica de Tarragona, y que asimismo pertenece á un sistema del que son ejemplares típicos los de las ciudadelas griegas de Tirinto y Micenas.

Bueno será consignar también que no han dejado de hallarse en nuestro suelo antigüedades fenicias, hipogeos y un magnífico sarcófago antropoide en Cádiz (la antigua *Gadir)*; marfiles grabados en Carmona; antigüedades griegas del período helénico, tales como frascos de vidrio y vasos de barro pintado en las tumbas de *Emporion* (Ampurias), y algunas esculturas de mármol y bronce en la región oriental de la Península, y, en fin, antigüedades cartaginesas, cuales son unas estelas esculpidas en piedra, descubiertas en Tajo Montero, y necrópolis, llenas de figuras de barro, en la isla de Ibiza.

Al contacto con estos varios pueblos, de los fenicios de Sidón desde el siglo XIV antes de Jesucristo, de los primitivos pobladores de la Grecia desde que la invasión de los dorios les obliga á emigrar hacia las islas y costas del Mediterráneo en el siglo XII, de los fenicios de Tiro desde esa misma época, de los griegos fóceos de *Masalia* (Marsella) desde los siglos VIII y VI, la misma época en

que empiezan á venir los cartagineses, los iberos se van civilizando y producen un arte cuya fisonomía necesariamente revela la doble influencia de gentes orientales y griegas. Ese arte se manifiesta hasta ahora principalmente en dos clases de obras: cerámica pintada, abundante en las regiones orientales de España y notable en Numancia, casi siempre decorada con adornos geométricos, cuyo estilo recuerda el de los vasos de Micenas y el de los producidos por la gente doria anteriormente al siglo VI; y esculturas de piedra y de bronce.

Entre las esculturas de piedra, son de notar algunas esfinges y toros que recuerdan modelos egipcios y caldeo-asirios, jabalíes de tipo griego, figuras humanas, en su mayoría de mujeres ofrendando una copa, y de hombres en actitud de adoración. A estos mismos tipos obedecen las figuras de bronce, sin que falten entre ellas imágenes de divinidades, y también figuras de toros, caballos y otras representaciones.

En cuanto al desarrollo del arte ibérico, es de notar que habiéndose formado de las indicadas influencias extrañas, las cuales recayeron en tribus bárbaras que no estaban dispuestas para recibirlas, lejos de determinar un proceso artístico en el que lógicamente pudiéramos distinguir un arcaísmo, un florecimiento y una decadencia, solamente produjeron imitaciones, felices en sus comienzos, luego desgraciadas, rudas y rutinarias repeticiones de buenos modelos.

El grupo de esculturas en piedra más caracterizado y conocido hasta ahora, es el de la región SE. de la Península, hoy constituída por las provincias de Valencia, Alicante, Albacete y Murcia, poblada en los antiguos tiempos á que nos referimos por los iberos contestanos, edetanos y bastetanos. Las obras que forman dicho grupo son el busto de mujer descubierto en Elche, pieza de gran va-

lor artístico, y las estatuas, bustos y cabezas descubiertos en el *Cerro de los Santos* (Albacete) y sus inmediaciones, que parecen productos de un taller en el cual se estancó el arte, amanerándose y llegando á triste decadencia. La vida de dicha producción escultórica no creemos cuente mayor antigüedad que el siglo v, y su término lo fijó la conquista romana.

En cuanto al estilo que avalora esas esculturas entre las ibéricas, que constituyen también la serie más importante en este Museo, es la fusión natural de las dos corrientes artísticas de los pueblos colonizadores: la fenicia, del Mediodía de España, y la griega, de la costa de Levante.

Otro grupo de esculturas ibéricas es el de los relieves decorativos, descubiertos algunos en Cástulo, y otros, representando guerreros, gimnastas y animales, en Osuna (Sevilla).

Otro grupo, en fin, forman en lo que fué la Celtiberia, desde el Tajo hasta el Mediterráneo por Durango, y hasta el Atlántico por Portugal. Consiste en toros y jabalíes, de rusticidad más aparente que real á causa del deterioro del granito en que están esculpidos, y que con las estatuas de guerreros lusitanos son monumentos funerarios de formas nacionales respetadas aun en la época de Augusto. En ellos suelen verse epígrafes latinos. Y también hay lápidas sepulcrales romanas con relieves de estilo ibérico, que tardó en desaparecer después de la conquista romana.

60 á **62** (1.408 á 1.410).—Toros de Costig.

Los originales, de bronce, fueron descubiertos en 1895 en un campo de Costig, pueblo de la isla de Mallorca, entre unas ruínas, con varios objetos, y se conservan, con éstos, en el Museo Arqueológico Nacional. Son tres cabezas de toro, distintas en forma y tamaño, pero de igual estilo, más ó menos arcáico, que revela influencia oriental. Debieron ser objetos votivos. — Yeso. — Formador, Lucas Bartolozzi: 1904.—Alturas, 0,80, 0,80 y 0,30.—Costaron los tres vaciados 45 pesetas.

El lugar del hallazgo, situado en el predio de Son Corró, del pueblo de Costig (Mallorca), denotaba por los restos de construcción primitiva, de aparejo irregular, de piedra, semejante al micénico, y por la naturaleza de los objetos acumulados en el recinto, tales como restos de otras cabezas, cuernos de bronce, uno con la figura de un ave al extremo, y vasos de barro, piezas en su mayoría de carácter votivo (al igual que otros ejemplares hallados en aquellas islas), más huesos de reses sacrificadas, que allí debió existir un centro de culto, cuyos restos, muchos ibéricos, otros romanos, son los descubiertos.

Las figuras de toro, ante-romanas, halladas en nuestra Península y sus islas, se relacionan, en opinión de los iberistas, con las tradiciones míticas del viaje de Hércules á Iberia, el regalo que en ella hizo de unas vacas á un régulo indígena y el carácter sagrado que desde tan remotos tiempos tuvo el toro en nuestro país, según Diodoro de Sicilia y Strabón, el cual dice que el culto ibérico de Hércules es anterior á las colonizaciones tirias.

En cuanto á los caracteres artísticos de estas cabezas, en la primera (**núm. 60**) es de notar la analogía de sus astas en forma de lira, con las de la cabeza de vaca, en plata, descubierta en Micenas, y tanto en la primera como en la segunda (**núm. 61**), el convencionalismo con que está tratada la forma, y en especial las cejas, estilizadas, como se observa también en modelos orientales. Más realista y de mejor mano, la cabeza pequeña (**núm. 62**) se distingue por el sentimiento del natural y la finura del modelo, caracteres por los cuales recuerda las obras excelentes de los animalistas sirios.

63 (1.407).—Esfinge de Balazote.

El original, de piedra caliza, fué hallado en Balazote (provincia de Albacete), y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. Es obra ibérica de estilo oriental, advirtiéndose á través del barbarismo del trabajo el recuerdo de un modelo caldeo-asirio. Posiblemente sirvió de quicialera, formando juego con otro ejemplar,

en la puerta de algún palacio.—Yeso.—Formador, Lucas Bartolozzi: 1904.—Altura, 0,760; longitud, 0,910.—Costó 30 pesetas.

Esta extraña escultura, descubierta casu al y aisladamente en un despoblado del término de Balazote, á unas doce leguas del *Cerro de los Santos*, centro arqueológico importante, de donde se han sacado numerosas esculturas que por su técnica y estilo revelan inmediato parentesco con ella, denota por su representación y por su destino relación evidente con los toros de faz humana, empleados por el arte caldeo-asirio como quicialeras de las puertas de los palacios y soportes de los arcos de las mismas. Ese genio llamado *Kherub (buey*, en las lenguas semíticas), y del que probablemente se derivan las figuras aladas que con el nombre de *Kherubines* hallamos mencionados en la descripción bíblica del templo de Jerusalén, en el que Salomón empleó artistas fenicios, es, bajo la forma compleja de la cabeza varonil, el cuerpo poderoso del toro y las alas del águila impetuosa, un símbolo de la inteligencia y la fuerza, semejante al de la esfinge egipcia.

La imagen del toro con faz humana, pero sin alas, se encuentra luego en Grecia, como representación del dios fluvial Aqueloo, y en España en las monedas de *Arse* (Sagunto).

La esfinge de Balazote es como imagen una importación oriental, y por su técnica y estilo, á que antes aludimos, una obra de arte ibérico, producida en la región á que confluyen las dos corrientes del arte

de los fenicios, colonizadores del Mediodía de la Península, y del arte de los griegos, colonizadores y dueños de la costa de Levante. El tipo primitivo ó caldeo-asirio encuéntrase aquí notablemente modificado. No lleva, como aquél, tiara adornada con cuernos, que allí son atributos, sino que aquí dos cuernos, apenas indicados, nacen del punto de unión del testuz del animal con el rostro humano. En vez de estar en pie, como aquél, está echado, como lo están las esfinges egipcias y sus imitaciones fenicias, y la cola enroscada sobre el anca, con la extremidad interpretada de un modo convencional, del que no deja de observarse su antecedente en algún modelo asirio. Destaca el cuerpo en alto relieve sobre un plano que debió formar parte del muro que adornó, y la cabeza, de bulto redondo, exenta y esculpida aparte, correspondiendo á otra hilada, no estuvo destinada á sustentar arco, dintel ú otro elemento arquitectónico. Este *Kherube* ibero, con el rostro vuelto hacia la izquierda y un poco levantado (lo que indica estuvo á poca altura) para que mirase de frente al contemplador; llenó, sin duda, una doble función: en lo religioso simbólica, y en lo artístico puramente decorativa.

La interpretación de pelo y barba, por acanalados simétricos, recuerda el sistema ó interpretación ornamental caldeo-asirio. La factura tosca y seca revela la mano ibera.

Como queda indicado al principio, y éste es otro recuerdo del arte caldeo-asirio, debió servir para decorar el quicio derecho de una puerta, debiendo haber otra figura compañera en el lado izquierdo.

VII

Busto ibérico de mujer, descubierto en Elche. (Núm. 65.)

64 (1.042).—Cabeza de toro.

El original, de piedra caliza, fué descubierto en el llano de la Consolación (Albacete) y hoy pertenece al Museo histórico de Barcelona.—Yeso.—Formador, Lucas Bartolozzi: 1897.—Dimensiones, 0,21 por 0,18.—Donación de D. Antonio Vives.

El llano de la Consolación se halla á seis kilómetros del *Cerro de los Santos* y, como éste, es lugar de donde se han sacado numerosas antigüedades ibéricas. La presente cabeza revela en todos sus caracteres, y marcadamente en la interpretación rayada de la ceja, semejante á lo observado en los bronces de Costig, ser obra del arte ibérico. Una cinta ciñe la frente de la bestia, cual indicando estar destinada al sacrificio.

65 (1.498).—Busto de Elche.

El original, de piedra caliza, fué descubierto en 1897, en la loma de la Alcudia, en Elche (Alicante), y se conserva en el Museo del Louvre, en París.—Yeso pintado.—Reproducción ejecutada por Don Ignacio Pinazo: 1908.—Altura, 0,57.—Costó 750 pesetas.

El hallazgo de esta escultura se verificó con el de otros restos (piezas de cerámica, un fuste y unos esqueletos humanos) en las proximidades del emplazamiento que ocupó la ciudad de *Illici*, levantada por los contestanos sobre las ruínas de la antigua Herna, que en el siglo v antes de J. C. pertenecía aún á los tartesios, sus fundadores.

El busto (acaso parte de estatua) es de mujer, que aparece con mitra y tocada á la manera oriental; la disposición del manto y de las joyas con que profusamente se adorna es muy semejante á la de las figuras femeniles del *Cerro de los Santos*. La mitra va inclinada hacia atrás y se compone de dos partes, en lo que recuerda al *pschent* egipcio; no simula ser pieza metálica, sino de cuero ó tela, y parece complemento del tocado. La citada inclinación se razona por la adaptación del adorno ó diadema de orfebrería que cubre toda la parte superior del cráneo, y, sobre todo, por el alambre, que pasando de un frontal á otro, sostiene los dos discos de labor calada que caen á uno y otro lado del rostro y dan á la figura tan peregrino aspecto. Todo el frontal está sembrado de bolitas, como los bordes de los discos; las caras de éstos presentan una labor de enrejado formado por radios y círculos concéntricos, y en el centro sobresale una especie de ombligo horadado. Tras de los discos, y pendiendo de la diadema, hay dos caídas ó ínfulas, formadas por unas placas recortadas formando volutas que recuerdan las de algunos motivos egipcios, y pendiente de ellas una porción de cadenillas con bellotas ó remates que recuerdan las diademas descubiertas en Troya por Schliemann.

El collar de tres vueltas con un medallón pendiente,

más unos dijes, está formado por gruesas cuentas fusiformes iguales á las que se ven representadas en monumentos asirios y fenicios, habiéndose encontrado también en Grecia cuentas de igual tipo hechas de pasta vítrea y correspondientes á la época primitiva.

El traje está compuesto de una túnica muy cerrada y manto, ó mejor velo, caído sobre los hombros, como para lucir el lujoso aderezo, formando pliegues ligeramente indicados sobre el brazo.

Tiene al dorso ó espalda un hueco de 0,018 mm. de diámetro y 0,016 de profundidad, que debió servir para sujetar la estatua por medio de un hierro, pues ésta, como las del *Cerro*, tiene el dorso sin labrar; prueba evidente de que se la destinó á estar colocada contra un muro.

La actitud recogida de esta figura indica que pudo tener carácter votivo. A un intento religioso responde, sin duda, la serenidad del rostro y la inclinación contemplativa de la mirada. La nobleza de la expresión y la sobriedad de formas revelan el parentesco de esta obra con las del arte griego, de estilo severo, lo que unido al orientalismo de sus ricos adornos, corresponde en un todo con el estilo ibérico, de influencia greco-fenicia, de las esculturas del *Cerro de los Santos*.

Supera, con mucho, á todas las producciones conocidas del arte ibérico, cuya obra capital es. Su ejecución, mucho más hábil, y cierto atrevimiento que le emancipa de las rutinas del arcaísmo griego, le colocan en primera línea. Fundándose en todo lo expuesto y en otras consideraciones que no tienen su lugar propio en este trabajo, creemos que el busto de Elche es obra producida en el siglo v

ó IV antes de J. C. (poco anterior á las esculturas del *Cerro*) por un artista ibérico de mucho mérito que se educó en la corriente del arte jónico griego.

Compárese el plegado del manto en esta figura y en la estatua siguiente del *Cerro de los Santos*, con la de la Atenea de Egina, y compárese también la simplicidad y nobleza helénica de unos y otros modelos.

ESCULTURAS DEL CERRO DE LOS SANTOS

El *Cerro* llamado *de los Santos* desde tiempos antiguos, por los restos de escultura que en él fueron apareciendo en la superficie, se halla situado cerca de Montealegre, en la provincia de Albacete, á un kilómetro de la línea divisoria de ésta con la de Murcia. En aquel paraje hizo excavaciones en 1871 el Sr. D. Paulino Savirón, Oficial del Museo Arqueológico Nacional, y descubrió ruinas de un templo de tipo griego, con su *pronaos*, al que, sin duda, perteneció un capitel, curiosa variedad del jónico, descubierto años antes, y varias esculturas y antigüedades.

Entre estos objetos y otros adquiridos á anteriores rebuscadores, el Museo Arqueológico Nacional formó entonces una colección de 556 piezas, de las cuales 300 son esculturas, procedentes del *Cerro* y sus alrededores.

Dichas esculturas motivaron desde entonces numerosos estudios acerca de sus caracteres artísticos y empeñadas controversias respecto de la autenticidad de algunas. Más de cuarenta trabajos especiales se han publicado sobre el particular, suscriptos unos por arqueólogos españoles y otros por extranjeros. Entre los primeros se debe citar al Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado,

que vió con acierto, antes que otro, el parentesco artístico de dichas esculturas con las de Chipre, como productos unas y otras de la común influencia de Oriente y Grecia. Entre los extranjeros, M. Leon Heuzey, que señaló su arte como un «arcaísmo greco-fenicio;» M. Arthur Engel, que trató la delicada cuestión de autenticidad, rechazando la de algunas, y M. Pierre Paris, que ha reconocido los caracteres del arte ibérico formado bajo dichas influencias. Por nuestra parte, en el extenso trabajo que hemos dedicado á dichas esculturas, señalamos su estilo, en el que se advierten, por una parte, el marcado sabor oriental de mitras, tocados y trajes que participan de caracteres caldeo-asirios y griegos, tanto troyanos y micénicos como helénicos; rasgos fisionómicos que denotan la transición del arcaísmo á la libertad realista, siendo producto todo esto de las dos corrientes artísticas, oriental y griega: la una venida por el Mediodía de la Península, donde la gente fenicia tenía sus factorías, y la otra por Levante, donde tenían sus colonias los griegos; y un elemento constante, indígena, que se reconoce en la tosquedad de la interpretación, la rudeza del trabajo, lo recargado de los detalles, los rasgos étnicos que dan invariablemente un tipo rechoncho y macizo.

Con estos caracteres generales se reconocen en la Península varias escuelas ó talleres, en los que, por falta de ambiente para que se operase una evolución artística, lo que encontramos es una decadencia con relación á los modelos griegos y orientales que imitaban. Por esta razón, el busto de Elche, de mejor arte, le consideramos más antiguo, y las esculturas del *Cerro de los Santos* como posteriores, productos de una escuela decadente que debemos denominar *bastetana* porque proceden de la región ibérica llamada *Bastetania*.

Esas esculturas no representan divinidades, sino per-

sonas devotas haciendo su ofrenda. Abundan entre ellas cabezas, que algunas debieron pertenecer á estatuas; pero tanto éstas como las cabezas solas tuvieron carácter votivo, lo que explica su presencia y abundancia en dicho templo, que, según el Sr. Fernández-Guerra, correspondió á la antigua ciudad de *Elo*.

66 (1.427).—Estatuita de mujer.

El original, de piedra, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional. — Yeso. —Formador, L. Bartolozzi: 1905.—Altura, 0,190.—Costó 3,75 pesetas.

El tocado de esta figurita, formado de mitra con cadenillas, discos á modo de ruedas, de las que tan sólo conserva la del lado izquierdo, cubriéndole la oreja y cadenillas que bajan á unirse con las del collar ó collares, de cuyos hilos penden dijes, es igual al del busto de Elche, estando también cubierta con un manto cuyos bordes se unen sobre el pecho. Fáltanle las manos. El rostro, algo frustro por tener mutiladas la nariz y la boca, parece de vieja. El Sr. Savirón, que fué el primero que reprodujo esta figura, que dice fué hallada «bajo la escalinata del templo, á la profundidad de un metro cincuenta centímetros,» la describe y hace notar su mérito, superior al de la generalidad de las esculturas, de donde deduce que debe pertenecer á la época de florecimiento de su estilo, como así es en efecto.

67 (781).—Cabeza de mujer.

El original, de piedra, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Yeso.—Formador, E. Micheli: Madrid, 1889.—Alto, 0,44 con la basa.—Donación del Museo Arqueológico Nacional.

Ciñe diadema de labor de orfebrería con grandes ínfulas que encuadran el rostro; la mitra ó cogulla cubre hasta los hombros. La ejecución del rostro es más arcáica que la del tocado.

La labor de la diadema, que la mitra no permite ver entera, forma adornos en figura de ∽ ∽ y de rosáceas, y por debajo un ziszás; las ínfulas, apenas visibles, terminan en discos ó especie de ruedas, mucho más pequeñas y más bajas que las del busto de Elche, pero del mismo género.

68 (1.401).—Cabeza de mujer.

El original, de piedra, perteneció á los señores Gómez Perestorena.—Yeso.—Formador, desconocido.—Altura, 0,33.—Donación del Museo de Ciencias Naturales.

Ofrece esta cabeza, por lo que al tocado y á la mitra se refiere, grandes analogías con la precedente, salvo la ausencia de las ruedas y ser la labor de la

diadema menos arcáica; está adornada con ondas y por un borde sobre la frente con doble hilera de bolitas.

La fisonomía de esta cabeza presenta los mismos rasgos arcáicos que la anterior figura. Las facciones son más finas y más delicado el sentimiento artístico que las expresó.

69 (683).—ESTATUA DE MUJER OFERENTE.

El original, de piedra, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Yeso. — Formador, F. Contreras: Madrid, 1888. — Altura, 1,22. — Donación del Museo Arqueológico Nacional.

Esta escultura es la pieza capital entre las descubiertas en el *Cerro de los Santos*, alabada por cuantas personas se han ocupado de estas antigüedades y cuyos caracteres dieron desde luego razón del arte especial de las gentes á quienes perteneció aquel santuario. Su rasgo característico es la solemnidad con que hace la ofrenda de una copa ó vaso del tipo del *olpe*, sin asa; tipo de vaso oriental que aparece también entre los objetos ante-romanos descubiertos en Costig (isla de Mallorca). Sostiene dicho vaso entre ambas manos, sobre el cuerpo, á la altura del vientre. Viste tres túnicas, cuyos bordes escalonados son visibles por abajo y por el cuello. La primera, más corta, ofrece unas rayas como indicando franjas en sentido oblicuo hacia el medio, que queda liso; lisa por completo es la segunda, y

la tercera, que cae sobre los pies, calzados, por cierto, con zapatos cerrados, forma menudos y simétricos pliegues, y por comparación bastante exacta con la Hera de Samos, existente en el Louvre, ha hecho pensar que no se trata de una interpretación de un fleco á la manera asiria, sino de «la túnica de lino, la *calasiris* egipto-jónica,» siendo admisible, en opinión de M. Heuzey, que las modas griegas más ó menos mitigadas comenzaran á ganar desde el siglo v muchos puntos del Mediterráneo y se propagaran á medida que el contacto con la vida helénica fuera preponderando en el mundo antiguo. El cuello, bastante cerrado, se abrocha con un pasador de forma de ⊢. Completa la vestidura de esta estatua un manto ó gran velo rectangular que desde los hombros viene formando en la caída de sus bordes un plegado simétrico conforme al sistema griego arcáico, y lo mismo en los extremos que caen de los antebrazos sobre el vientre. A sus cuatro extremos lleva el manto sendas bellotas ó *glandes;* detalle éste, así como el del broche, que se estiman de moda oriental ó bárbara. La cabeza se adorna con una complicada y lujosa diadema, obra delicadísima de orfebrería, compuesta de un frontal que consta de dos fajas: una, labor de líneas ondulantes, y la otra, de bollotitas sobre un fleco también ondulado; á los extremos sendos rosetones, de los que parten golpes de cadenillas terminadas en bellotas que llegan hasta los hombros y casi cubren los discos, como los que lleva la cabeza (**núm. 70**), pero mayores, y entre estas caídas y el rostro aparecen otras cadenas más gruesas y dobladas que bajan hasta el pecho, como las que llevan las mujeres argelinas. Pero lo más digno de

notar es la semejanza que guarda este tocado con los de cadenillas de oro recogidas en la Troade.

Completa el adorno un pectoral compuesto de tres gruesas cadenas separadas por un tejido de labor de canutillos formando picos contrapuestos, y por terminación una serie de bellotas como en la *osk* egipcia. En los dedos índice, anular y meñique de la mano izquierda, lleva sortijas, la segunda en la primera falanje, según costumbre mencionada por Plinio y confirmada en estatuas orientales y etruscas.

En cuanto al estilo, el hieratismo se manifiesta en la rigidez solemne, en el paralelismo, en la quietud mística con que esta mujer bastetana hace su ofrenda revestida de ricas vestiduras y fastuosos adornos, como una princesa. Su rostro, sereno y grave, tiene una expresión de tristeza. A ello contribuye la disposición de los ojos, con los párpados superiores muy elevados y los vértices interiores inclinados hacia abajo. Tanto en las facciones como en los adornos son evidentes los rasgos arcáicos al lado de los conatos de realismo, adivinándose la fluctuación y la timidez de los artistas bastetanos. En conjunto, hay en esta estatua, y en ello está su mérito, una grandiosidad y una elevación religiosa que la señala como obra maestra de la escuela á que corresponde.

70 (1.402).—Cabeza de mujer.

El original, de piedra caliza, se conserva en la Sección antropológica del Museo de Ciencias Naturales.—Yeso.—For-

mador, desconocido. — Altura, 0,39. — Donación del Museo de Ciencias Naturales.

El tocado de esta cabeza lo forma una mitra ó cogulla recta, cubierta por el velo ó manto; ciñe diadema, cuya placa, de labor geométrica y festón de bellotillas, se distingue claramente, al contrario de las cadenillas de los lados, que están mutiladas. La característica de esta escultura está en representar un arcaísmo muy dulcificado.

71 (1.428).—Cabeza de mujer.

El original, de piedra caliza, se conserva en el mismo Museo Arqueológico Nacional. — Formador, L. Bartolozzi: 1905. —Yeso.—Altura, 0,29.—Costó 3,75 pesetas.

Muy curiosa variante entre las cabezas mitradas por presentar la cogulla figura un poco triangular que recuerda la del busto de Elche. También bajo la cogulla, que le llega hasta el cuello, se adorna la dama con diadema. El rostro, de modelado algo seco, guarda relación con el de la cabeza anterior.

72 (1.411).—Cabeza de mujer.

El original, de piedra caliza, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—

Yeso. — Formador, Lucas Bartolozzi: 1904. — Altura 0,16. — Costó 3,75 pesetas.

Pertenece esta escultura al tipo de las cabezas femeniles que en vez de llevar mitra aparecen veladas por el manto que deja visible la diadema. El rostro es alargado; los ojos convergentes, tallados á bisel. El aspecto del tocado con las ínfulas de cadenillas es egipcio enteramente.

73 (779).—Cabeza varonil.

El original, de piedra caliza, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.— Yeso.—Formador, E. Micheli: 1889.— Alto, 0,30 con la basa.—Donación del Museo Arqueológico Nacional.

Representa esta cabeza un ejemplar típico de la serie que se ha relacionado con las cabezas de atletas de cabellera abundante y mechones cortos, debidas al arte griego desde tiempos de Miron, ó sea fines del siglo v antes de J. C. El perfil es bastante griego, y el óvalo del rostro algo apuntado hacia la barba; la boca, fina, es la parte superior mejor modelada; la oreja, en cambio, es de ejecución torpe. Lleva un gorro que deja al descubierto por delante los dichos rizos. Su tamaño es el del natural.

74 (780).—Cabeza varonil.

El original, de piedra caliza, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Yeso.—Formador, E. Micheli: 1889.—Alto, 0,345 con la basa.—Donación del Museo Arqueológico Nacional.

Señálase esta obra como el prototipo de una serie. Lleva un gorro que deja al descubierto por delante tres órdenes de mechones del cabello formando picos, con cierta inclinación hacia los lados. Los ojos, algo acentuada su convexidad, demasiado grandes y abiertos, casi á flor de cara, recuerdan los de antiguos modelos arcáicos. En cambio, la boca, fina, es más realista, y la oreja, enorme, adornada de un arete, es de torpe ejecución.

75 (778).—Cabeza varonil.

El original, de piedra, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Yeso.—Formador, E. Micheli: 1889.—Altura, 0,30 con la basa.—Donación del Museo Arqueológico Nacional.

Esta cabeza corresponde á un tipo más redondo, sin oblicuidad en los ojos, y lo característico, que es la interpretación de la cabellera, es una estilización en que los mechones afectan forma de agudos picos, dispuestos en series alternativas.

76 (1.429).—CABEZA VARONIL.

El original, de piedra, se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.—Yeso. —Formador, Lucas Bartolozzi: 1905.—Altura, 0,201.—Costó 3,75 pesetas.

77 á **80** (1.412-1.415).—CABEZAS VARONILES.

Los originales, en piedra, se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.—Yeso.—Formador, Lucas Bartolozzi: 1904.—Alturas: 0,190, 0,178, 0,160 y 0,165.—Costaron las cuatro 15 pesetas.

81 (1.475).—IDOLO IBÉRICO.

El original, en piedra, más bien grabado que esculpido, procede de la provincia de Segovia, y es propiedad del Excelentísimo Sr. D. Eduardo Saavedra.—Yeso.—Formador, Lucas Bartolozzi: 1907.—Longitud, 0,058.—Donación del referido Sr. Saavedra.

MODELOS

DE ARTE GRIEGO CLÁSICO

RESUMEN HISTÓRICO

Un criterio en extremo riguroso pretendió que el período de apogeo del clasicismo griego es el del siglo v, en el que florecen los tres maestros escultores Miron, Policleto y Fidias, representando éste la parte más gloriosa de aquel perfeccionamiento. Quienes así discurrían consideraban que el arte del siglo iv, representado por Scopas, Praxiteles y Lisipo, inicia la decadencia.

Críticos menos absolutos, atentos á las bellezas innegables del arte del siglo iv, entendieron que no era razonable pronunciar la palabra decadencia ante obras tan perfectas como las de este segundo período, y señalaron como punto de partida de esa decadencia la difusión de las escuelas y de los sistemas, que comienza con la de Pérgamo, y se manifiesta luego en las de las islas griegas.

Pero hay todavía un criterio más admisible, completamente ecléctico, como corresponde á la Historia del Arte, cuyo fin es estudiar atentamente, en todas sus fases, los progresos y vicisitudes de la expresión de la forma; y

según este criterio, universalmente admitido hoy, lo que importa es seguir el desarrollo del arte en la variedad inagotable de sus manifestaciones. Este criterio se ajusta en un todo á la realidad. El clasicismo griego no se encerró en una fórmula y un credo. No ya cada época y cada región, al compás y al calor de los hechos históricos y de los ideales de raza, sino cada artista, tuvieron su credo y su fórmula. El clasicismo de Miron no fué el de Policleto, ni el de éste fué el de Fidias; el de Scopas no fué el de Praxiteles, ni el de éste fué el de Lisipo, y, sin embargo, todos concurren á la obra común de perfeccionamiento, y todos mantienen y profesan el clasicismo, expresión acabada del genio griego. Dentro de ese clasicismo, que está basado en la ponderación de los elementos tomados del natural, sin ninguno de los prejuicios que informan al arte arcáico, hay dos tendencias que ya hemos visto iniciadas en la indicada época anterior: el arte jónico, gracioso y espiritual, y el arte dorio, severo y realista.

Puntualizando los hechos, debemos decir que hay primeramente, bajo el gobierno de Cimon en el Atica, un período que puede considerarse como el de los precursores de Fidias, al que pertenecen varias y notables obras, cuyos autores no en todos los casos han podido ser identificados.

En ese período florecieron Hegias, el primer maestro de Fidias; Kritios y Nesiotes, que ejecutaron hacia 477 el grupo de los *Tyranicidas*, conocido hoy por sus copias; Cálamis, escultor de gran renombre, que trabajó en Atenas hacia 460, y una de cuyas obras, el *Apolo*, es conocida también por dos copias en mármol, denotando cierta reminiscencia de los tipos atléticos, tan caros á la escuela argivo-sicionita que representa el arte dorio.

Este se manifiesta paralelamente con artistas como

Pytágoras, que trabajó en Regio (Magna Grecia), donde formó escuela, y en el Peloponeso, en Argos, con Ageladas, en cuyo taller y bajo cuyas enseñanzas se formaron los tres artistas Miron, Policleto y Fidias, que sintetizan el avance clásico del siglo v.

Cada uno de estos tres maestros representa una tendencia distinta: Miron, el más viejo, que trabaja en Atenas, es un realista audaz que, rompiendo con todo convencionalismo, gusta de expresar la vida por medio del movimiento, en obras como el famoso *Discóbolo;* Policleto, el jefe de la escuela argivo-sicionita, en quien encarna el gusto dorio, que multiplicó las estatuas de atletas para Olimpia, es un teórico que fija las proporciones del cuerpo humano en un tratado que lleva su fórmula académica á obras acabadas, como el *Doriforo* ó *Canon* y el *Diadumeno;* figuras en reposo que son acabados modelos del desnudo varonil, algo pesados y de una belleza completamente humana, buscada en la proporción y no en la línea, y cuyo ideal fué la expresión de la fuerza; Fidias, el genio artístico más poderoso de la antigüedad, jefe de la escuela ática, es un idealista, que hermanando el vigor con la gracia jónica, y poseído del espíritu religioso de su tiempo, sublima las imágenes de dioses y diosas, seres sobre-humanos, de soberana belleza. Acabados modelos de este arte elevado y magnífico son los mármoles del Partenon, cuyo decorado dirigió el maestro, consejero de Pericles, bajo cuyo gobierno en Atica y á cuyo esfuerzo se debe tan notable obra.

Estos dos artistas formaron escuela, como queda indicado. La de Fidias, ó sea la tradición ática, fué mantenida por Alcamenes, algunas de cuyas obras se reconocen en copias antiguas; y de autores desconocidos existen otras notabilísimas, como son las *cariátides* del templo de Pandrosa, los relieves del templo de la Victoria apte-

ra y otras esculturas. De la escuela argiva se perdieron numerosas obras por ser de bronce, material muy codiciado siempre.

El período de florecimiento clásico que acabamos de reseñar, duró unos cincuenta años, desde la terminación de las guerras médicas (480) hasta la guerra del Peloponeso (431-404).

El clasicismo del siglo IV se manifiesta con otros caracteres. Cuando el arte llega á un grado de elevación como el conseguido por Fidias, es difícil se mantenga á tal altura. El esfuerzo personal forma escuela, pero no genios. El movimiento artístico era, por otra parte, tan intenso y tan poderoso, que aún tuvo savia aquel florecimiento para manifestarse en distintas formas.

El artista que forma lazo de unión entre los del siglo V y los del IV, es Scopas, que, buscando la belleza por otro camino que sus antecesores, se propuso por ideal la expresión patética. A esta corriente corresponden las esculturas del mausoleo de Halicarnaso, en que colaboró el maestro; la *Demeter de Gnido*, y las *Niobes*.

Pero el escultor que de un modo más acabado encarna el gusto un tanto sensual del siglo IV, época influída de la filosofía de Platón, y de un espíritu religioso debilitado, es Praxiteles, ateniense, que fué el jefe de la escuela ática de aquella época. El ideal de Praxiteles es la expresión de la gracia, que busca en la belleza juvenil, como vemos en su magnífico grupo de *Hermes con Baco niño*, descubierto en Olimpia; en figuras de faunos, en imágenes de Venus, á la que fué el primer artista que se atrevió á representarla desnuda.

La influencia de Scopas y de Praxiteles, juntamente con la tradición del estilo de Fidias, produjo numerosas obras en el siglo IV, que participan de un cierto eclecticismo artístico. Entre ellas son de citar la *Venus de*

Milo, el monumento de la *Victoria de Samotracia* y otras varias obras.

La escuela argivo-sicionita tuvo por más ilustre representante y jefe en este período á Lisipo, el escultor de Alejandro Magno, que fué muy fecundo y se distinguió especialmente en estatuas de atletas, como la del *Apoxiomeno*. Al modo de Policleto fué también Lisipo, teorizante, modificando el canon de proporciones que aquél dió y fijándolas en un módulo más alargado y esbelto. Lisipo fué realista, y su tendencia la expresión del tipo individual. Por eso fueron célebres sus retratos de Alejandro.

Comienza después de este artista en el siglo III, cuando el vasto imperio de Alejandro empezó á desmembrarse, la difusión de las escuelas, que vivieron de las tradiciones de las anteriores. Tres nuevas escuelas se distinguen en este movimiento: la de Pérgamo, en Misia (Asia Menor), cuya mejor obra son los grandes relieves del *Gran Altar de Zeus* en aquel punto y las figuras del monumento que el rey Attalo dedicó en Atenas; la escuela de la isla de Rodas, cuya obra típica es el grupo de *Laoconte y sus hijos*, esculpido por Agesandro, Atenodoro y Polidoro, y la escuela de Tralles en Lidia (Asia Menor), derivada de la anterior y representada plenamente en el grupo del *Toro Farnesio*, original de Apolonio y Taurisco. En todas estas escuelas se ve que el ideal es la expresión dramática acentuada por el estudio anatómico.

A la par de este movimiento, que constituye el arte llamado helenístico, en Alejandría floreció una escuela llamada alejandrina, que produjo obras pintorescas, como la del *Río Nilo* y numerosas figuras y bustos de un estilo naturalista muy marcado.

Después el último período de la escultura griega es el de su florecimiento en Roma, donde la representan Apo-

lonio, autor del *Torso del Vaticano;* Cleomenes, cuyo nombre figura al pie de la *Venus de Médicis;* Agasias de Efeso, de quien es el *Gladiador Borghese,* y muchas obras más que sólo son reflejo de los estilos anteriores.

Las colecciones que se describen á continuación se hallan reunidas en el salón central, las salas del lado Norte y la de *Laoconte* ó vestíbulo de saliente.

PRIMERAS OBRAS CLÁSICAS

82 (1.426).—AURIGA VENCEDOR.

El original, de bronce, con incrustaciones de marfil, oro y plata, fué descubierto en las ruínas de Delfos, en cuyo Museo se conserva, y formó parte del monumento conmemorativo de una victoria hípica alcanzada allí por Polyzalos, hermano de Hieron, Tirano de Siracusa.—Siglo v antes de J. C.—Yeso patinado imitando bronce.—Formador, E. Arrondelle: París, 1905.—Altura, 2,002.—Costó 192 pesetas.

El hallazgo de este magnífico bronce griego es debido á la Escuela francesa de Atenas, cuyo Director, M. Homolle, dirigió las excavaciones por cuenta de Francia, practicadas desde 1892 en el sitio donde estuvo el santuario de Apolo en Delfos, famoso por

Auriga vencedor.—Bronce de Delfos. (Núm. 82.)

el oráculo cuyas sentencias tanta importancia tuvieron en la historia antigua. Dicho santuario estaba en la Fócida, y sus ruínas, hoy al descubierto, en la vertiente Sur del monte Parnaso, manifiestan lo que fué vía sagrada, bordeada de los tesoros ó capillas donde depositaban sus ofrendas los pueblos ó los tiranos, y por donde se subía á la roca de la Sibila, al templo, al teatro donde se celebraban los concursos musicales, y, por fin, al estadio, que está en lo alto, destinado á los concursos atléticos é hípicos. Toda esta vía sagrada, como las de otros centros de culto análogos, estaba bordeada también de monumentos conmemorativos, muchos de ellos dedicados á los vencedores en los dichos concursos, cuyo premio era una cinta que ceñían á sus sienes, como se ve en el auriga.

Perteneció esta figura á uno de dichos monumentos, cuyo resto principal es ella, y los demás algunos trozos del carro que guiaba, de las riendas y fragmento de otra figura humana y de los caballos, todo esto de bronce, más una piedra del basamento con un trozo de inscripción.

En un principio, el arqueólogo griego Svoronos creyó que el monumento, al cual corresponden estos restos, era el que describe Pausanias, consagrado por los cirenianos y compuesto de un carro guiado por Cirenea, en el que aparecía Battos I, tirano de la isla de Thera, coronado por la Libia; monumento debido al escultor Anfion y erigido entre 450 y 440. En este caso la obra sería coetánea de Fidias, de cuyo poderoso estilo no se advierte en la figura del auriga la menor influencia.

El descubridor, M. Homolle, fijándose en esto y estudiando la inscripción incompleta y todos los res-

tos del monumento, ha hecho del mismo un estudio acabado, en el que demuestra se trata de una *cuadriga votiva*, cuyo epígrafe en verso nos hace saber, por los restos de dos que se conservan, es el dedicante Polyzalos, á nombre de uno de sus hermanos, Gelon y Hieron, tiranos de Siracusa, por el triunfo alcanzado en los juegos délficos en una época que debe considerarse comprendida entre el año 482 y el 472.

El auriga representado pertenecía, por consiguiente, á la cuadra famosa de los Príncipes siracusanos que alcanzó otros triunfos hípicos en el hipódromo de Olimpia. Posible es que la figura no fuese sola en el carro, sino con la de Polyzalos, representado en el momento de saludar victorioso al público del estadio. El brazo suelto supone una figura accesoria de mujer ó de niño. Dos de éstos, en opinión de M. Homolle, debió haber en el monumento en actitud de conducir los caballos de los lados.

El auriga aparece en pie, en actitud de guiar, con el brazo derecho, único que conserva, extendido; la cabeza ligeramente inclinada hacia el mismo lado; la fisonomía atenta á su objeto; el cuerpo, robusto y derecho, con ligera inflexión de la cintura, como de quien se mantiene sobre el carro trepidante, á cuyo suelo se agarran los pies, desnudos, con nerviosa fuerza admirablemente expresada. Viste la túnica característica y sutil, ceñida por ligeras bandas cruzadas sobre el pecho y con un cinturón para que no flote al viento con exceso, y lleva la cabeza diademada.

En el original los ojos son como aquí, figurados, pero de incrustación de ébano y marfil; los dientes que descubren la entreabierta boca, están incrustados

de plata, y en la diadema, el meandro decorativo está incrustado de oro.

En cuanto al arte, se distingue esta figura por su realismo. En la cabeza, sobre todo en lo acentuado de la barba, se advierten rasgos del estilo severo. Sin datos para atribuir este bronce á escultor determinado, se ha supuesto, atendido su carácter, que pudiera ser obra del escultor Cálamis (que floreció hacia 460 antes de J. C.), autor con Onatas del carro ya citado, que Hieron de Siracusa consagró en Olimpia. No se conservan obras originales de Cálamis, y solamente puede ser apreciable su estilo por las copias antiguas de ellas que se conocen, como son las estatuas de Apolo, una existente en el Británico y otra en el Museo de Atenas, en las cuales se advierte la misma inclinación de la cabeza é igual ritmo que en el auriga de Delfos, obra evidente de un realista antecesor de Fidias.

83 (412).—El Niño de la espina.

La estatua original, de bronce, representando un corredor del estadio que se ha clavado una espina en el pie, se conserva en el Palacio de los Conservadores, en el Capitolio de Roma, y procede de la colección del Papa Sixto IV. Es conocido este bronce con el nombre italiano del *Spinario*.—Yeso.—Formador, E. Arrondelle: París, 1884.—Altura, 0,73.—Costó 60 pesetas.

Este muchacho, de catorce á diez y seis años, desnudo, que se ha sentado en una roca para sacarse una espina que se le ha clavado en el pie izquierdo, no puede considerarse hoy como un simple asunto de *género*, puesto que éste no fué cultivado por los griegos hasta después de Alejandro; no representa, por consiguiente, como se pretendió, un pastor ó un campesino. Es, por el contrario, un vencedor en algunos juegos (olímpicos, délficos, ístmicos), á quien se erigió una estatua, como era costumbre. Tal fué la opinión de Visconti, admitida generalmente y aceptada por Collignon. Tampoco se considera hoy admisible, en cuanto al estilo, considerarlo como los que pretendieron ver en este bronce un tipo de *género*, fruto de la escuela del escultor Pasiteles, que floreció en Roma en tiempo de Pompeyo. Por el contrario, debe reconocerse con Collignon en esta obra un original griego, ejecutado entre 460 y 450, perteneciente al período de los maestros antecesores de Fidias. En cuanto á atribuirlo á alguno determinado, quién ha creído posible atribuirlo á Miron, quién á Pitágoras de Regio, y Collignon se inclina á considerarlo como fruto del estilo de los maestros del Peloponeso, que fueron excelentes broncistas.

Existen varias repeticiones: una en mármol, en Roma; otra en el Museo Británico; otra en bronce, hallada en Esparta, perteneciente al gabinete del Barón E. de Rothschild.

MIRON

De los tres grandes escultores que se formaron en el taller de Ageladas, en Argos, y que fueron Fidias, Policleto y Miron, éste fué el mayor en edad. Se cree nació hacia 492 en Eleuteres, ciudad situada en los confines del Atica y la Beocia. Pausanias le tenía por ateniense.

Entre sus obras, citadas por los escritores antiguos, debían distinguirse una imagen de *Hécate*, que hizo para Egina; otra de *Apolo*, para Efeso; otra de *Dionisos*, para Orcomenes; un grupo colosal, en bronce (materia predilecta de este artista), compuesto de *Zeus*, *Atenea* y *Hércules*, que hizo para el Herayon de Samos; un grupo de *Perseo matando á la Medusa*, que Pausanias vió en su sitio, en Atenas, para la Acrópolis famosa de la misma ciudad; otro grupo, en bronce, que representaba á *Atenea reprendiendo al sileno Marsyas*, obra muy celebrada, de la que es posible darse alguna cuenta por relieves y pinturas de vasos y por algunas copias en mármol de la figura del Marsyas; la estatua del *Discóbolo*, hecha para Olimpia, que describiremos seguidamente, pues habiéndose perdido también el original, es, sin embargo, apreciable por sus copias; y una célebre figura de vaca, que por voto debió ser consagrada en Atenas también, la cual figura colocó al autor en primera línea como animalista.

En cuanto á los caracteres distintivos de estas obras, hay que consignar, en primer término, que Miron se distinguía y diferenciaba de sus dichos compañeros por el realismo que constituyó su credo, y que, fruto de una observación atenta de la vida, le llevó á expresarla con

predilección por medio del movimiento, lo que, sin duda, debió dar á su originalidad aspecto de audacia, que rompía con las tradiciones de solemne reposo.

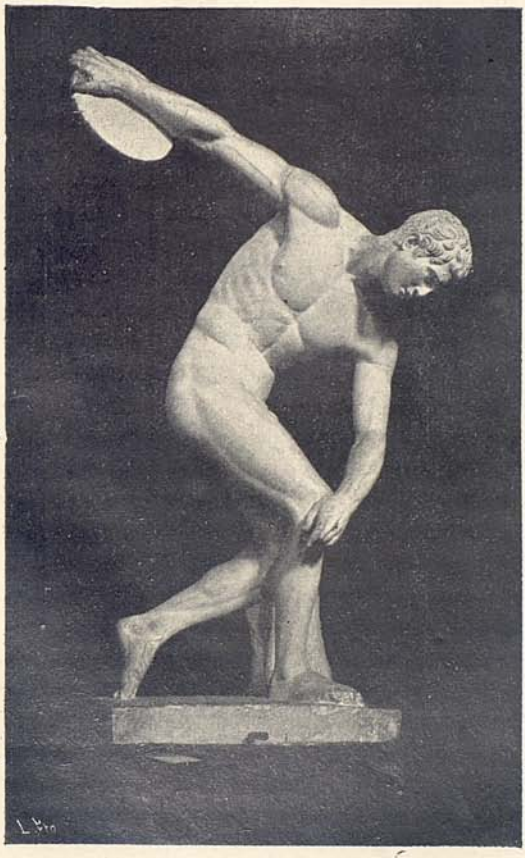
84 (748).—Discóbolo en acción.

La estatua original, de mármol, copia antigua del bronce perdido de Miron, pertenece al Museo Británico. Representa un atleta, con el pesado disco en la diestra, balanceándole para lanzarle á la arena, con lo que imprime á todo su cuerpo, que inclina al lado contrario, sustentándose sobre la pierna derecha y girando la izquierda, cuyo pie roza el suelo, acompasado movimiento.—Yeso. —Formador, D. Bruzziani y Compañía: Londres, 1889.—Altura, 1,65.—Costó 168,75 pesetas.

Las copias que de esta figura se conocen son las del Palacio Lancelotti, encontrada en 1781 en el Esquilino, y la del Museo Vaticano, que se halló en la *villa* de Adriano, ambas en Roma; la de la colección Lansdowne y la que da motivo á esta reseña, procedente de la colección Townley, en Londres, y la estatuita de bronce (las demás copias son todas de mármol) del Antiquarium de Munich.

El artista representa al jugador de disco en el instante en que éste realiza un movimiento excepcional y un poderoso esfuerzo que determinan una acti-

IX



Mirón.—Discóbolo en acción. (Núm. 84.)

parece que debió ocurrir por los años 490 á 485 antes de J. C. Hizo sus primeros estudios con un pintor en la misma Atenas; pasó después al taller del escultor Hegias, que aún seguía la tradición arcáica, y más tarde en Argos trabajó con el gran maestro Ageladas, al lado del cual, además de aplicarse al estudio del natural, aprendió la técnica de la fundición del bronce. Con tales enseñanzas regresa á su patria, atraído por las obras que se inician bajo el gobierno de Cimón; en ellas toma parte Fidias con un grupo votivo de bronce, dedicado en Delfos por los atenienses en recuerdo de la batalla de Maratón, y del cual formaban parte las estatuas de *Atenea*, *Apolo*, *Milciades*, *Teseo* y otros. Para la Acrópolis esculpió la *Atenea Prómacos*, mandada erigir por Cimón para conmemorar las victorias obtenidas sobre los persas. Es la estatua gigantesca de bronce que se elevaba por encima de los propileos en la dirección del Erecteo, y servía como de faro á los navegantes, que la divisaban al doblar el cabo Sunium. Al hacerse cargo del gobierno de la República de Atenas, Pericles proyecta un plan grandioso de embellecimiento de la Acrópolis, de cuya ejecución encarga á Fidias, y éste es el momento más glorioso de la vida del artista á la vez que del arte helénico.

Auxiliado por una pléyade de ilustres colaboradores, entre los que descuellan los arquitectos Ictinos, Calicrates y Mnesicles, y los escultores Alcamenes, Agoracrito de Paros y Colotes, en poco más de diez años termina las obras de los propileos, el Partenon, etc., siendo consagrada solemnemente en 438 la imagen de *Atenea Partenos*, estatua criselefantina de colosal tamaño (unos 12 metros de alta), destinada, por voto de la ciudad, á colocarse en dicho templo y que constituye como el remate de la gigantesca labor llevada á cabo en el mismo, que estaba constituída por las estatuas que formaban los dos

frontones; las metopas, que eran los tableros cuadrados que cierran los huecos que hay entre los triglifos del cornisamento del orden dórico, en número de 92, en que se desarrollan episodios de la gigantomaquia y de la centauromaquia, y, por fin, el friso que decoraba los muros exteriores de la cella en que se desarrollaba la procesión ó *pompa* de las Panateneas.

Tres años después de producir su obra maestra y última de las que realizó en Atenas, la *Atenea Partenos*, en 435, encontramos á Fidias instalado en la Elida con sus discípulos. La leyenda explicaba este hecho, realmente extraño, suponiendo que el gran artista, acusado de dilapidación del caudal público, se vió precisado á huir de su patria, lo cual ocurría precisamente en los momentos en que estaba para estallar la guerra del Peloponeso. Parece que Fidias debió de vindicarse de las acusaciones lanzadas contra él, cuando en la fecha indicada de 435 se nos presenta disfrutando del aprecio de los sacerdotes de Olimpia, ocupándose en esculpir la imagen de *Zeus Olímpico*, en cuya construcción entraban casi exclusivamente el oro y el marfil, para el suntuoso templo que estaba dedicado á dicho dios. Nada se sabe de Fidias con posterioridad á estas noticias; pero sí consta que sus descendientes se fijaron definitivamente en la Elida, y que estaban encargados de la conservación de la obra de su inmortal ascendiente.

La producción de Fidias es enorme, no sólo atendiendo al mérito, sino también al número de sus obras, si bien es imposible que salieran de su mano todas las que le han atribuído. Además de las citadas, de las que sólo nos han llegado los mármoles del Partenon, siéndonos conocidas las demás por copias más ó menos discutibles, por hallarse reproducidas en otros monumentos ó por las descripciones que de ellas hacen los escritores clási-

cos, sabemos que hizo una *Atenea Areya* para Platea; una *Afrodita Urania* para un santuario ateniense, y una *Amazona* que presentó en un concurso de Efeso, al que concurrió también Policleto, que obtuvo el premio.

Corresponden estas obras á la juventud del artista y son anteriores á la *Atenea Prómacos*. Siguen á ésta los trabajos de la Acrópolis antes mencionados, en muchos de los cuales no hay de Fidias más que la dirección y el plan general (especialmente las metopas), y por fin representan la última manera del maestro las esculturas que ejecutó en la Elida, entre las que se cita, además del *Zeus*, una *Afrodita* criselefantina.

El genio asombroso de Fidias coloca á este artista por encima de cuantos cultivadores ha tenido el arte plástico. El profundo sentimiento religioso que infunde á sus imágenes, su concepción elevada y general de los tipos, el sereno equilibrio verdaderamente olímpico que en ellos se advierte, á lo que se une un acabado estudio de la forma y una técnica magistral, hacen de Fidias el escultor por excelencia de los dioses, como Policleto lo era de los hombres. De todos modos, la superioridad del primero ha sido proclamada desde la antigüedad sin contradicción alguna; antes bien, el descubrimiento de los mármoles del Partenon y su detenido estudio, han puesto de manifiesto el depurado gusto y la fantasía inagotable del gran ateniense, consagrando su fama y excitando aún más la admiración por su obra incomparable.

85 (689).—ATENEA (MINERVA).

La estatua original, de mármol, se conserva en el Museo de Cassel.—La hija de Júpiter se representa cubierta con casco

beocio adornado de relieves; viste doble *quiton*, y lleva la égida terciada y abrochada sobre el hombro derecho. La mano izquierda aparece levantada como si blandiera en ella la lanza, y con la derecha debía de sostener el escudo.—Yeso.—Formador, Hoffmann: 1888.—Alto, 2,10.—Costó 187,50 pesetas.

Atenea reviste en la mitología dos caracteres que parecen antitéticos: el de divinidad guerrera, representación del rayo, que toma parte en la lucha con los Titanes y que da muerte á la Gorgona, cuya cabeza ostenta sobre la égida como trofeo; y el de diosa de la paz y de las artes. Estos términos se armonizan considerando que Atenea es la dispensadora de la victoria, del triunfo, á cuyo amparo se asienta la paz, y con la paz el florecimiento de la civilización: suponen, pues, ambos conceptos un proceso lógico que se comprueba históricamente, pues la significación de Atenea fué primero la de una divinidad belicosa, y más tarde, después de las guerras médicas en que la cultura helénica llega á su apogeo, es la luz del progreso.

Al culto que recibía en las ciudades griegas, uníase el particularísimo que le tributaba Atenas, que la consideraba como su protectora.

Las representaciones de esta divinidad y de diferentes asuntos relacionados con su mito, fueron el tema en que con preferencia se ejercitó el cincel de Fídias, que alcanzó con ellas su mayor fama. Nos referimos á las célebres estatuas de *Atenea Promacos* y *Atenea Partenos*.

La advocación de la *Atenea Promacos* (la que guía al combate), tenía su origen en la creencia de que esta deidad tutelar del Atica había combatido al frente de los griegos contra los persas, y que á su intercesión debíase el triunfo de los primeros.

La estatua que por encargo de Cimón le fué elevada en la Acrópolis para conmemorarlo, fué la primera de las obras que Fidias ejecutó para dicho recinto, y el coste del monumento se sufragó con el botín de Maratón. Era una estatua colosal de bronce (según unos, tenía la altura del Partenón; pero Michaelis supone que medía sólo nueve metros de altura comprendiendo la base), que se alzaba al O., cual si fuera la guardiana de la Acrópolis y de la ciudad.

La obra de Fidias se ha perdido, y para formar idea de ella los documentos más fehacientes son las monedas que la reproducen. En ellas aparece la diosa representada en pie, vestida con el doble *quiton* que cae en pliegues regulares, y cubierta con casco; con la mano derecha empuña la lanza, embrazando el escudo en el izquierdo. La cabeza estaba ligeramente inclinada hacia el suelo, como para contemplar la ciudad que la reconocía por su protectora.

Las copias de esta obra famosa son numerosísimas, pero tan variadas, que á falta del testimonio numismático de referencia, sería difícil poder precisar los caracteres generales del original.

La estatua del Museo de Cassel que tenemos á la vista, conviene, tanto en su disposición general como en sus atributos (el escudo debía sostenerlo con la mano derecha), y principalmente en el movimiento bastante característico de la cabeza, con los rasgos

que se asignan á la célebre obra de Fidias, así como también es digna de este artista la severa majestad y la nobleza de estilo que esta escultura presenta.

86 (678).—ATENEA (MINERVA).

La estatua original, de mármol griego, se conserva en la *Villa Albani* de Roma.—Yeso.—Formador, Mercatalli: Roma, 1887.—Altura, 2,014.—Costó 700 pesetas.

La presente obra es otra variante de la *Atenea Promacos,* y aunque á primera vista, por la amplitud de los paños, difiere del tipo creado por Fidias, en sus rasgos esenciales, y, sobre todo, en el plegado de *quiton* y *peplos*, se reconoce el recuerdo del estilo ático.

87 (784).—ATENEA (MINERVA).

La estatua original, de mármol itálico, se conserva en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid.—Yeso.—Formador, J. Trilles: 1890.—Altura, 0,92.—Donación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Si se exceptúan las esculturas decorativas del Partenón, cuyos originales, aunque mutilados é incom-

pletos, han llegado hasta nosotros, de ninguna de las obras de Fidias podemos formar juicio tan exacto como de su *Atenea Partenos.*

Los elementos de que disponemos para su reconstitución (intentada en nuestros días por el escultor Simart bajo la dirección del Duque de Luynes), son los textos bastante completos de Pausanias, Arriano y Plinio, y dos esculturas importantísimas descubiertas en Atenas: la que se halló en el Pnyx, llamada también *Atenea Lenormant*, por haber sido este sabio arqueólogo el primero que señaló su parentesco con la obra inmortal de Fidias, y la Atenea encontrada en 1880 cerca del gimnasio Varvakeion, considerada como copia bastante fiel de la estatua de oro y marfil ejecutada por el gran artista. La conformidad que se advierte entre los textos y los monumentos, á los que hay que añadir algunas piedras grabadas, nos permite precisar con alguna exactitud la manera como Fidias representó su concepción de la Atenea Virgen, divinidad pacífica, personificación del gran renacimiento de la República ateniense.

Según esos datos, la diosa, cuya figura medía 26 codos de altura (unos 12 metros), aparecía en pie, cubierta con casco rematado en una esfinge, sobre la cual iba la cimera, y á cada lado un grifo. El vestido era el consagrado, que formaba el doble *quiton* que le cubría hasta los pies, y la égida sobre el pecho, en cuyo centro campeaba la cabeza de Medusa hecha en marfil.

En una de sus manos tenía una victoria; en la otra la lanza y el escudo, apoyados ambos en el suelo, al lado de los cuales aparecía una serpiente, representación de Erecteo. El pedestal estaba decorado

con relieves reproduciendo el nacimiento de Pandora, lo mismo que ocurría con el escudo (**número 89**), y hasta los bordes de las gruesas suelas de las sandalias se habían aprovechado para cincelar los combates de Centauros y Lapitas.

La estatuita del Museo del Prado ha sido estudiada por el profesor Hubner y por D. Pedro de Madrazo, quien la dedicó un importante trabajo. Según éste, la estatuilla representa la Minerva tutelar y protectora, y no la debeladora y guerrera. Deduce del movimiento de la figura que el restaurador, que hubo de encontrarse con que aquélla tenía los dos brazos rotos, no interpretó bien el sentido del original, que debió de llevar en la mano diestra la lanza, y en la otra un ramo de oliva ó la lechuza, en vez del escudo que le aplicó y con que hoy aparece.

Resalta la regularidad de las facciones sobre el continente majestuoso y plácida gravedad.

Del yelmo ático que la cubre ha desaparecido el bello ornato que sin duda llevaba, quedando tan sólo en el frontal una diadema mutilada, y en su vértice una esfinge sentada, pero tan restaurada, que sólo son antiguas la grupa y las patas. El cabello está repartido formando grandes bucles que, cayendo por detrás de las orejas, cubre los hombros y termina en gruesa trenza rematada en tirabuzones. Su indumento consiste en larga túnica ó *quiton* dorio sin mangas, abierto por el costado derecho; su plegado está admirablemente dispuesto, rompiendo su simetría con un ligero movimiento de la pierna izquierda; encima lleva *peplo* ceñido á la cintura, y sobre él la égida cortada á modo de cartela y sin escamas, ajustada al pecho y abrochada con una cabeza de Gorgona de forma verdaderamente ar-

cáica, conservando en sus bordes la égida los agujeros donde se sujetaban las serpientes que debió de llevar. Su calzado es el corriente en esta divinidad: la sandalia de triple suela, cuyo nombre es el de *fulcimenta*.

Ha sufrido dos restauraciones: una probablemente en el siglo XVI, en la cual le fueron puestos los brazos y los accesorios que lleva en las manos: la lanza y el escudo de bronce. Posteriores desperfectos en ambas manos han sido torpemente reparados, habiendo quedado sin tocar, por fortuna, un ligero descantillado de la nariz que, sin duda, por falta de seguridad no se atrevió á arreglar el restaurador.

La estatuita cuya descripción hemos tomado del trabajo del Sr. Madrazo, es, según este docto crítico, obra de arte romano, ejecutada quizás por un artista helénico de tiempos de Adriano, que debió inspirarse para ello en una obra ejecutada en bronce, siendo generalmente admitida la opinión que la supone copia más ó menos alterada de la famosa *Atenea Partenos*.

88 (465).—ATENEA.

La estatua original, de mármol pario, llamada *Minerva Médica,* por haber sido hallada en las ruínas del templo (rotonda) dedicado á esta deidad en el monte Esquilino de Roma, y también *Palas Guistiniani*, del nombre de la galería á que perteneció, se halla hoy en el Museo

del Vaticano. El vaciado en yeso procede de la venta de objetos de M. Dumont, del Instituto de Francia, y antes perteneció á su padre, de modo que cuenta cerca de cien años de existencia. Adquirido al formador del Museo del Louvre de París, E. Arrondelle.—Formador desconocido.—Alto, 1m,01.—Costó 80 pesetas.

Ciñe casco, viste *quiton* de finos pliegues y se envuelve en el *peplos*, cuyo borde coge con la mano izquierda sobre el pecho; en la diestra tuvo lanza, y al mismo lado, junto á la figura, aparece la serpiente. Es en conjunto una variante de la *Atenea Partenos*, estimable por su belleza, por la delicadeza del trabajo y por la tradición ática del estilo.

89 (670).—Escudo de la Atenea Partenos.

El original, de mármol pentélico, se conserva en el Museo Británico de Londres. —Yeso barnizado.—Formador, D. Brucciani y Compañía: 1887.—Alto, 0,33; ancho, 0,48.—Costó 5,02 pesetas.

Los asuntos que en él se desarrollaban eran en la parte interior la guerra de los dioses y los titanes, y en la exterior (que es la que reproduce el vaciado) un combate entre atenienses y amazonas. Es de notar el modo como el artista ha tratado el asunto

en forma que pudiéramos llamar panorámica ó descriptiva, prescindiendo del sistema de decoración por zonas tan practicado á la sazón. En el centro del escudo circular ó *parma* aparece el monstruoso Gorgonion, distribuyéndose las figuras en varios grupos por el resto de la superficie. Entre ellas hay dos que la tradición conservada por Plutarco nos muestra como las representaciones del propio Fidias y de Pericles. Según dicho escritor, Fidias está representado por el viejo calvo que descarga un golpe con un gran martillo ó hacha. La figura en que está retratado Pericles, es una que, colocada junto á la anterior, está lanzando un dardo, y tiene casi toda la cara tapada por el brazo con que blande el arma. Y se dice que era tal el parecido, que no obstante la pequeña porción de la cara que tenía al descubierto, se le reconocía fácilmente. También Plutarco consigna que esta obra había sido causa de la ruína de su autor, acusado de impiedad por haberse representado, así como también haber representado á su amigo, al lado de la diosa Atenea.

El original de esta pieza fué adquirido por el Duque de Strangford; existen también fragmentos en los Museos del Vaticano y del Capitolio, y se repite la composición en el escudo de la Atenea Partenos hallada en el Pnyx.

90 (792).—Cabeza de Atenea sin casco.

El original de esta cabeza, en mármol, pertenece á la colección de los Duques de

Alba, y se conserva en el Palacio de Liria en Madrid.—Yeso.—Formador, J. Trilles: 1891.—Alto, 0,37.—Donación de la Academia de San Fernando.

Esta cabeza de Atenea sin casco, de estilo ático, se considera copia de la de una estatua de bronce debida á Fidias, que se cree debió ejecutarla al comenzar los trabajos del Partenón. Era esta obra la *Atenea Lamniana*, que fué colocada en la Acrópolis de Atenas, entre la Pinacoteca y el Erecteo, y que fué erigida por voto de los magistrados agrícolas de la isla de Lemnos.

91 (172).—Cabeza de Zeus (Júpiter).

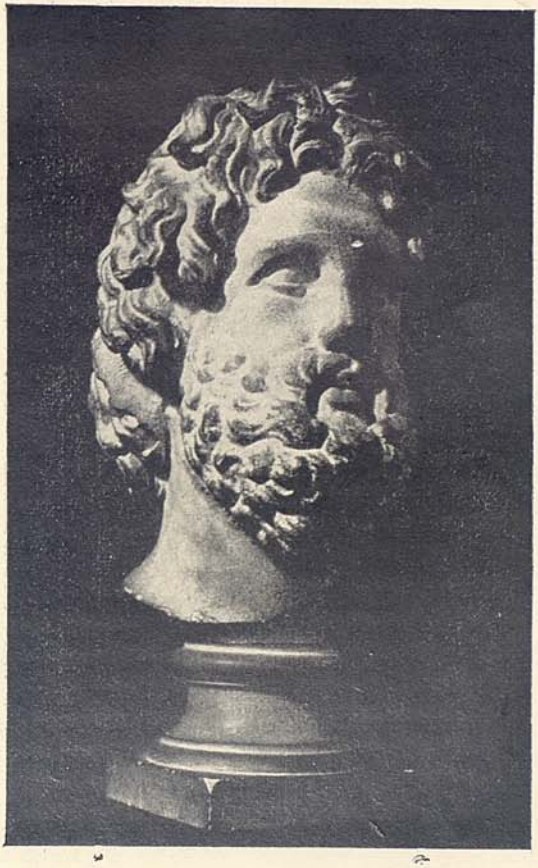
El original, de mármol, se conserva en el Museo Británico.—Yeso.—Formador, D. Brucciani: 1879.—Alto, 0,58.—Costo 25 pesetas.

El *Júpiter olímpico* de Fidias se consideraba por los antiguos como la quinta maravilla del mundo. Fué consagrada la estatua probablemente hacia el año 448 antes de J. C., en que se celebró la 83 olimpiada, y en su construcción intervinieron, además del maestro, su hermano Panainos, que se ocupó en la decoración y en los accesorios, y Colotes, discípulo predilecto de Fidias, habilísimo broncista y fundidor.

La representación del padre de los dioses era colosal, pues según Pausanias medía 14 metros de altura.

Zeus aparecía sentado en un trono, ceñida la cabeza por una corona de olivo; en la mano derecha sostenía la victoria, y con la izquierda sujetaba el cetro terminado en un águila. Las monedas de Elis que reproducen la famosa estatua parecen indicar que estaba cubierta por la espalda con un manto, *hymacion*, que recogiéndose sobre el hombro izquierdo caía por el dorso de la figura, y por la parte inferior cubría ambas piernas, dejando al descubierto el torso y los brazos, que debían ser de marfil. Indudablemente la policromía, carácter propio de la escultura griega, jugaba un papel importante en esta estatua, combinándose, no sólo el oro y la plata, sino los esmaltes, el ébano y las piedras preciosas.

Excusado es decir que de esta producción, una de las más renombradas de su autor, sólo nos ha llegado el recuerdo conservado en los tipos de algunas monedas de Elis y varias copias más ó menos fidedignas de la cabeza, entre las que merece mención especial la del Museo Ny-Carlsberg (Copenhague). El original cuyo vaciado motiva estas líneas perteneció al Duque de Blacas, por el nombre del cual es también conocido; se encontró en la isla de Milo en 1828, en una gruta, donde á juzgar por los exvotos y otros objetos que en ella se hallaron, y, sobre todo, por una inscripción que así lo declaraba, existió un santuario dedicado á Esculapio. Estas circunstancias hicieron que se considerase la cabeza como una representación del hijo de Apolo; pero teniendo en cuenta sus caracteres y el espacio de lo menos tres siglos que mediaban entre la fecha de su ejecución y la de los demás objetos, Overbeck primero y Collignon después la identificaron con el



Zeus Blacas (Núm. 91.)

tipo de Zeus, suponiéndola fragmento de una estatua.

En efecto: la concepción grandiosa, las líneas características de la frente, la expresión de éxtasis que le dan la mirada dirigida hacia el cielo y la boca entreabierta, sólo pueden referirse á una representación de la suprema divinidad del gentilismo, y de ningún modo á un héroe divinizado como se pretendió. Por lo que hace al parentesco que guarda esta cabeza con la obra inmortal de Fidias, se considera indudable, siquiera se adviertan algunas particularidades que demuestran haber sido ejecutada quizá en el siglo IV, pero siempre dentro del tipo creado por el gran artista ateniense.

92 (422).—Busto de Zeus (Júpiter).

El original, de mármol de Carrara, se conserva en el Museo Vaticano.—Formador, E. Arrondelle: 1884.—Alto, 0,72.—Costó 12 pesetas.

La grandiosidad con que está representado el padre de los dioses en su omnipotencia y la benignidad que refleja el hermoso rostro, están admirablemente expresadas en esta obra. La amplitud de concepción unida á los caracteres indicados hizo pensar que se trataba de una copia del *Zeus olímpico;* y aunque esta opinión no puede admitirse en absoluto por oponerse á ella la manera un tanto artificiosa y efectista con que está tratada, singularmente la cabellera y la barba, lo cual ha hecho que se atribuya

esta obra á un contemporáneo de Praxiteles, ó aun rebajar la fecha de su ejecución hasta mediados del siglo III antes de J. C., no puede desconocerse la influencia que la obra de Fidias ha ejercido sobre ésta.

Fué hallada á fines del siglo XVIII en las excavaciones que por orden del Pontífice Pío VI se realizaron en Otricoli.

ESCULTURAS DEL PARTENÓN (1)

El Partenón, ó sea el templo de la diosa virgen Atenea, fué construído por el arquitecto Ictinos, bajo la administración de Pericles, en los años que mediaron desde el 454 al 438 antes de nuestra Era. Se situó en la Acrópolis de Atenas, en el emplazamiento que anteriormente había ocupado otro templo más antiguo, dedicado á la misma diosa, el cual fué incendiado en el saqueo de la ciudad por los persas el año de 480 A. C. El Partenón, á semejanza del primitivo templo, era del orden dórico y de los llamados perípteros octástilos (rodeados de columnas, y de ellas ocho en los principales frentes). Sus decoraciones escultóricas, y probablemente la total estructura del edificio, se dispusieron y ejecutaron bajo la dirección de Fidias.

La *cella*, ó santuario *(sekos)*, contenía la estatua colosal de Minerva, hecha de oro y marfil, que se consideraba como una de las obras más célebres de Fidias. Estaba la *cella* adornada exteriormente con un friso de figuras en bajo-relieve; los frontones con esculturas en bulto re-

(1) Va extractado lo que sigue, y en ocasiones copiado literalmente, del libro *Synopsis of the contents of the British Museum—Elgin Room*,—por C. T. Newton: London, 1880.

dondo, y los huecos ó metopas, que corrían por encima del arquitrabe, con altos relieves. Todos estos trabajos, así como los de arquitectura, se ejecutaron en mármol pentélico.

A la caída del paganismo, dedicaron los cristianos el Partenón á iglesia, bajo la advocación de la Virgen María, y de esta manera continuó hasta tanto que se apoderaron los turcos de Atenas en 1456. Convirtieron entonces en ciudadela su Acrópolis, y la iglesia en mezquita. En 1674 se hicieron dibujos de las esculturas por el pintor francés Jacques Carrey, bajo la dirección del Marqués de Nointel, Embajador en Constantinopla, cuyos dibujos se conservan en la Biblioteca Nacional de París *(Cabinet des Estampes)*, y nos manifiestan el estado en que se hallaban por entonces las estatuas de los frontones y parte del friso y de las metopas. De ellos resulta que eran muy pocos los desperfectos que había sufrido el edificio hasta el siglo XVII, salvo que el grupo central del frontón del lado de Oriente aparece destruído. En 1687 cayó Atenas en poder de los venecianos, mandados por el general Morosini, y durante el bombardeo de la Acrópolis fué á caer una bomba en el depósito de pólvora que tenían los turcos en el Partenón, la cual produjo la explosión consiguiente, destruyendo la techumbre y la mayor parte del monumento. Volvió Atenas á poder de los turcos en el siguiente año de 1688, y desde esta época hasta fines del siglo XVIII sufrieron las esculturas todo género de injurias: con algunas hicieron cal, ó bien las emplearon en reparar los defectos de las murallas; otras fueron mutiladas por los viajeros, que las rompían para llevarse los fragmentos. Cuando Stuart estuvo en Atenas, en 1751 á 1754, existían algunas porciones muy hermosas del friso, que han desaparecido después. Ultimamente, en los años de 1801 á 1803 las esculturas del Partenón fueron lleva-

das á Inglaterra por el Conde de Elgin, quien, como Embajador en Constantinopla, obtuvo un firman de la Puerta con este objeto. La colección de Lord Elgin, que comprendía además otras esculturas de mármol, fué comprada por el Gobierno inglés, en 1816, por la suma de 35.000 libras esterlinas (tres millones y medio de reales), y desde ese tiempo se halla expuesta en el Museo Británico (1).

Las reproducciones de las esculturas del Partenón consisten en vaciados de los restos que han llegado hasta nosotros de ambos frontones (oriental y occidental), así como de las metopas y del friso.

93 (1 á 10).—Frontón oriental.

Sabemos por Pausanias (1, 24, 5) que el asunto desarrollado en este frontón se refería al nacimiento de Minerva; pero como quiera que se desconoce la parte central, que ya faltaba en tiempo de Carrey, sucede que ninguna de las figuras que quedan ha podido identificarse satisfactoriamente, salvo los fragmentos de los extremos. Hay que fundamentar el estudio en conjeturas de arqueólogos competentes.

(1) Se ha publicado una interesante compilación, que alcanza hasta 1871, de los mejores trabajos que se conocen sobre este asunto: *Der Parthenon herausgegeben von A. Michaelis:* Leipzig, 1871.

La explicación siguiente se acomoda á las indicaciones de números, letras, etc., de esta obra, en relación también con los objetos expuestos.

Fidias.—**Ceres y Proserpina.** (Núm. 93, *E*, *F*.)—Frontón oriental del Partenón.

[A].—*El Sol (Helios).*

Se representa en el amanecer, apareciendo entre las ondas del mar, y corresponde con la figura del opuesto ángulo (N.), que es la luna en el momento de ocultarse. Falta la cabeza de la figura, que no existía ya en el siglo XVII. Están indicadas las olas, que se supone estuvieron pintadas de color. Michaelis indica, pág. 173, que este grupo se hallaba en la parte más obscura del triángulo, y que solamente recibía la luz de lleno al tiempo de la salida del sol.—Longitud, 1,26.

[B].—*Cabezas de los caballos del carro del Sol.*

Eran cuatro, y quedan indicaciones de los otros dos en el tímpano (C de la lám. 6.ª de Mich.) Las riendas eran de metal, como se prueba por diferentes agujeros que señalan los puntos en que estaban sujetas.—Longitud, 1,14.

[D].—*Teseo.*

Se clasifica generalmente esta figura de representación de Teseo sentado en la roca; aunque algunos, fundándose en la piel de pantera sobre la cual se muestra apoyado, creen que sea Hércules, Céfalos, Baco ú otro personaje.—Longitud, 1,72.

[E-F].—*Ceres y Proserpina.*

Los más de los escritores convienen en que son estas figuras Ceres y Proserpina. Otros, aunque pocos en número, indican que pueden significar Estaciones, ó las Horas, que guardaban las puertas del Olimpo.—Longitud, 1,68.

[G].—*Iris, mensajera de Júpiter.*

Del rápido movimiento de la estatua, en la dirección contraria al centro, se deduce que lleva la misión de anunciar el nacimiento de Minerva fuera del Olimpo.—Altura, 1,79.

[H].—*Prometeo ó Vulcano.*

Este torso, cuyo original está en Atenas, es la única figura que puede considerarse como perteneciente al grupo central. Se descubrió en 1836.

[J].—*Victoria (Nike).*

Hasta hace poco tiempo se ha creído que esta figura perteneció al otro frontón, porque no se halla en el dibujo de Carrey. Nuevos estudios, y pequeños fragmentos que han parecido de ella en estos últimos años, persuaden á opinar que estuvo en este lado.—Altura, 0,94.

[K-L-M].—*Kloto, Laquesis y Atropos.*

Desde principios del siglo XIX hasta hace pocos años se han clasificado estas figuras como las Tres Parcas. Otros autores más modernos indican que pueden ser las tres hijas de Cecrops (Aglauros, Herse y Pandrosos).—Alturas, 1,40 y 1,25; longitud del grupo, 2,35.

[N].—*La Luna.*

El torso original se encuentra en Atenas, y fué descubierto en 1840. Corresponde con la figura [A] del opuesto ángulo, que representa el sol.

Fidias.—**Las Parcas Laquesis y Atropos.** (Núm. 93, *L. M.*)
Frontón oriental del Partenón.

[O].—*Cabeza de caballo del carro de la Luna.*

Eran dos en su origen, y quedan en el sitio restos de la otra. Se considera esta cabeza como una de las obras más notables que existen en su género, y se advierte su inclinación como en ademán de hundirse y perderse en el horizonte, en oposición á las de los caballos del Sol, que aparecen erguidas.—Longitud, 0,85.

Los vaciados de este frontón han costado en Londres 1.436,25 pesetas.

94 (685).—Brocal de pozo: el nacimiento de Atenea.

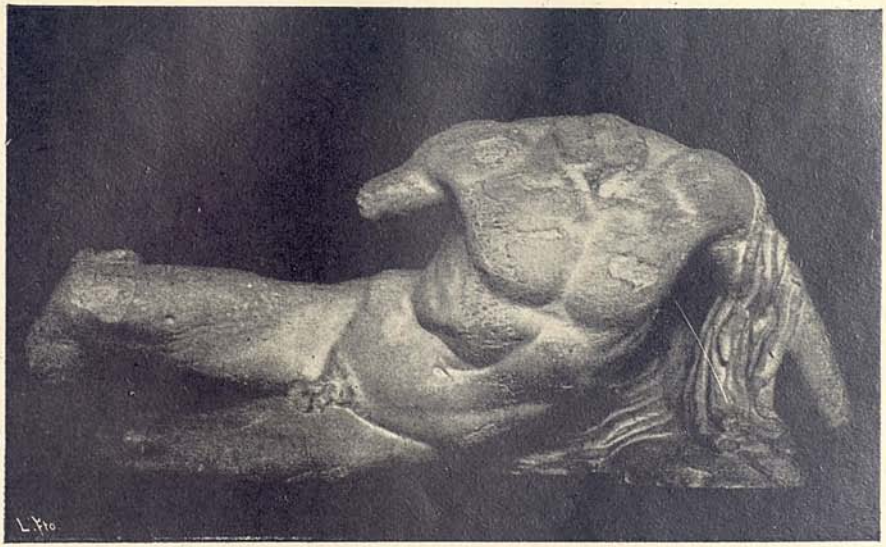
El original, de mármol griego, parece haber venido á España formando parte de la colección de la Reina Cristina de Suecia, y abandonado en la Moncloa, el señor Rada y Delgado, que acertó á verlo, lo hizo trasladar al Museo Arqueológico Nacional, donde se conserva. Su relieve, de estilo ático, está considerado por los Profesores Schneider y Collignon como documento importante para reconstituir la parte central del frontón oriental del Partenón.—Altura, 0,99; largo, 0,87.—Yeso.—Donación del Museo Arqueológico Nacional.

Fué costumbre tradicional entre griegos y romanos la de abrir un pozo, poniendo á su entrada un brocal artísticamente labrado, en el sitio donde caía un rayo, costumbre que deja comprender no les era desconocida, aunque tal vez sólo empíricamente, la manera de precaver los efectos de la electricidad. Para evitar que pudieran cegarse, daban á estos pozos carácter sagrado, consagrándolos á la divinidad, principalmente á Minerva, diosa que, como queda dicho, representaba el rayo. En Roma se hizo célebre el brocal de pozo *(puteal)* colocado delante del templo de Minerva por un individuo de la familia Scribonia, hasta el punto de haberle reproducido ésta en los reversos de sus monedas. El puteal que nos ocupa es cilíndrico, y en toda su zona se desarrolla la composición artística que lo avalora, formada por siete figuras de bajo relieve, cuyo asunto se refiere á dicha significación mítica, y nos sirve para ilustrar el conocimiento del asunto representado por Fidias en el frontón occidental del Partenón. Aunque son múltiples y variadas las tradiciones griegas relativas al nacimiento de Atenea, la más conocida es la representada en el presente puteal: Zeus, dios supremo, sabiduría omnipotente y soberana, engendra en sí mismo á la diosa Atenea, protectora de la paz, del bienestar, de las artes, de la elocuencia, virgen sabia que inspira á los héroes y á los hombres y les comunica el ardor y la audaz perseverancia que han menester en sus empresas. En la *Iliada*, Atenea, cubierta con reluciente y dorado arnés, brota del cerebro augusto de Zeus, deslumbrando al vasto Olimpo con sus miradas brillantes y serenas, cual deslumbra el rayo á los hombres cuando cae sobre la tie-

rra. Los griegos, como otros pueblos de la antigüedad, veían en el rayo las muestras más grandes del poder omnipotente. Según Píndaro, Hephæstos (Vulcano), dios del fuego, hendió con un hacha la frente de Zeus, de la cual se lanzó Atenea exhalando un prolongado grito de victoria. No puede darse concepción más completa y fantástica de la caída del rayo. Hephæstos personifica el relámpago, ó mejor el trueno, por lo cual entienden los mitólogos que la tradición de que tratamos debió nacer del espectáculo del cielo tempestuoso, que al recibir la violenta acción de la electricidad se hiende para dejar paso al relámpago y á la exhalación. Ocioso sería explicar por qué con este pasaje mítico decoraron un *puteal* cuyo supersticioso destino queda indicado. El asunto está dispuesto en la forma siguiente: Zeus, envuelto en un *pallium* que le deja descubierto el torso, con un haz de rayos en la diestra y cetro en la izquierda, aparece de perfil, sentado, con los pies sobre una banqueta. Detrás de la silla se ve á Hephæstos, como en ademán de apartarse de Zeus, después de haberle hendido la frente con el gran martillo, ó mejor hacha, que lleva sobre el brazo izquierdo, del cual pende el manto. Delante de Júpiter está, gallarda y bella, la virgen Atenea, vestida con el *peplos* talar, con el pecho resguardado por la *égida*, que como la que suele caracterizar á Zeus, representa la nube tempestuosa, con casco y escudo oval embrazado. Entre Atenea y Júpiter se ve en el aire á Nike (la Victoria) alada, con *quiton* abierto por el costado, la cual viene á coronar á la diosa recién nacida con una láurea. En el espacio que media entre Atenea y Hephæstos hay tres figuras femeniles,

las tres de perfil vueltas hacia el lado derecho, con *quiton* é *himation*, una de ellas sentada sobre un peñasco. Según las interpretaciones dadas por diferentes autores, relativas á varios monumentos donde aparece el mismo asunto representado por modo análogo, estas tres figuras pueden ser las *Curetas* ó *Corybantas*, sacerdotisas de Atenea; ó las tres Horas, cuyos atributos respectivos son follajes, flores y frutas; ó las tres Gracias, con el mirto, la rosa, los instrumentos de música y los dados; ó bien las Parcas, divinidades del destino que presidían todos los momentos de la vida humana. Esta última interpretación es la que mejor se acomoda con los caracteres de estas figuras. Las tres parcas: Laquesis, lo pasado; Kloto, lo presente, y Atropos, lo porvenir, diosas que velan por el orden natural de las cosas, tanto en lo físico como en lo moral, hállanse presidiendo el nacimiento de Atenea. Kloto, la hilandera, con el uso en la mano, representando el encadenamiento fatal de los hechos de la vida, debe ser la figura sentada en la roca, si como huso se interpreta el objeto que tiene en la mano izquierda. La que está delante es Atropos, con las tijeras, representando la inflexible necesidad del destino. Y la última, Laquesis, á la cual falta su atributo, que sería la esfera terrestre, representando la porción de suerte que cabe al hombre en la vida. La base del puteal está decorado con un precioso meandro y una zona de ovarios; la cornisa con un toro y una escocia. Todas las figuras se hallan mutiladas y con señales de haber sufrido restauraciones.

XIII



Fidias.—**Río Cefissos.** (Núm. 94, *A.*)—Frontón occidental del Partenón.

95 (11 á 16-18 á 21).—FRONTÓN OCCIDENTAL.

El asunto de este frontón, según Pausanias (1, 24, 5), consistía en la disputa entre Minerva y Neptuno para conseguir el predominio en el Atica. A juzgar por la tradición, ocurrió el hecho en la misma Acrópolis de Atenas. Minerva demostró su poder haciendo brotar de la tierra un olivo; Neptuno, hundiendo el tridente en el suelo, produjo un manantial de agua salada, ó, según otros, un manantial y un caballo. El premio de la victoria se adjudicó á Minerva.

Las esculturas de esta parte estaban casi perfectas en la época de Carrey; pero desde su tiempo hasta la visita de Stuart, en 1751, se habían destruído las más de ellas. Para entender su composición es necesario tener á la vista la lámina 7.ª de Michaelis, que da, entre otros, el dibujo de Carrey, y la lámina 8.ª, que nos presenta los restos que quedan. Aquí, como en el frontón opuesto, se sigue el orden de letras que trae la obra alemana, y las mismas letras se repiten en los vaciados.

[A].—*Río Cefissos.*

Según las últimas clasificaciones, se le atribuye esta representación: antes se consideraba comunmente como simulacro del río Ilissos. Esta figura se ha celebrado siempre, y con razón, por la belleza de sus formas. La espalda conserva restos del pulimento y delicadeza del primitivo modelado, de lo cual hay ejemplo en otras figuras del lado opuesto, y merece recordarse, con semejante motivo, la

tradición que se aplica á los escultores griegos, según la cual los dioses tenían la facultad de ver lo mismo con los ojos que con todo el cuerpo, y de aquí la perfección de las estatuas, aun cuando tuviesen que adosarlas al muro, como sucede con éstas.—Longitud, 1,91.

[B-C].—*Cécrops y Pandrosos.*

Este grupo permanece todavía en su propio sitio del frontón. Algunos opinan, y entre ellos Michaelis, que representa á Esculapio é Hygieia.

[D-E-F].

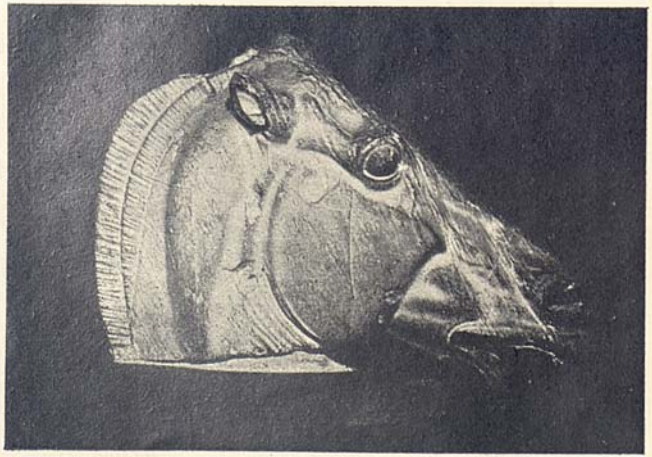
De estas tres figuras solamente conocemos un fragmento, que está en Atenas, el cual se ha identificado con el dibujo de Carrey, y corresponde á la rodilla izquierda de una figura sentada.

[G].—*Victoria (Nike).*

Sigue á las anteriores, en el dibujo de Carrey, una figura de mujer, que se ha juzgado ser Nike ó la Victoria. El último resto que existe de ella, atribuído con cierta probabilidad, es la cabeza que adquirió en Venecia el Conde de Laborde, y que hoy se halla en París; además parece corresponderle un fragmento de brazo que se conserva en Atenas. —Altura, 0,41.

[H].—*Mercurio.*

Se calcula que sea Mercurio, aunque no faltan multitud de opiniones que señalan diversos personajes. De esta figura no queda más que el torso, y acaso



Caballo de la luna. (Núm. 93, *O.*)

Victoria de Laborde. (Núm. 94, *G.*)

Fidias.—Frontones del Partenón.

le corresponda también una pieza con fragmentos de pies. De las inmediatas (J-K del dibujo de Carrey) no existe otra cosa que menudos restos, como se ve en el cuadro del centro de la lámina 8.ª—Altura del torso, 1,17; longitud del plinto sobre que están los fragmentos de los pies, 0,73.

[L-M].—*Minerva y Neptuno.*

Estas figuras constituían el grupo del centro. No quedan de ellas sino los torsos incompletos. El de Neptuno [M] aparece mejor en el grabado por el aditamento del pecho y abdomen, cuya pieza se encontró en Atenas, donde se conserva. Posterior á la obra de Michaelis ha parecido otro pequeño pedazo del mismo torso.—Alturas, 0,72 y 0,92.

[N].—*Una Nereida.*

Que no existe.

[O].—*Anfitrite.*

No queda de ella más que el torso, pero completo, é indicando que el personaje estaba de pie, y no sentado, como resulta en el dibujo de Carrey.—Altura, 1,16.

[P].

Se nota en los dibujos que la figura inmediata á la anterior tiene un niño á cada lado. Del correspondiente á esta parte se conservan dos ó tres pequeños fragmentos de poco interés.

[Q].—*Leucotea.*

Los modernos arqueólogos suponen que debe corresponder á la representación de Leucotea el pedazo de escultura que ha llegado hasta nosotros.—Altura, 0,80.

[R-S].—*Venus y Cupido.*

No hay otra indicación que las de los dibujos, y se cree que eran estas figuras las de Venus y Cupido.

[T].—*Talassa.*

Existe un pedazo de estatua, que se atribuye á la que ocupaba este lugar en el dibujo de Carrey. Es de mujer, y se supone que representaba á Talassa.—Altura, 0,86.

[U].—*Nereida.*

Otra figura de mujer había en este sitio, que se calcula fuese una Nereida. No ha parecido rastro ninguno de ella.

[V-W].—*Río Illissos y Fuente Callirrhoe.*

Un torso y un fragmento informe es cuanto tenemos de estas dos estatuas. El torso [V], que es de hombre, se encontró en la Acrópolis en 1833, y se guarda en Atenas: se considera representación del río Illissos. Un pedazo del costado derecho y parte de la pierna izquierda es lo que hay de la otra estatua [W], que era de mujer, y probablemente simulacro de la fuente Callirrhoe, según afirman los más de los arqueólogos.

Como monumento interesante para el estudio del grupo central de este frontón, véase la lámina (cuadro núm. 7) que reproduce la ornamentación de un vaso griego encontrado en Crimea, en la cual se representa el mismo asunto de la disputa entre Neptuno y Minerva.

Los vaciados de este frontón han costado 373 pesetas.

Nota.—Las figuras que se citan en las descripciones de los dos frontones que anteceden sin indicar sus dimensiones, no existen ó no hay vaciado de ellas en el Museo.

96 (17, 22 á 33 y 156).—Además de las piezas que anteceden, posee el Museo vaciados de los siguientes fragmentos de las esculturas de los frontones:

L?—*Cabeza de Minerva.*—Dimensiones, 0,21×0,37.—Costó 3,75 pesetas.

23.—*Ropaje.*—Largo, 0,86.—Costó 9,37 pesetas.

26.—*Brazo y antebrazo.*—Largo, 0,46.—Costó 12,50 pesetas.

27.—*Brazo y antebrazo.*—Largo, 0,30.—Costó 5 pesetas.

28.—*Brazo y antebrazo.*—Largo, 0,35.—Costó 5 pesetas.

29.—*Brazo.*—Largo, 0,30.—Costó 5 pesetas.

30.—*Brazo.*—Largo, 0,50.—Costó 6,25 pesetas.

32.—*Pie derecho.*—Largo, 0,36.—Costó 6,25 pesetas.

33.—*Muslo y rodilla.*—Largo, 0,24.—Costó 5 pesetas.

35.—*Brazo.*—Largo, 0,37.—Costó 5 pesetas.

39.—*Pierna.*—Largo, 0,30.—Costó 5 pesetas.

40.—*Brazo.*—Largo, 0,56.—Costó 6,25 pesetas.

41.—*Muslo y rodilla.*—Largo, 0,37.—Costó 8,75 pesetas.

Serpiente.—Largo, 0,51.—Costó 1,85.

97 (34 á 51).—METOPAS.

Están esculpidas las metopas en alto relieve, y aun hay algunas que representan las figuras en bulto redondo, casi destacadas por completo del fondo. Eran 92 en número: 14 en cada uno de los lados menores, y 32 en los mayores. Muchas se han perdido; parte se conocen por los dibujos de Carrey; parte se conservan en su sitio, pero muy mal conservadas. Quince posee el Museo Británico, y una el del Louvre. Las 16 proceden del costado Sur, y representan asuntos tomados de los combates entre Centauros y Lapitas en las bodas de Pirithoos. (Véanse láminas 3.ª y 4.ª de Michaelis.)

[II] En esta metopa, el Lapita se ve arrodillado en el lomo del Centauro, que cae por tierra.

[III] El Lapita ataca al Centauro por detrás, y alarga la mano derecha para cogerlo del cuello. Quedan agujeros en determinados puntos de las figuras, que indican haber tenido armas ú otras piezas de metal. La cabeza del Centauro existía en el siglo XVIII.

[IV] Aquí aparece victorioso el Centauro, en el momento de arrojar con ambas manos una hydria contra su enemigo, postrado en tierra. Cuando Carrey dibujó esta metopa, estaba casi perfecta.

Hoy faltan las cabezas de ambas figuras, que hay necesidad de suplir con vaciados á propósito; ambas se encuentran originales en el Museo de Copenhague, á donde fueron llevadas de Atenas, en 1687, por el capitán Hartmand, que probablemente sirvió en el ejército de Morosini.

[V] Cuando Carrey hizo el dibujo de esta metopa, existía la figura del Lapita, que falta hoy.

[VI] Se nota poco movimiento en la acción de ambas figuras, resultando la victoria indecisa. Parte de la pierna trasera del Centauro se completa vaciándola de un fragmento que queda en Atenas.

[VII] El Lapita ataca de frente al Centauro, alargando el brazo izquierdo para sujetarlo por el cuello. El Centauro se encabrita y procura con su mano izquierda separar la del contrario. La cabeza original del Centauro se halla en Atenas. A pesar del mal estado de conservación de esta metopa, se considera una de las mejores del Museo Británico.

[VIII] El Lapita aparece caído sobre su rodilla derecha, mientras que el Centauro, cuya parte de cuerpo humano falta, oprime á su adversario.

[IX] En ésta lleva la ventaja el Centauro, como en la anterior. El Lapita ha sido arrojado de espaldas contra una tinaja de vino *(pithos)*. Esta vasija, y la que se ve en la metopa IV, indican que la escena del combate tuvo lugar en un festín.

[XXVI] El Centauro, encabritándose, levanta ambos brazos en ademán de golpear al adversario con un arma, quizá un tronco de árbol, que ha desaparecido. El Lapita hinca los dedos del pie izquierdo en el pecho del caballo.

[XXVII] Herido el Centauro, intenta la huída; pero lo sujeta el Lapita por el cuello, y parece como si fuese á herirlo con lanza ú otra arma, que no existe.

[XXVIII] Aquí aparece victorioso el Centauro, y el Lapita tendido muerto á sus pies. El Centauro sacude con aire triunfante la piel de león que lleva en el brazo izquierdo, y corre en busca de nuevo enemigo. Se juzga de mérito notable el modelado y composición de esta metopa.

[XXIX] El Centauro aparece en ademán de llevarse robada la mujer de un Lapita.

[XXX] El Lapita ha caído por tierra, y aparece apoyado en su mano izquierda. El Centauro lo sujeta por la cabeza, y demuestra golpearlo con el brazo derecho, que falta.

[XXXI] El Lapita agarra al adversario por el pelo, al mismo tiempo que le oprime el pecho con la rodilla derecha. El Centauro lo sujeta por el cuello y con las piernas delanteras, hasta hacerle perder terreno. Esta metopa se halla hoy en el mismo estado que cuando la dibujó Carrey.

[XXXII] El Centauro ha cogido con una mano al Lapita por el cuello, y levanta la otra para darle un golpe. La acción de éste parece demostrar que también ha sujetado al otro por el pelo y que sostiene con firmeza la lucha.

Miden cada una 1,35 × 1,35.

Costaron los vaciados de las 15 metopas 696,25 pesetas.

Fragmentos de metopas.

[XIV] Torso de un joven, cuyo original está en Londres. En la lámina 3.ª de Michaelis se ve la figura completa, dibujada por Carrey.—Altura, 0,37.

Costó 3,75 pesetas.

[XXI ó XXV] Un pedazo de figura de mujer correspondiente á la parte del pecho. Se atribuye por unos á la metopa XXI, y por otros á la XXV. El original está en Londres. Michaelis discute las diversas opiniones en la página 141 de su obra.—Altura, 0,35.

Costó 3,75 pesetas.

[XXI] Torso de un joven, cuyo original está en Londres. En la lámina 3.ª de Michaelis se ve la figura completa dibujada por Carrey.

Costó 2,75 pesetas.

Las tres piezas corresponden á las metopas del lado Sur.

FRISO

El asunto del friso del Partenón, según los más entendidos autores modernos, es la celebración de las fiestas Panateneas, cuyo origen se creía en la antigüedad que alcanzaba á los tiempos prehistóricos. La diosa en cuyo honor se celebraban era la Minerva Polias, divinidad tutelar de la Acrópolis de Atenas. Se comprendían en el ceremonial sacrificios solemnes, juegos ecuestres y gimnásticos, y la danza pyrrica; pero el principal objeto de la

fiesta consistía en ofrecer un velo *(peplos)* á la diosa el aniversario de su natalicio. La primitiva festividad anual se convirtió, andando el tiempo, en otra más solemne y espléndida, que se verificaba cada cinco años.

Llegado el día, la procesión que había de conducir el velo al templo se reunía en el Kerameikos de afuera, y pasaba por la parte baja de la ciudad alrededor de la Acrópolis, á la cual subía por los Propileos.

Todos los ciudadanos de Atenas estaban representados en la procesión, y particularmente se mencionan los enviados de las colonias encargados de las víctimas para los sacrificios, las doncellas (canéforas), los ancianos, que llevaban ramas de olivo, y los carros y escoltas de jinetes é infantes.

En el friso de Oriente se representa la entrega del *peplos* en presencia de varias divinidades, cuyo culto se supone asociado al de Minerva en esta festividad. Hacia este punto céntrico convergen dos líneas de procesión, las cuales, partiendo del lado occidental del templo, siguen avanzando por los costados Norte y Sur hasta el centro del frente oriental. De trecho en trecho se ven magistrados y heraldos, que establecen el orden de la procesión.

98 (52-67).—Friso occidental.

Casi todo este friso permanece todavía en el mismo sitio que ocupaba en el templo, y representa á los jinetes en el momento de prepararse á marchar.

Relieves del friso occidental del Partenón. (Núm. 98, 4 á 8.)

Los más están ya montados; otros sujetan los caballos ó se arreglan el calzado (1).

La figura aislada (núm. 1) del ángulo Noroeste representa, sin duda, un heraldo que dirige la marcha de la caballería: es probable que en la mano derecha llevase un bastón de mando.

Siguen dos figuras montadas (núms. 2-3): en la cabeza de la primera hay indicaciones de haber tenido diadema ú otra pieza de metal. El número 4 alza las manos en ademán de abrir la boca al caballo para ponerle el freno; detrás del caballo hay un joven (núm. 6), acaso el criado, que parece sostener la brida. Un heraldo (núm. 5) detrás de ellos está como hablando con el joven. Vienen después otros dos jinetes (núms. 7-8), y un joven (núm. 9) de pie junto á su caballo, y vuelto hacia el compañero (núm. 10) que viene detrás. Sigue un jinete (número 11), que se distingue entre todos por la riqueza de su armadura; lleva casco de cimera, y en él un águila de relieve; un agujero en la sien indica que tendría carrillera ú otra pieza de metal. Su cuerpo está protegido por una coraza, en cuyo peto se distingue la cabeza de una Gorgona, especie de amuleto para no ser herido en el pecho.

La figura siguiente (núm. 12) representa un guerrero de á pie, el cual mira la procesión que camina á su derecha, y se arregla el calzado del pie izquierdo, que tiene apoyado en una piedra. Vienen después dos figuras montadas (núms. 13-14), seguidas por un hombre con barba (núm. 15) y de pie junto á su caballo, que se levanta sobre las piernas y al que

(1) Véase lám. 9.ª de la obra de Michaelis, cuya numeración se sigue aquí y en los demás lados del friso.

procura sujetar. El traje de esta figura se asemeja á los de los números 8 y 19. Siguen seis jinetes (números 16-21) galopando hacia la izquierda; el número 17 lleva el sombrero ancho llamado *petasos*.

Ninguna de las figuras restantes de este lado del friso está montada. El primer grupo (núms. 22-24) se asemeja al descrito anteriormente (núms. 4-6). Sigue una figura mutilada (núm. 25), que toca con su pie al del caballo, como si le obligase á extender las piernas para montarlo. Detrás se ve un caballo escapado (núm. 26), cuyo jinete lo abandona para asistir al compañero (núm. 27), que se esfuerza en sujetar al suyo. La figura inmediata (núm. 28) está de pie junto á la cabeza de su caballo, y detrás hay otra, de pie asimismo, pero arreglándose el calzado como la del número 12. La última de este friso (número 30) sostiene en su brazo izquierdo una ancha capa, y dirige su vista á la derecha, suponiéndose que sea un heraldo.

Los 17 vaciados de este friso han costado 375 pesetas.

99 (68-105).—Friso del Norte.

Comienza la procesión de este lado (lám. 13) en el ángulo Noroeste por un grupo en el que se ve un joven (núm. 133) desmontado y de pie junto al caballo, en el acto de quitarse la túnica, mientras que un sirviente (núm. 134) joven le ayuda por detrás; este mismo lleva al hombro una clámide, tal vez para el uso del amo. Detrás se descubre una figura montada (núm. 132). A su izquierda, un grupo que la mala conservación del mármol no permite explicar bien; pero en primer término aparece una

figura (núm. 131) de pie sujetando al caballo por la brida, y detrás un jinete (núm. 130) ó parte de él, pues sólo se ve su mano derecha. Desde aquí hasta que termina la cabalgada debe notarse el movimiento rápido de los caballos, marchando confundidos y en tropel, sin conservar orden de formación (núms. 129-72). Como quiera que forman grupos apiñados, continúan desarrollándose las composiciones de un tablero á otro de modo que las líneas verticales de las junturas cortan el relieve. En el friso occidental sucede lo contrario: los grupos están más separados y se ven completos en cada tablero. El efecto general de un cuerpo de caballería en movimiento acelerado, se expresa admirablemente en la composición de este friso del Norte. No es posible ir más lejos en la manera de presentar con gracia las figuras; no hay una sola repetida ni monotona en los 121 jinetes. Entre ellos se destaca solamente un heraldo (núm. 89) en ademán de dirigir la procesión.

Dan idea de los destrozos que ha sufrido el monumento las siguientes indicaciones: la cabeza de la figura número 121 perteneció á la colección Pourtalés, de la cual pasó al Museo Británico en 1865 y se colocó en su propio lugar; el fragmento que contiene (núm. 99) la cabeza de hombre, junto con otra de caballo, lo poseía la Sociedad inglesa Dilettanti, y de aquí pasó al Británico en 1817; el fragmento núm. 109, casi igual al anterior, estaba en poder de un particular en el condado de Cheshire, y en 1850 se lo regalaron al Museo. Así pudieran acumularse otros muchos datos, que demuestran los trabajos de recomposición que se vienen verificando á consecuencia de las mutilaciones.

Inmediatamente después de la cabalgada vienen los carros (lám. 12), que es la parte del friso que ha sufrido mayores desperfectos. Por los restos que quedan se calcula que habría primitivamente nueve carros, y tal es la opinión de Michaelis. Todos ellos aparecen tirados por cuatro caballos *(quadrigae ó harmata tethrippa)*, con su conductor guiando, el cual va acompañado del *apobates*, especie de peón, que va armado con el yelmo y escudo argólico; se le representa de pie dentro del carro, ó parado delante, y cada cuadriga va además acompañada de un heraldo.

La mala condición en que se hallan estos grupos impide restablecer su primitivo orden. Las planchas XXI, XXII y XXIII forman serie indubitada; la XXIII demuestra que debía contener el último de los carros, porque los caballos están todavía parados, como si no hubieran emprendido su marcha. Entre las planchas XIX y XVIII falta un pedazo, que se ha perdido, sin que Carrey ni Stuart nos den noticia de él. La XVII y la XVIII contienen gran parte de dos grupos de carros; en esta última se ven restos de tres figuras: una de ellas (núm. 59) representa un heraldo de pie y en actitud tranquila. El original de la plancha XVII está en Atenas: lo dibujó Stuart en el siglo pasado, se perdió después y fué encontrado de nuevo enterrado en la Acrópolis el año 1833; le falta un trozo á la derecha, pero no cabe duda que corresponde con la inmediata. Su composición es muy hermosa: la gallarda figura del heraldo (núm. 58), llena de animación, contrasta con la tranquila del anterior (núm. 59), siendo también notable la figura del *apobates* en el momento de saltar á ocupar su puesto.

Vienen á seguida cinco grupos de carros, que no es posible comprender de otro modo que con los dibujos de Carrey á la vista (XVI-XI), porque no quedan de estas planchas más que fragmentos. De la XVI tenemos parte de dos figuras (núms. 54 y 55), compuestas de cuatro pedazos que se encontraron en Atenas en 1837, y representan el *apobates* y conductor de un carro. La XV se conoce por el dibujo de Carrey. De la XIV se conservan ambos extremos: cuando la copió Carrey existían las cabezas de las figuras núms. 52 y 53, de las que no hay en la actualidad sino la parte inferior. Nada se ha podido identificar con certeza de la plancha XIII; pero Michaelis opina que le pertenece el fragmento con parte de cuatro caballos, que pareció en Atenas, y que se indica en la lámina. Las planchas XII y XI completan la serie de los carros. En esta última se destaca un heraldo (núm. 44), formado de varios fragmentos que están en Atenas, y en la XII otro en actitud más tranquila (núm. 45), juntamente con el conductor (núm. 46), que algunos arqueólogos habían confundido con una representación de la Victoria; pero últimamente se ha demostrado que es figura de hombre con diferente traje de las demás.

Contrasta notablemente el animado movimiento de los carros con los inmediatos grupos de las planchas X y IX. Ambas están compuestas de hombres barbados (núms. 28-43), envueltos en sus mantos *himation*, y caminando tranquilamente hacia adelante. Los núms. 25 y 26 llevan diademas, y de éstos, el 25 está en ademán de arreglársela. El aspecto de estas figuras corresponde con el de los *Thallophori*, bajo cuyo nombre designaban los an-

tiguos autores á los ancianos que llevaban ramas de olivo en la procesión de las Panatheneas. Tres de éstos tienen sus manos derechas como si las llevasen. Posteriormente á la publicación de Michaelis ha parecido un fragmento de friso, que corresponde á la parte inferior de las figuras 37 y 38, cuyo espacio se ve en blanco en la lámina. Asimismo se descubre en el original un resto de figura entre los núms. 43 y 44, que no se menciona en la obra de Michaelis, de lo cual resulta que el número total de los *Thallophori* era 17, en lugar de 16 que señala el referido autor.

Precedía á los ancianos una banda de música, que, según los dibujos de Carrey [VII-VIII], consistía en cuatro flautistas, *auletae*, y otros tantos tocadores de lira, *kitharistae*. La plancha VIII, cuyo original se halla en Atenas, representa parte del primero de los ancianos con un citarista, falto de la cabeza, y restos de otro. La VII, que en tiempos de Carrey contenía dos citaristas y cuatro flautistas, se ha perdido casi por completo; sólo queda de ella un fragmento encontrado en Atenas (núm. 24) de la cabeza incompleta de una figura y parte de la lira de otra (núm. 25), y además menudos pedazos sueltos de dos brazos y de una flauta.

La plancha VI se halla en Atenas, donde se encontró en 1833 dentro del peristilo del Partenón. Contiene cinco figuras masculinas, de las cuales hay cuatro que llevan jarros al hombro, y la quinta aparece en ademán de levantar el jarro del suelo. Todas visten el manto, *himation*, que deja descubierto el hombro y brazo derecho. La forma de los vasos se asemeja á la *hydria* ó *kalpis* de tres asas, común en el período de Fidias; pero en la escultura sola-

mente demuestran tener dos asas, que indican ser variedad del *amphora*, usada asimismo entonces. Supone Michaelis que estos vasos representan los del vino que se empleaba en los sacrificios de las Panatheneas, y que las figuras podían ser los *spondophori* mencionados por Pollux.

Cuando Carrey y Stuart dibujaron el grupo inmediato de la procesión [V], contenía tres figuras, de las cuales solamente se conserva una (núm. 13). Llevan estas figuras en sus hombros bandejas ovaladas, que han sido identificadas con los *skaphae*, ó sean fuentes en forma de barca que conducían los Metoikes en las Panatheneas, con ofrendas de dulces, *popana*. Si damos crédito al grabado de Stuart, la bandeja de una de las figuras que han desaparecido estaba llena de tortas ó frutos. Estas fuentes se fabricaban de bronce ó de plata, porque se citan *skaphae* de bronce en un inventario de los tesoros depositados en el Partenón. Los *metoikes*, que tenían el cargo de conducirlas, se llamaron por esto *skaphephori*, y debía ser su puesto en la procesión inmediatamente después de las víctimas destinadas al sacrificio.

Resulta de los dibujos de Carrey que estas víctimas consistían primitivamente [I-IV] en cuatro vacas y tres carneros; de las planchas que tenían esculpidas las vacas, sólo quedan algunos fragmentos. La IV se encontró en Atenas en 1840, y allí existe; á su derecha se ve un heraldo (núm. 12) vuelto hacia las figuras anteriores; á su izquierda están los carneros conducidos por tres jóvenes (núms. 9-11), y del primero de ellos sólo tenemos un pedazo del manto. De la plancha III no hay sino fragmentos: el número 8 ha podido rehacerse en parte con seis

trozos que poseen en Atenas. La II se descubrió en 1833 junto á la columnata del Partenón. Hay en ella tres figuras (núms. 3-5) y parte de otra (número 6) en ademán de hacer cejar á una de las vacas, mediante una cuerda atada á los cuernos, cuya cuerda es posible que estuviese pintada. En tiempo de Stuart permanecía aún el arranque de este friso, y en su dibujo [I] se nota la figura de un heraldo á la cabeza de la procesión de las víctimas (núm. 1), el cual aparece envuelto en su manto y con diadema en la cabeza. Con respecto á los carneros y vacas esculpidos, se sabe que cada colonia ateniense estaba obligada á contribuir á la fiesta con una vaca y dos carneros, y puede presumirse que las víctimas del friso representan esta contribución, y los hombres que las conducen á los *theori*, enviados por las colonias.

Los 35 vaciados de este friso han costado 755,50 pesetas.

100 (106-123).—Friso oriental.

Las dos líneas de la procesión, que corren por los lados de Norte y Mediodía, vienen á terminar (lámina 14), como á su centro común, en este friso de Oriente. Dos grupos de figuras de hombre, acaso de magistrados ó funcionarios religiosos, reciben á los que llegan por uno y otro costado. Entre estos dos grupos se ven doce divinidades, mitad varoniles y mitad femeniles, que están sentadas formando parejas: seis á la una parte y seis á la otra. Dejan estas divinidades un espacio central intermedio, ocupado por cinco figuras de pie, tres de ellas femeni-

nas, y hay grandes probabilidades para creer que estas cinco personas se relacionan directamente con el asunto de la ofrenda del *peplos* á la Minerva Polias.

Parte del ángulo Nordeste del friso existía en tiempo de Stuart, como se ha dicho antes, siendo probable que haya desaparecido por completo desde entonces. En la vuelta ó cara oriental de esta piedra dan sus dibujos dos figuras de mujer cubiertas con mantos (IX, núms. 62 y 63).

No existiendo las anteriores, comienza la representación del friso por nueve figuras femeninas [VIII y VII], enfiladas una después de otra, seis de las cuales llevan utensilios para el sacrificio (números 53-61). Hay un heraldo parado delante de la primera pareja (núm. 52), que tendría en su mano derecha algún objeto metálico, tal vez un bastón, porque permanecen en el mármol los agujeros de los ajustes: señala con el dedo índice de la mano izquierda en ademán de dar órdenes. La figura inmediata (núm. 55), detrás de la anterior pareja, lleva el platillo, *phiale*, que usaban los griegos en las libaciones de los sacrificios. Sigue otra (número 56) que está de frente, y como mirando á su compañera (núm. 57): en su mano izquierda lleva un incensario, *thymiaterion*, con cubierta cónica, *kalyptra*, cuya forma se encuentra repetida en barros griegos. Vienen detrás dos figuras (núms. 58 y 59) con jarros en sus manos derechas, *oinochoe*, y últimamente otras dos con *phialae*. Se conocen tres cabezas de estas esculturas después de la publicación de Michaelis.

Casi no hay duda de que esta parte de la procesión representaba á las doncellas atenienses; siendo lo

más probable que procedieran de familias distinguidas, cuyo cargo era llevar los vasos sacrificatorios pertenecientes al templo, y que, según sabemos por las listas del Tesoro, se guardaban comunmente en el Parthenón. La pareja femenina (núms. 50 y 51) que está parada delante de un magistrado (núm. 49), representa evidentemente á las *kanephoras*, doncellas de noble nacimiento, que se distinguían por llevar la *kanea*, ó azafate, al altar con el grano; las fajas, *stemmata*, y la cuchilla para los sacrificios; y por esto se ve que el magistrado sustenta con ambas manos la *kanea*, que ha recibido de las dos doncellas. Esta plancha VII fué sacada de la Acrópolis en 1787 por Choiseul Gouffier, y hoy la posee el Louvre.

La plancha inmediata [VI] se compone de fragmentos. A su extrema derecha hay una figura de hombre (núm. 48), que mira en la misma dirección que el magistrado mencionado antes (núm. 49). Viene en seguida otro personaje (núm. 47), parado, en dirección opuesta: tiene el brazo derecho extendido y como señalando á un grupo de cuatro hombres (núms. 43-46), que descansan apoyados en sus báculos; tres de ellos miran hacia la procesión que llega; el cuarto (núm. 46) tiene vuelta la espalda, y parece que conversa con sus compañeros. La actitud de todos ellos demuestra que no toman parte en la procesión, sino más bien que esperan su llegada; y el lugar que ocupan, tan inmediato á las divinidades, da lugar á suponer que son funcionarios atenienses de alto rango, quizá cuatro de los Arcontas, como opina Michaelis.

La interpretación de la parte central de este friso ha sido objeto de las mayores controversias. Sin em-

bargo, casi todas las opiniones autorizadas convienen en reconocer como divinidades á los dos grupos de figuras sentadas. En lo que no hay conformidad, antes al contrario, grandísima divergencia de ideas, es en la clasificación de estas mismas divinidades, y aumenta la dificultad de encontrar solución exacta al problema el tener las figuras los rostros destruídos, así como el carecer de atributos ó de otras indicaciones que permitan identificarlas; todo lo cual hace que sea sumamente difícil formar juicio entre los opuestos sistemas de interpretación que presentan los autores. Aquí se adopta, por regla general, el que propone Michaelis con algunas modificaciones sugeridas por Flasch *(Zum Parthenon Fries:* Würzburg, 1877).

El personaje con barba (núm. 30), á la izquierda del grupo central, se distingue de los restantes por la forma y adorno de su silla, que tiene respaldo y brazo, hallándose éste sustentado por una esfinge. Todos los demás personajes se sientan en taburetes. Se admite generalmente que sea Júpiter esta divinidad, y parece razonable suponer que la diosa que está inmediatamente sentada junto á él (núm. 29) sea su consorte Juno, con la cual concuerda el tipo y la manera de estar presentada. La figura de mujer joven (núm. 28) que está de pie á su lado pudiera ser Hebe, juzgando por analogía de otros monumentos; pero se descubre claramente sobre su hombro izquierdo el perfil de un ala, y hay que clasificarla, como Iris ó la Victoria. La figura de Júpiter tiene por compañera, en el opuesto lado de la derecha, una diosa sentada (núm. 36), cuya posición, que únicamente cede en categoría á la del mismo Júpiter, permite suponer que represente á Minerva:

ningún lugar parece más apropiado para la divinidad tutelar de Atenas, en cuyo honor se celebra la fiesta, y debe notarse que su mano izquierda descansa sobre un objeto que se calcula sea la *aegis*, que no va colocada sobre su pecho como de costumbre, sino puesta sobre la rodilla. Una de las serpientes que formaban la franja, se enrosca en la muñeca de la diosa, y la extrema vaguedad con que aparece este atributo se debe á lo corroído del mármol, así como á la ausencia del color, con el cual se distinguía de los paños este objeto en su origen. Tres agujeros que se ven en el mármol muestran la dirección de la lanza que, sin duda, tenía en su mano derecha.

El personaje que forma pareja con Minerva (número 37) se cree generalmente que sea Vulcano, cuya cojera parece indicada por el bastón en que se apoya y por la violenta posición del pie derecho.

A la derecha del anterior está colocado Neptuno (número 38), cuyo sitio tan cerca del de Minerva concuerda con el de sus templos, construídos bajo una misma techumbre en el Erecteo. La figura de joven sin barba (núm. 39) que sigue después, cree Michaelis que representa á Apolo; pero Flasch la clasifica de Baco ó Dionisio, con mejor fundamento.

De las tres figuras restantes del grupo de la derecha, hay una, la del niño desnudo (núm. 42), que tiene alas, y difícilmente puede significar otra divinidad que no sea Eros. La diosa sobre la cual se apoya (núm. 41), y que tiene el brazo izquierdo sobre el hombro del niño señalando á la procesión, será, por consiguiente, su madre Venus. La otra diosa que se ve detrás (núm. 40) es Peitho, según Michaelis, fundándose en que su culto estaba aso-

ciado con el de Venus, en un templo que hubo en el costado meridional de la Acrópolis; pero Flasch opina que es Ceres, la cual tiene lugar apropiado cerca de Dionisio.

Volviendo ahora al opuesto lado, nos encontramos con un grupo de cuatro figuras á la izquierda de Iris (núm. 28), una de mujer y tres de hombre. Generalmente convienen los autores en que la primera de estas figuras (núm. 24), empezando por la izquierda, es Hermes ó Mercurio, á quien caracteriza el calzado alto, *endromides*, y el sombrero, *petasos*, sobre la rodilla. Tiene además la mano derecha dispuesta para sostener un objeto metálico, probablemente el caduceo, *kerykeion*. La figura algo más robusta (núm. 25) que se apoya en el hombro de la anterior, y á la cual Michaelis apellida Dionisio, presenta el cuerpo en dirección contraria al de Hermes, y la singular manera en que sus extremidades inferiores están dispuestas, para que entre ellas se coloquen las rodillas de la diosa inmediata (núm. 26), demuestran existir íntima relación entre ambos personajes. De aquí deduce Flasch ingeniosamente que deben ser Apolo y Diana, y el otro joven (núm. 27) que viene después, Marte. La antorcha que tiene Diana en la mano puede convenir lo mismo á esta divinidad que á Ceres. Michaelis cree que sea Ceres, y que represente á Triptolemo, el que se ha indicado como Marte. Hoy se considera preferible la teoría de Flasch, porque ofrece menos dificultades para explicar los personajes.

Ya se ha manifestado antes que existen cinco figuras, tres de hombre y dos de mujer, entre los dos grupos de dioses. La más alta de todas (núm. 34) tiene

barba, y en su cabeza quedan residuos de óxido metálico, como de haber llevado diadema de bronce: levanta con ambas manos un paño plegado en forma casi cuadrada, en tanto que un joven (número 35) que hay delante tiene su mano izquierda en el paño, y la derecha, aunque tapada, se calcula que sigue la misma acción en la parte de detrás, sin que sea posible asegurar cuál de los dos es el que da ó recibe el objeto de tela: en lo que están conformes las más de las opiniones es en que representa el velo, *peplos*, de las Panatheneas. El hombre barbado debe ser, por consiguiente, algún alto funcionario. Suele clasificarse de Arconta Basileo; pero parece más probable que fuera alguno de los Tesoreros encargados de la propiedad sagrada de Minerva, á cuya custodia debía estar confiado el *peplos*. A su izquierda, y en dirección opuesta, se ve una figura de mujer (núm. 33), acaso la sacerdotisa de Minerva Polias: alza sus manos en acción de tomar un taburete, *diphros*, que trae en la cabeza otra mujer (núm. 32) inmediata á ella, viéndose además otra figura detrás (núm. 31) semejante á la anterior, y asimismo con el taburete. Sobre ambos muebles se distingue un objeto circular ligeramente convexo por encima y parecido á un pan. Michaelis supone que es un cojín. Las que conducen los taburetes son de menor estatura que la sacerdotisa, cuya diferencia de altura puede significar que son más jóvenes ó de inferior rango; la más pequeña de las dos (número 31) tiene también en la mano izquierda un objeto que por estar roto no se puede identificar.

Algunos arqueólogos modernos alemanes disputan acerca de si se refiere ó no la anterior escena á la entrega del velo; pero no han presentado todavía

ninguna teoría que explique el asunto de una manera tan satisfactoria como la que antecede, mientras que las relaciones de los autores antiguos, que han llegado hasta nosotros, demuestran que el *peplos* era el principal objeto de las fiestas Panatheneas, aparte de que la posición central del grupo sobre la puerta principal del templo es como la clave de la composición total.

En la plancha IV aparecen cuatro figuras de pie (números 20-23), que se asemejan y corresponden exactamente con las mencionadas antes en el otro extremo (VI, núms. 43-46). Los dos personajes más jóvenes (núms. 21 y 22) descansan apoyados en los báculos, en actitud tranquila, como si conversasen con sus compañeros (núms. 20 y 23). En la plancha inmediata [III], á la izquierda, hay otra figura semejante, que pertenece al mismo grupo (núm. 19). Michaelis supone que estos cinco y los cuatro del otro lado representan los nueve Arcontas.

Sigue una figura (III, núm. 18) que se supone ser un heraldo, y en seguida una hilera de mujeres (números 3-17), en número de 15, que corresponden con las que se han descrito antes en el lado contrario. La primera pareja (núms. 16 y 17) no lleva nada en sus manos, ni las dos figuras núms. 12 y 14; pero las que tienen los núms. 13 y 15 llevan en su mano derecha un objeto parecido al pie de un candelabro, que disminuye de abajo arriba. Se ha conjeturado que estos objetos son los parasoles que las hijas de las Metoikes llevaban en la procesión, por cuyo motivo se decían *skiadephori;* pero se cree más probable que fueran piezas metálicas, semejantes al incensario del núm. 56 y que formasen parte de los utensilios sagrados usados en las fiestas y con-

servados en el tesoro del templo. Michaelis sugiere que pueden ser los soportes en donde girasen los asadores que servían para los sacrificios. Vienen á seguida cinco doncellas (núms. 7-11) con jarras de vino, *oinochoe*, seguidas de otras tres con platillos, *phialae* (núms. 4-6), para las libaciones. Los dibujos de Carrey nos indican que había otras dos (números 2 y 3) además de las anteriores, y aún todavía se conserva en Atenas un fragmento de la segunda.

Termina este friso con la plancha I, la cual forma la vuelta de la plancha XIV del ángulo Sudeste. Tiene solamente una figura de heraldo en actitud de hacer alguna señal á la procesión que llega.

Los 15 vaciados de este friso han costado 362,50 pesetas.

101 (124-153).—Friso del Sur.

Apunta Michaelis que las víctimas representadas en el friso del Norte eran aquéllas con que contribuían las colonias de Atenas, porque consisten en vacas y carneros. El mismo autor infiere de la ausencia de carneros en este lado del Sur, donde hay, por el contrario, aglomeración de vaqueros y guías, que aquí se significa la hecatombe ofrecida por los mismos atenienses. Todas las víctimas son vacas, de acuerdo con el ritual griego, que ordenaba sacrificios de animales machos á los dioses, y de hembras á las diosas.

Comienza la procesión de este costado (véase lám. II de Mich.) por la plancha XLIV, que es la inmediata al extremo corespondiente del friso oriental, y

así esta plancha como las seis siguientes [XXXVIII-XLIV] contienen el asunto de la conducción de las víctimas. No es fácil asegurar cuántas sean, por el mal estado de algunos mármoles; pero hay á lo menos indicaciones de nueve. Entre la turba que acompaña al ganado, se pueden distinguir dos clases de individuos: los que guían á las vacas valiéndose de cuerdas, y los que caminan tranquilamente á los lados. Cabe suponer que estos últimos son los *pompeis*, ó escolta honoraria de las víctimas, los cuales se mencionan así en un decreto de Atenas relativo á los sacrificios de Minerva. Las cuerdas debieron estar pintadas en el mármol.

En la parte inmediata de la procesión [XXXV y XXXVI] nos dan los dibujos de Carrey un grupo de ancianos (núms. 84-101) colocados en hilera, en número de 18, y enteramente parecidos á los *thallophori*, que llevaban ramas de olivo, mencionados en el friso del Norte. Entre estos supuestos *thallophori* y las víctimas [XXXVII], inserta Carrey tres figuras (núms. 102-104), dos de las cuales llevan en la mano izquierda objetos parecidos á tabletas cuadradas, que pudieran ser pedazos de lira; porque éste es el lugar destinado para los músicos, suponiendo que la disposición de esta parte guarde correspondencia con la del opuesto lado del Norte.

Vienen á seguida los carros, de los que sólo se conservan cinco [XXIV-XXXIV]. En los dibujos de Carrey hay ocho; pero en su origen debieron ser nueve por lo menos, á juzgar por los fragmentos que quedan. En cada uno de ellos se ve al conductor acompañado de un guerrero armado; teniendo en cuenta que aquí el guerrero no se muestra en posición análoga al *apobates* del otro friso, sino que

va siempre al costado de la cuadriga ó subido en ella. El personaje de á pie que va con cada uno de estos grupos, es un heraldo. Las cinco planchas que existen con representaciones de carros son las XXIV, XXV, XXIX, XXX y XXXI. En la lámina de Michaelis se combinan con los dibujos de Carrey que presentan cuatro carros más [XXVI, XXVII, XXXII y XXXIII].

Detrás de los carros sigue la caballería, marchando en dirección paralela á la cabalgada correspondiente del otro friso del Norte. Comparada la una con la otra, presenta una diferencia especial; y es que en aquélla caminan los caballos en tropel, sin guardar orden, mientras que en ésta se observa la tendencia á marchar en filas regulares, como si fuera resultado de un organismo militar. De aquí el haberse sugerido con mucha probabilidad que los jinetes de esta parte representaban la caballería de Atenas *(Hippeis)*, y los del costado Norte, á los ciudadanos ricos que podían costear espléndidos caballos y hacían alarde de su agilidad en la procesión.

Esta parte del friso ha sufrido mucho de hallarse expuesta á la inclemencia del tiempo, y los más de los relieves sólo ofrecen indicaciones de lo que fueron. Entre la plancha XXIV, que contiene el último de los carros, y la XXII, Carrey da el dibujo de dos jinetes que van á la cabeza de la procesión, los cuales van marchando despacio, como si al llegar á los carros hubieran tenido que contener los caballos; la misma indicación de ir gradualmente moderando el paso se nota en los jinetes [XIX-XXII] que vienen detrás. Después de publicada la obra de Michaelis, se han encontrado en Atenas varios

fragmentos pertenecientes á algunas de las muchas figuras mutiladas de esta porción y de la inmediata del friso.

La plancha XVIII está en Atenas, y se encontraba tan imperfecta como ahora, en tiempo de Carrey (véase lám. 10). Es posible que entre la XVI y XVII hubiera otra plancha, porque no hay seguridad de que corresponda la una con la otra: ambos originales están en Atenas. La posición de la XV y la XVI es también dudosa; pero como las figuras de una y otra, aunque mutiladas, dejan ver que llevan el mismo traje, parece probable que se correspondan. Los jinetes (núms. 26-37) de las planchas X á XIII están evidentemente ordenados en dos filas de á seis, y se distinguen de todos sus compañeros por llevar una coraza con un *quiton* corto por debajo: dos de ellos (núms. 36 y 37) llevan peto y espaldar unidos por una pieza flexible, *lepidoton*, y de la coraza cuelgan faldetas que protegían la parte inferior del torso. Todos calzan bota alta con vuelta, que cae por debajo de la rodilla; algunos tenían diadema (núms. 33 y 35), que debió ser metálica, y con la excepción del número 36, que gasta almete, los demás van con la cabeza descubierta. Las figuras que siguen (núms. 14-25, VI-IX) no están armadas de coraza, sino que visten el *quiton*, ó acaso la clámide. El número 13, sin embargo, tiene coraza ajustada: se le ve mirando á sus camaradas que vienen detrás.

En la plancha inmediata [IV] quedan restos de dos figuras (núms. 10 y 11). En la III hay un jinete (número 8) cuya clámide cae hacia atrás, de modo que descubre todo el costado derecho del cuerpo: es la única figura que se encuentra, en el friso del Sur,

tan ligeramente vestida. De la II apenas queda otra cosa que la indicación de haber tenido tres figuras. La I se encuentra todavía en el Partenón, menos la parte mejor conservada de la derecha, con la figura núm. 4, que fué regalada por un particular al Museo Británico. Representa un jinete delante de otros dos camaradas, detrás de los cuales hay una figura (núm. 1) de heraldo.

Han costado los 32 vaciados de este friso 731,75 pesetas.

Las dimensiones de los tableros que componen el friso son: 1,04 por 1,22.

102 (1.041).—Reducción de los frisos del Partenón.

El original, en acero, es obra del escultor Henning, quien lo hizo en Londres, á principios del siglo XIX.—Yeso.—Formador, Lucas Bartolozzi: Madrid, 1896.—Dimensiones: 0,37 por 1,33.—Costó 10 pesetas.

Fragmentos arquitectónicos.

103 (154).—Antefixa.

Frente de una de las tejas que se colocan sobre la cornisa. Procede del Partenón, y tiene el conocido adorno de madreselva. El original se halla en Londres. (V. Michaelis, láms. 2.ª-8.ª)—Altura, 0,52. Costó 12,50 pesetas.

104 (155).—Cabeza de león.

Decoraba el vértice de uno de los ángulos del templo. Presenta un carácter mucho más arcáico que el de las esculturas del Partenón. El original se halla en Atenas. (V. Michaelis, láms, 2.ª-9.ª)—Longitud, 0,62.

Costó 11,25 pesetas.

La colección completa de reproducciones del Partenón ha sido hecha por el formador del Museo Británico, D. Brucciani, 40, Russell street, *Covent Garden:* Londres, 1879.

105 (2 *a*).—Láminas que reproducen el Partenón y su decorado escultórico.

Cuadro núm. 1.

1. Vista del Partenón en su estado actual.
2. Vista restaurada del mismo.
3. Planta.
4. Plano y sección de la Acrópolis.

(Lámina 1.ª de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon.)*

Cuadro núm. 2.

Metopas del lado Sur del Partenón.

I-XXXII.

Metopas del lado Norte.

Fragmentos.

Las metopas que existen en la actualidad se ven re-

producidas en los dibujos al claro-obscuro, y trazadas solamente con líneas ó perfiles las que han desaparecido. Los nombres que aparecen debajo de las primeras indican la localidad en donde se conservan. Cuando dicen Athen ó Atenas, se refieren al Museo de esta ciudad, para distinguirlas de las que aún se hallan en su sitio, que entonces van suscritas: «Parthenon.» Las segundas llevan generalmente debajo el nombre de Carrey, lo cual significa que se conocen por los dibujos que hizo este pintor en 1674, antes de la voladura del templo. Hay algunas que, además del nombre de Carrey, tienen el de Atenas ó de Londres, y es que se han encontrado después fragmentos de ellas que se guardan en estos Museos. En la lám. 4.ª se ven varios, señalados con letras mayúsculas, y con la interrogación que demuestra la duda de si pertenecerán á tal ó cual metopa del lado Sur.

Además de los dibujos anteriores, hay una serie interesantísima de otros más pequeños, trazados al perfil: unos, de las metopas perdidas; otros, de las existentes. Están tomados de publicaciones, ó de dibujos originales, de los viajeros que han visitado el Partenón desde el siglo XV en adelante, y sirven para ilustrar los diferentes estados de conservación de los originales. Van debajo de ellos los nombres de los autores ó dibujantes, las más veces en abreviatura, y para su completa inteligencia se pone á continuación la lista de los que figuran en estas dos láminas:

Ciriaco.—Ciriaco de Pizzicolli, natural de Ancona, estuvo en Atenas dos veces, en 1430 y en 1444. Sus dibujos, aunque imperfectos, son los más antiguos que se conocen.

Ca.—El pintor francés Jacques Carrey, que hizo los dibujos en 1674 para el Marqués de Nointel, Embajador en Constantinopla.

D'Otières.—El Marqués Graviers d'Otières, que estuvo en Atenas en 1686. Aunque valen poco sus dibujos, son los primeros que reproducen las metopas del costado Norte.

St.—James Stuart, pintor inglés, que hizo varios dibujos de las esculturas del Partenón, en los años de 1751 á 1754, para la Sociedad de los Dilettanti de Londres. Le acompañó el arquitecto Nicolás Revett.

Pars.—Pintor inglés de este nombre, que estuvo en Grecia los años de 1765 y 1766. Se consideran sus dibujos superiores á los de Stuart.

W.—Sir Richard Worsley. Estuvo en Atenas en 1785. Después, y con la ayuda de Visconti, publicó una serie interesante de grabados del Partenón en su obra *Museum Worsleyanum*. Aprovechó también los trabajos de Pars; pero se supone que los dibujos de las metopas fueron originales suyos.

Teodor.—Teodor Iwanowitsch. Era un calmuco que vivía en Roma, y acompañó á Sir William Hamilton á Grecia en 1800. Tenía gran talento para la escultura, y Goethe alaba sus trabajos. Dibujó en Atenas con Lusieri.

Robert.—Robert Cockerell, arquitecto inglés, que en 1810 hizo algunos dibujos de las metopas.

Vernier.—Artista francés, que acompañó al erudito Philippe de Bas en su viaje á la Morea. Hizo algunos dibujos de las metopas, que se publicaron en el *Voyage archéologique* de Bas.

(Láms. 3.ª y 4.ª de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon*.—Véase además en el Catálogo la explicación de las metopas.)

Cuadro núm. 3.—*Frontón oriental del Partenón.*

Fig. 1.ª—Corte del frontón tomado de la obra de Peurose (lám. 16).

Fig. 2.ª—Parte del arquitrabe ó *epistilyo.*

Conserva señales de haber tenido clavos de bronce para suspender de ellos festones ó guirnaldas de flores en las fiestas solemnes (pág. 12).

Fig. 3.ª—Detalles del arquitrabe. Por el estado del mármol se deduce que estuvo pintado así en lo antiguo (pág. 22).

Fig. 4.ª—Comparación del cornisamento del Partenón con el del primitivo templo de Minerva, llamado Hecatompedos, del cual se conservan vestigios en el muro Norte de la Acrópolis. (*Arch. Ztg.*, XX, lámina 161.)

Fig. 5.ª—Frontón oriental, según el dibujo de Carrey, en 1674.

Fig. 6.ª—Dibujo del frontón con las figuras que de él existen en la actualidad, las más de las cuales se encuentran en el Museo Británico.

Fig. 7.ª—Base de la superficie central del frontón.

Los demás dibujos de esta lámina, señalados con letras mayúsculas, y que representan piezas de escultura, se explican en la parte correspondiente de este Catálogo, bajo el epígrafe de «Frontón oriental.»

(Lám. 6.ª de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon.*)

Cuadro núm. 4.—*Frontón occidental del Partenón.*

Fig. 1.ª—Dibujo de este frontón hecho en 1447 por Ciriaco de Pizzicolli, italiano, natural de Ancona.

Fig. 2.ª—Dibujo del pintor francés Jacques Carrey, hecho en 1674.

Fig. 3.ª—Dibujo de pintor desconocido, hecho en 1674, época en que fué á Atenas el Marqués de Nointel, y de aquí el indicarse estos dibujos bajo el nombre de Anónimo de Nointel.

Fig. 4.ª—Dibujo hecho en 1676 por Jacob Spon de Lyon.

Fig. 5.ª—Dibujo hecho en 1676 por Sir George Wheler.

Fig. 6.ª—Dibujo hecho en 1686 por el Marqués Graviers d'Otières.

Fig. 7.ª—Dibujo del frontón, con los vestigios de sus esculturas que se conocen hoy. Una pequeña parte queda en el sitio; las demás están en Londres ó en el Museo de Atenas.

Fig. 8.ª—Superficie que ocuparon las figuras del frontón. Tomada de la obra de Peurose (lám. 18).

Fig. 9.ª—Angulo del frontón con el sofito y cimacio (Peurose, lám. 1.ª)

Fig. 10.—Cimacio del ángulo (Peurose, lám. 1.ª)

Fig. 11.—Vista de la saliente del sofito (Peurose, lámina 1.ª)

Los demás dibujos, á la derecha de los anteriores, que van señalados con letras mayúsculas y que representan piezas de escultura, se explican en la parte correspondiente de este Catálogo, bajo el epígrafe de «Frontón occidental.»

(Láms. 7.ª y 8.ª de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon.*)

Cuadro núm. 5.—*Relieves del friso occidental.*

Representan á los jinetes en el momento de prepararse á marchar en la procesión de las Panateneas.

Los tableros que los constituyen están señalados con números romanos, y las figuras, con numeración arábiga. En la parte correspondiente de este Catálogo va su explicación.

Además de los anteriores, hay otros dibujos sueltos de menor tamaño, trazados al perfil. Están tomados de originales ó grabados que pertenecen á diversas épocas, y son interesantes para ilustrar el asunto. Van debajo de ellos, y las más veces en abreviatura, los nombres de sus autores, los cuales quedan explicados, con otras particularidades, al describir el «Cuadro núm. 2.»

(Lám. 9.ª de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon.)*

Cuadro núm. 6.—*Relieves del friso del Sur.*

Representan, á semejanza de los del opuesto lado, grupos de jinetes, carros, víctimas para los sacrificios, etc. Los tableros van señalados con números romanos, y las figuras, con numeración arábiga. De todo ello se da explicación en la parte correspondiente de este Catálogo.

Además de los anteriores, hay otros dibujos sueltos de menor tamaño. Están tomados de originales ó grabados que pertenecen á diversas épocas, é interesan para ilustrar el asunto. Van debajo de ellos, en abreviatura, los nombres de los autores, los cuales se explican, con otras particularidades, al describir el «Cuadro núm. 2.»

(Láms. 10 y 11 de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon.)*

Cuadro núm. 7.—*Relieves del friso oriental.*

Representan el término de la procesión de las Panateneas. Están subdivididos en diferentes espacios ó tableros, que se indican con números romanos, y las figuras, con numeración arábiga. En la parte correspondiente de este Catálogo va su explicación.

Además de los anteriores, hay otros dibujos sueltos de menor tamaño. Están tomados de originales ó grabados que pertenecen á diversas épocas, é interesan para ilustrar el asunto. Van debajo de ellos, en abreviatura, los nombres de los autores, los cuales se explican, con otras particularidades, al describir el «Cuadro núm. 2.»

(Lám. 14 de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon.*)

Cuadro núm. 8.—*Relieves del friso del Norte.*

Representan, á semejanza de los del opuesto lado, grupos de jinetes, carros, víctimas para los sacrificios, etc. Los tableros ó divisiones van señalados con números romanos, y las figuras, con numeración arábiga. De todo ello se da explicación en la parte correspondiente de este Catálogo.

Además de los anteriores, hay otros dibujos sueltos de menor tamaño. Están tomados de originales ó grabados que pertenecen á diversas épocas, é interesan para ilustrar el asunto. Van debajo de ellos, en abreviatura, los nombres de los autores, los cuales se explican, con otras particularidades, al describir el «Cuadro núm. 2.»

(Láms. 12 y 13 de la obra de A. Michaelis, *Der Parthenon.*)

Cuadro núm. 9.

Lámina publicada en el periódico *The Architect*, correspondiente al 21 de Octubre de 1876.

Tiene por objeto ilustrar el asunto del grupo central del Partenón que mira á Occidente. En la parte superior de la lámina se copian dibujos del tímpano, que indican sus diversos estados en 1674, 1749 y 1876.

En la parte inferior se reproduce el decorado de un vaso griego (cuyo perfil va encima), que se encontró en Crimea, en la cual se representa el mismo asunto de la disputa entre Minerva y Neptuno. Como se advierte, hay diferencia en la manera de expresar la idea en uno y otro monumento.

El vaso se conserva en el Museo de San Petersburgo, y su Director, Mr. Stephani, fué el primero que publicó un trabajo crítico sobre él *[Compte-rendu de la Comm. Arch.]*, que ha motivado multitud de discusiones posteriormente.

Regalada.

ALCAMENES

Las noticias que los escritores antiguos suministran acerca de este escultor son bastante confusas, empezando por las de su nacimiento, que colocan unos en Atenas y otros en Lemnos; pero en ambos casos de padre ateniense, y en fecha alrededor de 448 antes de J. C. Por consiguiente, no hay dificultad (una vez descartada la posibilidad de que sea autor del frontón de Olimpia) en

considerarle como discípulo de Fidias. Se sabe que hizo una *Hecate Epipyrgidia*, consagrada sobre el Pyrgos de Atenea Nike, cuya construcción es posterior á la terminación de los Propileos (433). Además, Alcamenes ejecutó para el Heracleyon de Tebas dos estatuas colosales de *Atenea* y de *Hércules* en mármol pentélico, que ofrecieron Trasebulo y sus compañeros de conjuración en memoria de su salida de Tebas para derrocar el gobierno que los diez tiranos ejercían en Atenas, suceso ocurrido en 403, y, por tanto, anterior á la elevación de las estatuas. La actividad de Alcamenes duró, pues, hasta los comienzos del siglo v, y probablemente hasta los últimos años del iv.

El número de obras que produjo fué considerable, y Plinio nos ha conservado el recuerdo de varias existentes en los templos de Atenas, entre las que se contaban: un *Dionisios* (Baco) que hizo para uno de los templos próximos al teatro; un *Efestos* (Vulcano) para el templo de este dios; un *Ares* (Marte) para un templo que había cerca del Areópago, y un *Esculapio* que labró para un templo de Mantinea. La estatua de *Hecate* que hizo para la Acrópolis era una concepción enteramente original. Tzetzés, escritor del siglo xii, refiere que este escultor hizo una *Atenea* en competencia con Fidias, y también se sabe que trabajó una *Hera* para un templo de Falera.

Cultivó con gran fortuna la escultura profana, creando un tipo de *Atleta* que mereció de sus contemporáneos ser calificado de clásico *(encrinómenos)*, quedando, por tanto, como una especie de *canon*. Pero la obra más celebrada de todas las que produjo Alcamenes fué la *Afrodita Urania*, conocida por la Venus de los Jardines, pues estaba en un templo que había en los que se extendían entre la ciudad de Atenas y el río Ilisos.

Muy de sentir es que la pérdida de sus obras, de las que sólo podemos juzgar por copias muy discutidas, no permita formar juicio seguro acerca de este artista, que mereció de sus contemporáneos las mayores alabanzas.

Luciano dice de Alcamenes que en sus estatuas femeninas resplandecía la gracia y la belleza; juicio al que se agrega el de Quintiliano, quien le atribuye algo de la amplitud y de la grandiosidad de Fidias; todo lo cual permite creer que nuestro artista era el más alto representante que entre sus contemporáneos, y después del maestro, tuvo la escuela ática.

106 (1.430).—VENUS DE FREJUS.

El original, de mármol de Paros, fué descubierto en Frejus (Francia), y se conserva en el Museo Nacional del Louvre, en París. — Altura, 1,64. — Formador, E. Arrondelle: 1905.—Costó 144 pesetas.

Fué descubierta esta preciosa estatua en 1650 en la ciudad de Frejus, la antigua *Forum Julii*, en cuyo suelo se han encontrado en abundancia restos de monumentos romanos y durante muchos años estuvo adornando los Jardines de Versalles. Tiene restaurados el pie izquierdo y las manos.

Supusieron en un principio los críticos que se trataba de una copia de la *Venus Genitrix* que en 46 antes de J. C. esculpió Arcesilao por encargo de Julio César (cuya estirpe se hacía venir de dicha divinidad), para el templo de Venus en Roma. Daba pie á dicha suposición la semejanza que creían adver-

XVI

Venus de Frejus (Núm. 106)

tir entre la figura de Frejus y una representación de la *Venus Genitrix* que aparece en un denario de la Emperatriz Sabina. Un estudio más detenido y profundo de los caracteres de esta estatua, hizo que se la considerase como obra griega; y ya en este camino, el Profesor Furtwängler llegó á identificarla con la *Afrodita Urania* ó Venus de los Jardines, obra de Alcamenes, considerada por Luciano como la más bella estatua de cuantas había en Atenas. En efecto: lo mismo el tipo que la manera de estar tratado, en nada difieren de las esculturas del siglo v; otro tanto ocurre con los paños, que recuerdan particularmente los de los relieves de las Victorias; pero donde se advierte de una manera más patente la analogía de esta estatua con las obras de Fidias, es en la cabeza, de la que el Museo de Nápoles posee otra copia preciosa. La serenidad un tanto soñadora del rostro; la simplicidad con que el cabello está ejecutado, presentándolo en mechones ondulados que se recogen en la nuca, ofrecen marcadas analogías con la *Victoria de Laborde*. Es considerada, en resumen, esta escultura como copia de la de Alcamenes, ejecutada en el siglo I antes de nuestra Era por un artista de mérito.

107 (411).—Marte Borghese.

El original, de mármol de Paros, pertenece al Museo del Louvre.—Yeso.—Formador, E. Arrondelle: 1884.—Altura, 2,03.—Costó 170 pesetas.

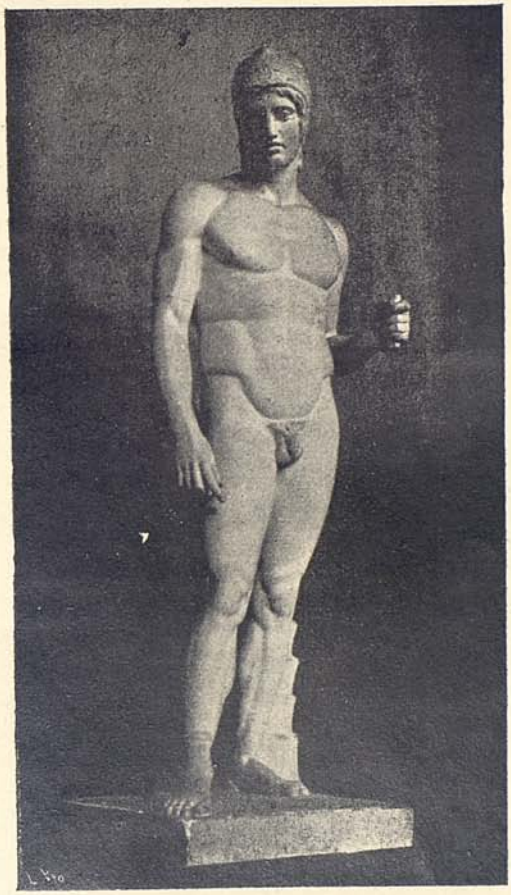
La suposición de que esta hermosa figura represente

al dios de la guerra, no se apoya en fundamentos muy sólidos: por eso hay quien cree que es la imagen de Aquiles, quién la de Teseo, etc. Es un hermoso tipo varonil, completamente desnudo, que protege la cabeza con un casco ricamente adornado. La disposición de los brazos recuerda desde luego al *Doriforo*, de Policleto; en cambio, las piernas dan un movimiento análogo al del *Discóbolo*, de Alcamenes, y las proporciones son también las de éste.

La expresión del rostro—que es una de las dificultades que se presentan para admitir que esta estatua sea la del feroz é implacable Ares—es de cierta graciosa dulzura y refleja una concepción elevada del personaje representado; condiciones todas que poseían las obras de Alcamenes, al cual se atribuye con fundamento el original de este mármol, pues además se sabe que este escultor ejecutó una estatua de Marte para un templo de Atenas. La anilla que lleva en la pierna izquierda parece responder al propósito de caracterizar en esta figura al dios de la guerra, aludiendo al encadenamiento que éste sufrió de Efestos.

Se ha supuesto si pudo formar parte de un grupo en que la otra figura fuese una Venus, simbolizando la guerra desarmada por el amor y la victoria de la mujer sobre el hombre, y hasta se ha hecho una reconstitución ideal agrupando esta figura con la Venus de Milo.

XVII



Marte Borghese. (Núm. 107.)

108 (795)—Busto de Hera (Juno).

El original, de mármol, pertenece á una estatua mayor que el natural, existente en el Museo del Vaticano. Representa á la madre de los dioses bajo la forma de una hermosísima matrona, ceñida la cabeza por la diadema *stephanos*, cubriéndose con un amplio *hymation* por encima del *quiton*, y llevando en las manos un cetro y una patera.—Yeso.—Formador, J. Trilles: Madrid, 1891.—Alto, 0,94.—Donación de la Real Academia de San Fernando.

Esta estatua, una de las más bellas que posee el Museo Vaticano, corresponde á la interpretación, dada por un artista de la escuela ática, del tipo de Hera, bien distinto del creado por los artistas argivos.

Se ha supuesto copia de alguna de las imágenes de la misma deidad, esculpidas por Timocles y por Timarquides, en Roma, durante la segunda mitad del siglo II antes de J. C., inspirándose en un modelo ático; y también se cree, con mucho fundamento, que procede de un original de Alcamenes. Confirman esta opinión los caracteres artísticos de la obra, cuales son la sencillez de la ejecución, el mo-

delado de los paños y la gracia que, dentro del carácter severo que impone el concepto de la esposa de Júpiter, ha sabido darle el artista; pero además, si se compara esta escultura con la *Venus de los Jardines*, se advierte que tanto en la actitud de ambas figuras como en el rostro mismo y en la factura de los paños, existen grandes analogías, que dan cierta idea de lo que sería la Hera ejecutada por Alcamenes para Falera. La escultura á que corresponde este busto, se encontró cerca de San Lorenzo, en Pinisperna, en 1856 por el Cardenal Francisco Barberini, con cuyo nombre se la designa. El brazo derecho y antebrazo izquierdo, algo de los ropajes y casi toda la base, fueron restaurados por el escultor Pedro Galli.

109 (365).—Discóbolo.

El original, de mármol, se conserva en el Museo Vaticano.—Yeso.—Formador, E. Arrondelle: 1883.—Altura, 1,65.—Costó 130 pesetas.

Se encontró esta estatua en un *columbario* situado junto á la Vía Appia, á seis leguas de Roma, en 1792, adquiriéndola el Pontífice Pío VI.

Al grupo artístico de las representaciones atléticas pertenece la presente obra, conocida por el Discóbolo en reposo, para distinguirla del Discóbolo en acción de Miron.

Representa un vencedor en el *pentatlon* (concurso en-

tre atletas, en que figuraban cinco clases de ejercicios: el salto, la lucha, la carrera, el tiro de dardo y el de disco); el artista ha escogido el instante en que el atleta observa, tantea y enfila el disco que un momento después ha de arrojar. La actitud del personaje, que está atento á su lance, es suelta y graciosa. La cabeza, que ciñe diadema, es completamente ática, y las proporciones de mayor esbeltez que las del *Canon* de Policleto, lo cual hace inadmisible la hipótesis de que el original pudiera ser obra de la escuela argiva, como se ha pretendido, identificando esta obra con un Discóbolo muy celebrado debido á Naukydés de Argos, discípulo de aquel artista. No ocurre lo mismo con Alcamenes, en cuyas obras se dan los caracteres observados en ésta, y de quien sabemos que esculpió un atleta que disputaba el premio en el *pentatlon*, al cual se da el calificativo de clásico, modelo especie de canon; por todo lo que se coloca el original de esta obra entre las del escultor ateniense.

110 (774).—Discóbolo.

El original, de mármol, forma parte de la Colección Feversham (Inglaterra).—Yeso.—Formador, I. Trilles: 1889.—Altura, 1,75.—Costó 50 pesetas.

Es una copia del atleta de Alcamenes, como la que existe en el Vaticano, pero menos fiel y posterior á ésta, como se advierte en las líneas del perfil de la cara, en la manera de estar tratado el pelo y hasta

en las proporciones más esbeltas, que están denunciando la influencia de Lisipo. Aparte de esto, presenta dos variantes principales respecto de la escultura vaticana, cuales son tener la cabeza más erguida y la mano izquierda enteramente abierta con los dedos rígidos, en vez de estar medio cerrada, como aparece en aquélla, diferiendo también en algunos detalles más.

OBRAS VARIAS DE LA ESCUELA ÁTICA DEL SIGLO V

111 (658).—Cariátide del Erecteo.

El original, de mármol pentélico, se conserva en el Museo Británico.—Yeso barnizado.—Formador, D. Brucciani y Compañía: 1887.—Alto, 2,22.—Costó 172,40 pesetas.

El templo de Erecteo (1), llamado también de Minerva Paliada, está situado al N., en la Acrópolis de Atenas, próximamente en el emplazamiento del antiguo Ecatompedon, y, por tanto, encerraba en sus muros las reliquias sagradas relacionadas con

(1) Rey fabuloso de Atenas que dirimió la contienda entre Atenea y Poseidon por el dominio del Atica, declarándose á favor de la primera, cuyo culto introdujo; estableció las fiestas de las Panateneas, y construyó un templo en la Acrópolis en honor de la diosa.

la disputa entre Atenea y Poseidon por la posesión del Atica: el olivo que la primera hizo surgir de la tierra, la fuente que brotó al golpe del tridente del segundo, y el *paladio*. Era, pues, desde el punto de vista religioso, el principal entre los monumentos de la Acrópolis, y centro del culto de Atenea y Erecteo.

La construcción de este templo, de orden jónico, se empezó bajo el gobierno de Nicias, y según creen reputados arqueólogos, se procuró conservar en él las formas del monumento á que sustituía.

La obra participó de las alteraciones que produjo en Atenas la guerra del Peloponeso y la expedición á Sicilia: así se explica que habiéndose comenzado hacia 421 antes de J. C., no estuviera terminada hasta fines del siglo IV (395), como se deduce de una importantísima colección de textos epigráficos en que se contienen las cuentas de las obras y los inventarios de los objetos del templo.

El Erecteo carecía en su planta de la regularidad que se advierte en el Partenón: era un monumento ó conjunto de edificios de disposición tan complicada, que aun hoy ofrece su reconstitución dificultades casi insuperables.

Adosado al lado S., y continuando la fachada O. del templo, existe un anejo á modo de pórtico, que se destaca del muro, de planta rectangular, formado por un alto estilóbato, sobre el cual, en vez de columnata, hay seis estatuas de doncellas (cuatro en el frente y dos á los costados), que sostienen un ligero entablamento jónico adornado con florones y dentículos. Este cuerpo de construcción es el que impropiamente se conoce con el nombre de *Pórtico de las Cariátides*. Supone Collignon que su des-

tino fué servir de tribuna á las jóvenes Erreforas, damas y doncellas dedicadas al culto de Atenea Polias, que desde ella presenciaban el paso de las procesiones.

Bien pudiera ser, sin embargo, que este recinto, para cuyo embellecimiento no pareció bastante la elegancia y nobleza de los órdenes arquitectónicos, acudiendo á la forma humana para exornarlo más dignamente, se destinase, como hay ejemplo en varias edículas, á encerrar el olivo sagrado de Atenea, que en vano intentaron destruir los persas.

Los griegos dieron á estas estatuas el nombre de αἱ κόραι, las doncellas, las muchachas, con que se las designa en los inventarios. El nombre de cariátides que se les aplica y que Vitrubio deriva del de los habitantes de Carya en el Peloponeso, que por el apoyo que prestaron á los persas fueron reducidos á una abyecta esclavitud, es muy posterior.

La presente escultura, lo mismo que sus cinco compañeras, representa una joven vestida con el doble *quiton* dorio sujeto al talle, y que cae formando pliegues rectos; el peso del cuerpo descansa sobre la pierna derecha, teniendo la izquierda un poco avanzada y en ligera flexión, que es la disposición de las tres estatuas del lado del O., á diferencia de las otras tres que dan el movimiento contrario, para mejor expresar en conjunto armónico la idea de su función arquitectónica; los brazos, desnudos, debieron de caer á lo largo del cuerpo, y sobre la cabeza lleva un ábaco circular adornado con ovarios; el pelo, recogido en la nuca por una lazada bastante ancha, cae hasta la espalda.

Lo admirable de esta obra consiste en la manera como el artista ha sabido armonizar la belleza escultóri-

Relieves del templo de la Victoria Aptera en Atenas. (Núm. 112, *B*, *C*.)

ca con el carácter marcadamente arquitectónico de estas figuras, en que la solidez está perfectamente acusada por la hábil disposición del tocado, que viene á compensar la disminución del grueso por la parte del cuello, y la masa más ancha por la parte inferior, que razona el movimiento de la pierna, y los pliegues rectos que forma el *quiton*, son un felicísimo remedo de la base de la columna jónica y de las estrías del fuste.

La sobriedad, la justeza de las proporciones y severa elegancia de estas figuras, permite emparentarlas con las Canéforas del friso del Partenón.

Respecto á la fecha en que fueron ejecutadas, se sabe positivamente por los inventarios á que nos hemos referido anteriormente, que estaban colocadas en el lugar donde han llegado hasta nuestros días en 409 antes de J. C.

El original de la presente estatua fué llevado por Lord Elgin al Museo Británico, y sustituído en el *pórtico* por una copia.

112.—Relieves del antepecho del templo de la Victoria.

El templo de Nike Apteros ó de la Victoria está situado al extremo SO. de la Acrópolis de Atenas, sobre una terraza de seis metros de altura, que avanza un poco por el lado derecho de los Propileos, á la que da acceso una escalinata. Coronaba los muros de contención que formaban la terraza, por los tres lados de la escarpa, un pretil ó antepecho de 1,05 metros de altura y de unos 35 de largo, decorado con un friso en relieve, del cual sólo se con-

servan algunos fragmentos, entre los cuales figuran los que á continuación se mencionan, conocidos por *los relieves de las Victorias.*

Nike ó la Victoria era para los atenienses como una emanación ó modalidad de Atenea; era la encargada por esta divinidad tutelar de la Atica de difundir la fama y los triunfos de la República ateniense. En el templo se daba culto á una antigua imagen de madera ó *xoana*, en que la Victoria aparecía despojada de las alas, emblema de su inconstancia, con lo cual quería darse á entender que definitivamente se había fijado en el suelo de Atenas.

Parece que la construcción del friso de las Victorias con el pretil á que decoraba fué posterior á la del templo, probablemente de la primera década del siglo v. Esta opinión está confirmada por el asunto desarrollado, en que se refleja el entusiasmo y la exaltación patriótica que causan los triunfos alcanzados por los ejércitos de Atenas bajo el mando de Alcibiades: de ahí los trofeos griegos y persas que aparecen representados, los sacrificios en honor de los dioses, etc.

En cuanto al arte, es del más puro aticismo, descendiente inmediato del de Fidias: la sencillez y elegancia tienen en estos relieves su expresión más acabada; es admirable el plegado de los finísimos paños ó tules con que las figuras se cubren, y también es digna de notarse una novedad que aparece tomada de la pintura floreciente á la sazón, cual es el estudio que presentan de los efectos de luz y sombra que realzan la extraordinaria belleza de esta obra.

Sufrió este monumento todas las vicisitudes que se han referido al tratar del Partenón. Desde 1835

han venido practicándose excavaciones que han sacado á luz poco más de una veintena de fragmentos que se conservan en el Museo de la Acrópolis de Atenas.

A (688).—*Victorias conduciendo un toro al sacrificio.*

Yeso.—Alto, 1,01; ancho, 1,31.

B (689).—*Victoria desatándose la sandalia.*

Se ha interpretado la actitud de esta figura en el sentido de que se dispone á tender el vuelo para anunciar la gloria alcanzada por los ejércitos de Atenas.

Yeso.—Alto, 1,01; ancho, 0,605.

C (690).—*Victoria en actitud de coronar un trofeo.*

Yeso.—Alto, 0,965; ancho, 0,53.

Las reproducciones están hechas por los Sres. Forzano hermanos: 1888. Adquiridos por donación del Museo Arqueológico Nacional.

113 (687).—Relieve de Eleusis.

El original, de mármol pentélico, se conserva en el Museo Central de Atenas.—Yeso.—Formador, Forzano hermanos: Madrid, 1888.—Alto, 2,215; ancho, 1,520.—Donación del Museo Arqueológico Nacional.

Demeter representa en la mitología griega la tierra madre, la tierra cultivada por el hombre, merced á la cual éste se alimenta y vive. La idea de la ma-

ternidad de la tierra se simboliza en el mito de Core: la vegetación exuberante que acompaña á la Primavera es la hija de la tierra, á quien ésta amamanta; el Otoño, en que las plantas se marchitan y mueren, supone el rapto de Core, arrancada á la ternura maternal por Hades, soberano de las tinieblas subterráneas, y la cual desde el momento de su unión con este dios toma el nombre de Persefone.

El trigo se consideraba como un don de Demeter, y á esta divinidad se refería la invención de los instrumentos de labranza y trabajos agrícolas, cada uno de los cuales constituía un favor concedido por la diosa á los hombres, y que se personificaban en distintos héroes, todos íntimamente relacionados con aquélla. Ocupaba entre ellos el primer lugar Triptolemo, príncipe de Eleusis, que estableció el culto de Demeter en aquel célebre santuario, del cual fué el primer sacerdote. En la creencia popular, Triptolemo (cuyo nombre quiere decir *las tres labores)* era el genio bienhechor de los campos, á cuya intervención se debía la fecundidad de éstos, y según las leyendas del Atica, cuyos hijos pretendían haber precedido á los demás pueblos en la invención de las artes, y principalmente en las que se referían á la agricultura, Demeter había hecho que Triptolemo recorriera el mundo para difundir por todos sus ámbitos los beneficios por ella concedidos á la humanidad.

El momento de esta despedida es el que representa el relieve de Eleusis, cuyos personajes son Demeter acompañada de su hija Core entregando á Triptolemo el grano de trigo, cuyo cultivo había de enseñar á los hombres.

La diosa está representada vestida de *quiton* y *pharos*,

calzada con sandalias, el cabello suelto y con un largo cetro en una mano, entregando con la otra el grano de trigo á Triptolemo, el cual lleva manto que deja al descubierto todo el lado izquierdo del cuerpo, calzando también sandalias. Core, con traje análogo al de su madre y el pelo peinado con sencillez, aparece detrás del héroe, llevando como atributo una gran antorcha, que con más frecuencia acompaña á las imágenes de Demeter como emblema de la vida.

Es de notar en esta obra la disposición de los ojos, que se representan de frente estando las estatuas de perfil, y cierta sequedad en la ejecución, lo que ha hecho pensar á muchos si se trataría de una obra arcáica. Sin embargo, la concepción y el sentimiento religioso que respira, unidos á otras condiciones de ejecución que se advierten, indican que se trata de una obra inspirada en Fidias, y cuya fecha debe fijarse entre 430 y 440 antes de J. C.

Fué descubierta en Eleusis en 1859.

114 (445).—Relieve: Orfeo, Mercurio y Eurídice.

El bajo-relieve original, en mármol griego, se conserva en el Museo Nacional de Nápoles, procedente de la Colección del Duque de Noja.—Yeso.—Formador, V. de Simone: 1885.—Alto, 1,19; ancho, 0,95.—Costó 30 pesetas.

El asunto que representa este relieve está tomado de la fábula de Orfeo y Eurídice, refiriéndose al mo-

mento en que el esposo vuelve la cabeza para contemplar á Eurídice, que en el acto le es arrebatada para siempre por Mercurio, cumpliendo el mandato de Plutón.

Existe otro ejemplar en la *Villa Borghese,* aun cuando, según la inscripción errónea latina del mármol, los personajes serían: *Amphion, Antiope* y *Zetus.*

La presente es la mejor y más antigua de las repeticiones que de esta obra se conocen, como lo demuestran los caracteres de la palabra ΟΡΦΕΥΣ, invertidos, de derecha á izquierda, que se hallan sobre la cabeza de Orfeo, como los nombres respectivos sobre las otras figuras.

Parece poder referirse más bien que á un monumento funerario á un ex-voto ofrecido por algún coreuta vencedor, en el cual se ha reproducido una escena de la tragedia premiada.

En todo caso, la influencia de los mármoles del Partenón sobre esta obra es evidente, pudiendo, por tanto, colocarse la fecha de su ejecución en la primera mitad del siglo v.

115 (438).—Relieve de Orfeo, Eurídice y Mercurio.

El original, de mármol pentélico, se conserva en la *Villa Albani,* de Roma.—Formador, L. Malpieri: 1884.—Alto, 1,08; ancho, 0,92.—Costó 100 pesetas.

Es una copia del mismo original que el anterior, pero no tan antigua.

116 (773).—Torso de caballo.

El original, de mármol, se conserva en el Museo Británico.—Yeso.—Formador, Roda.—Alto, 1,12.—Regalado por el Excmo. Sr. D. J. Savile, ex-ministro de Inglaterra en Roma.

Este magnífico fragmento fué descubierto recientemente por el Sr. Savile, en *Civita Lavinia*. Primeramente se halló la cabeza, y después parte del torso. Ambos fragmentos han sido restaurados y articulados por el escultor Macdonald.
Se considera obra griega de tradición ática.

117 (1.040).—Reducción de los frisos del Templo de Apolo en Figalia.

Es obra del escultor Heuning, que la hizo en Londres en el primer tercio del siglo XIX.—Formador, Lucas Bartolozzi: 1906.—Dimensiones: 0,64 por 0,31.—Costó 5 pesetas.

El templo de Apolo de Figalia fué descubierto por el viajero francés Bocher en 1765. La expedición de alemanes é ingleses que en 1811 exploró la isla de Egina, extrayendo las esculturas de que antes se ha tratado, hizo otro tanto en 1812 en Figalia, desde donde trasladó á Zante algunos fragmentos de me-

topas y 22 tableros del friso, que fueron adquiridos por el Príncipe Regente de Inglaterra, y hoy figuran en el Museo Británico.

La ciudad de Figalia, situada en la región más montañosa de la Arcadia en la península del Peloponeso, vióse libre de la espantosa peste que asoló la Grecia el año 430 antes de J. C., y en gratitud de este favor, que atribuían á la intervención de Apolo, los figalienses elevaron á este dios un templo bajo la advocación de *Apolo Epicourio* (el *Auxiliador)*. Este templo, uno de los más bellos de Grecia, todo de mármol y madera, construído conforme al orden dórico, era periptero, exastilo (rodeado de columnas, de las cuales aparecían seis en cada uno de los dos frentes ó lados menores), obra de Ictinos, el arquitecto del Partenón. De la decoración escultórica sólo se conocen algunos fragmentos de metopas y el friso casi completo. Este, á diferencia de lo que sucedía en el Partenón y en la mayor parte de los templos griegos, corría por el interior de la *cella*. Las composiciones que en él se desarrollan son los combates de los Centauros con los Lapitas y el de los griegos con las amazonas, asuntos ambos relacionados con los mitos de Apolo y de su hermana Artemisa.

El arte de estos relieves se caracteriza por el extraordinario movimiento de las figuras y exagerada ondulación en los paños, como acusando ya la tendencia que ha de predominar en el período siguiente, ó sea el de Scopas.

La filiación ática de estas obras, más patente en los fragmentos de metopas, pero indudable también en los relieves, ha hecho suponer si éstos estarían ejecutados por algún artista ateniense que acompaña-

se á Ictinos, y también, fundándose en la diferencia grande que se advierte entre la composición y la ejecución, han tratado los críticos de explicarla, emitiendo la conjetura de que puede tratarse de un trabajo proyectado por un artista ático y realizado por un escultor indígena.

PÆONIOS

Si bien es cierto que los datos biográficos que acerca de este artista poseemos son escasísimos, en cambio, ha llegado á nosotros una obra original suya completamente indubitada. Había nacido Pæonios en Mendea, ciudad de Tracia; fué premiado en un concurso convocado para construir las acroteras del templo de Zeus Olímpico, y hacia 425 antes de J. C. ejecutó también en Olimpia un monumento conmemorativo de la victoria de Sfecteria ó Sfegia. Ninguna indicación más se encuentra acerca de Pæonios ni de sus obras, como no sea la muy discutida cita de Pausanias que le atribuye, quizás por error, la composición escultórica que decoraba el frontón oriental del citado templo de Olimpia.

Su obra indica claramente corresponder á un artista de temperamento fogoso y de una marcada tendencia al realismo, así como también que en la severidad y pureza de líneas y en el plegado de los paños sigue las tradiciones de la escuela ática.

118 (243-251).—VICTORIA.

El original, de mármol, se conserva en Olimpia.—Yeso.—Vaciado hecho por Hoffmann, formador del Museo Real de

Berlín: 1881.—Altura, 2,05.—Costaron la estatua y los fragmentos 250 pesetas.

Constituye este mármol uno de los descubrimientos realizados por los alemanes en las excavaciones practicadas en Olimpia, tan fecundas en resultados, y se halló el 21 de Diciembre de 1875.

Es una obra original de Pæonios, que formaba el coronamiento del monumento levantado, según declara una inscripción, por los Mesenios y Neupactianos en honor de Zeus Olímpico, con el diezmo del botín tomado á sus enemigos, que se supone fueran los Espartanos, y el combate á que se alude, uno librado en 425 antes de J. C. en las aguas de Sfecteria ó Sfegia, isla que defendía el puerto de Pylos en Messenia.

El monumento á que nos venimos refiriendo estaba formado por una pilastra de sección triangular de 5,80 metros de altura, con su basa y capitel rudimentarios, sobre el último de los cuales se alzaba la estatua.

Esta representa una Victoria en el momento de posar el pie en tierra sobre una tortuga; conserva aún las alas abiertas, y con las manos desplega al aire su manto, lo que aumenta el carácter aéreo de esta figura bellísima. El *quiton* con que se cubre, lo mismo que el manto, se recogen por la parte posterior, como ondeando, para servir de sostén á la figura, que aparece por el frente como lanzada al espacio y exenta, sin más apoyo que el pie derecho; es de una ligereza y de una finura de ejecución sólo comparables á los paños, ó mejor, tules, del friso de las Victorias. Por lo que hace al movimiento, se ha llegado en esta obra al *sumum* del

Paeonios.—**La Victoria** (Núm. 118.)

p
su
ti
de
re

se
A
tí
ti
te
la
fa
di
te
ha
ol
de

fe

atrevimiento, no superado por obra alguna antigua de cuantas se conocen.

Existen también en el Museo, colocados en una vitrina, los siguientes fragmentos de esta estatua: la cabeza, muy mutilada, sobre todo por la parte anterior, hallándose la cara completamente destruída; dos trozos de las alas; tres del ropaje; uno de un antebrazo, y una mano, también muy destrozada.

CRÉSILAS

El nombre de este artista aparece grabado en varios pedestales que debieron sustentar, sin duda alguna, obras suyas por desgracia perdidas. Se sabe que, aunque su actividad artística se desenvolvió en Atenas, era cretense, de Cidonia, y que vivió en la época de Pericles, cuyo retrato es la única obra de Crésilas que conocemos.

Entre las demás, de que sólo nos ha llegado la noticia, se cuentan: un *Ex-voto*, dedicado en la Acrópolis de Atenas por Hermolykos, hijo de Dutrephes, que consistía en una estatua de bronce representando un combatiente que acribillado de flechas aún se mantenía valientemente en pie y que parece se refería á un episodio de la batalla de Micala; una *Demeter* para Herimona, y la famosa *Amazona herida*, que en concurrencia con Fidias, Policleto y otros artistas célebres, trabajó para el templo de Artemisa de Efeso. Además, modernamente han tratado los críticos de atribuir á Crésilas varias obras existentes en los Museos, señaladamente la *Palas de Veletri*, del Louvre.

Por la noticia de haber ejecutado Crésilas un *Dorífero*, se ha pretendido deducir, respecto de su estilo, una

influencia de Policleto, que por el citado hecho no parece justificada. Ateniéndonos á la única obra que de él conocemos puede afirmarse produjo sus obras dentro de un realismo al cual supo dar elevación y amplitud.

119 (158).—Busto de Pericles.

El original, de mármol, se encuentra en el Museo Británico.—Formador, Bruccia-ni: 1879.—Altura, 0,60.—Costó, 8,75.

El gran ateniense está representado con casco beocio echado hacia detrás, disposición buscada de intento por el artista para disimular la deformidad de la cabeza del modelo. Los rasgos de la fisonomía, regulares y bellos, acusan en él la firmeza y la inteligencia superiores de que la historia nos certifica. Afecta la forma de hermes y en el pecho lleva grabada la inscripción ΠΕΡΙΚΛΗΣ.

De esta obra, la única que se conoce de Crésilas, existen, además de la presente, que es la mejor, otras dos copias: una en el Museo del Vaticano y otra en el de Munich.

POLICLETO

Era este escultor de origen dorio, nacido en Sicione, según cálculo aproximado, hacia el año 486 antes de Jesucristo. Hizo su aprendizaje con Ageladas, en Argos, donde permanece apegado á las tradiciones de esta escuela que desarrolla y perfecciona. Plinio consigna la fecha de 420 como la en que esculpió Policleto la célebre

Hera de Argos. Hacia 417 los argivos le encargaron una estatua de *Zeus Meilikios*, consagrada á la memoria de las víctimas de un movimiento popular. A partir de 405 en que esculpe una *Afrodita* para Amiclea, no hay noticia cierta acerca del artista, y sí una gran confusión por aparecer otro escultor, llamado también Policleto, que trabajó entre los años 370 á 336.

Cultivó Policleto el género religioso conforme al espíritu de su tiempo, y el icónico en estatuas de héroes vencedores en los juegos olímpicos, en que descuella, creando las obras más acabadas del tipo atlético.

En la escultura religiosa produjo una estatua crisele-fantina de *Hera* (Juno) sedente, de tamaño colosal, que describe Pausanias, la cual estaba en el templo de la diosa, en Argos. En la misma ciudad se conservaban obras del mismo artista, entre ellas el *Zeus* de que se ha hecho mención. También esculpió un *Hermes* para Lisimaqueya, en el Quersoneso Táurico (península de Crimea), y un grupo de la trinidad adorada en Delos: *Latona*, *Artemisa* y *Apolo*.

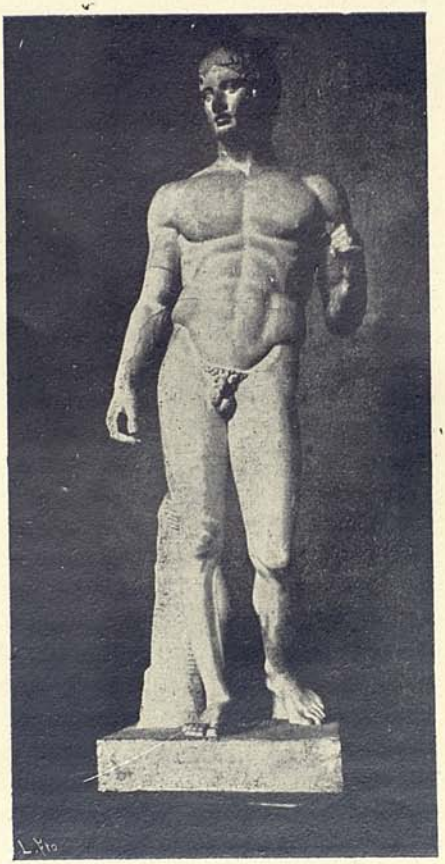
No sólo era Policleto un gran artista, sino que también se nos muestra como maestro teórico en la concepción académica de su célebre *Doriforo* ó lancero, más conocido por *El Canon*, esto es, el modelo de perfección ideal. Es cosa admitida que tal obra se ajustaba en sus proporciones á la doctrina expuesta por Policleto en un tratado acerca de la perfecta belleza del cuerpo humano, fundada en los principios matemáticos de Pitágoras de que el número es un principio generador, y que su multiplicación produce relaciones armónicas. Al efecto establecía un módulo ó unidad que tenía por base el dedo pulgar, cuya dimensión, multiplicada por un número según la parte del cuerpo, daba como producto una relación armónica en que hacía consistir la expresión de la belleza.

Desarrollo de esta teoría es otra obra suya, el *Diadumenos* (diademado), tipo varonil en su primera juventud, así como el *Doriforo* lo es de la plena virilidad. Por último, hay que citar otro tipo escultórico del maestro, muy celebrado, y del que, como de los dos anteriores, nos han llegado copias: este tipo lo forma la *Amazona herida* que esculpió para el templo de Artemisa, en Efeso.

Quintiliano formula respecto de Policleto un juicio que, por lo que conocemos de este artista, parece bastante exacto: dice que el cincel de Policleto daba harta belleza al cuerpo humano; pero que sus estatuas de dioses no tenían bastante majestad, lo que nos da la fórmula justa del arte del maestro argivo, que es el realismo, pero llevado á la perfección que pudiéramos llamar académica. Por otra parte, el rigorismo métrico á que quiso reducir la armonía de las proporciones tenía que producir un efecto de pesadez, que Policleto, con su instinto de artista, supo atenuar por medio del ritmo de las líneas, á las cuales dió una cierta inflexión elegante buscada de propósito en la actitud, haciendo que las figuras descansen sobre una pierna, teniendo la otra doblada. Adviértese también en las obras de este artista, y muy principalmente en el modelado de las cabezas, alguna sequedad, que en parte hay que atribuir á la materia en que produjo los originales, que fué el bronce.

120 (697).—Doriforo.

La estatua original, de mármol, se conserva en el Museo Nacional de Nápoles; procede de la Palestra de Pompeya, donde, sin duda, figuró como modelo de belleza



Policleto.—El Doriforo. (Núm. 120.)

atlética, y es copia romana del bronce perdido de Policleto, que representaba un joven desnudo llevando una lanza.—Yeso.—Formador, Hoffmann: 1888.—Alto, 2,00; ancho, 0,14.—Costó 137,50 pesetas.

La presente reproducción corresponde á una buena copia, la mejor conservada de cuantas se conocen, del *Doriforo*. Representa un joven de complexión atlética, enteramente desnudo, que marcha reposadamente y en ademán arrogante, cual corresponde á un vencedor. En la mano derecha debió de llevar, apoyándola también en el hombro, una lanza, de la que toma el nombre de *Doriforo*, lancero de la guardia de los reyes de Persia. La cabeza, de la que en el Museo de Nápoles hay una hermosa copia en bronce, aparece un poco vuelta hacia la izquierda. La obra original debió ser de bronce y destinada á embellecer alguno de los gimnasios de Argos. Se conoce también esta estatua con el nombre de *El Canon*, por suponerse que en ella encarnó su autor el concepto de la belleza según queda dicho.

121 (163).—Busto de atleta.

El original, de mármol, se conserva en el Museo Británico.—Formador, D. Brucciani: 1879.—Alto, 0,50.—Costó 11,25 pesetas.

Presenta esta obra marcadas analogías con la cabeza del *Doriforo*, lo cual justifica su inclusión entre las obras de Policleto.

122 (656).—Diadumeno Farnesio.

El original, de mármol, se conserva en el Museo Británico.—Yeso barnizado.—Formador, D. Brucciani y Compañía: 1887.—Altura, 1,50.—Costó 115,35 pesetas.

Supone este bronce una variante del *Doriforo*, en la que Policleto desarrolla el tipo atlético tal como lo entendían el sentimiento dorio y las tradiciones de la escuela argiva. Refiere Plinio que esta obra valió á su autor cien talentos, diciéndonos también que el *Diadumenos* ofrecía el tipo varonil en primera juventud *(molliter juvenis)*, tipo que opone al más formado del *Doriforo (viriliter puer)*; distinción demasiado sutil en los originales, y mucho más difícil de establecer en las copias, acerca de las cuales bueno será advertir que los antiguos entendieron el copiar de un modo menos riguroso que lo que hoy se practica: hacían interpretaciones, en las cuales siempre se refleja el estilo dominante.

El *Diadumeno* ó *Diademado Farnesio*, que tenemos á la vista, representa un atleta que se está ciñendo la diadema (una cinta), que por su victoria en el estadio, en los juegos olímpicos, ha alcanzado. La posición del brazo izquierdo y la acción de la mano, que tiene cogida la cinta por uno de sus cabos, ex-

plica suficientemente el asunto: es el héroe de la arena, que en medio de ella, aclamado por miles de espectadores de su triunfo, luce orgulloso el desarrollo alcanzado por la educación gimnástica que constituye su belleza y al que debe su triunfo. Por esto fué la estatua de Policleto, no solamente una obra maestra, sino un prototipo del gusto y del modo de sentir de la sociedad helénica del siglo v. La expresión hay que buscarla en la totalidad de la figura. En cuanto á la técnica, tiene ésta el rasgo característico de las proporciones, que se acomodan á las del *Canon*, y del ritmo del movimiento, manifestado por la disposición de la cabeza y de las piernas; lo cual indujo al autor de la *Historia natural* á decir que Policleto se valía siempre del mismo modelo. A más de la de Farnesio y de la del Museo del Prado, existen otras copias del *Diadumeno*, entre las que merecen citarse, por su excelencia, la hallada recientemente en la isla de Delos y la descubierta en 1862 en Vaison (Mediodía de Francia), que posee el Museo Británico.

123 (1.039).—Diadumeno del Museo del Prado.

El original, de mármol, se conserva en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid.—Yeso.—Formador, Lucas Bartolozzi: 1896.—Altura, 1,90.—Costó 100 pesetas.

Es una copia romana de buena época de la obra de Policleto, y procede de la Colección de la Reina

Doña Isabel de Farnesio, como lo prueba una flor de lis que el original lleva grabada en el plinto.

En esta copia se refleja algo de la gracia praxiteliana, y las proporciones aparecen alteradas por la influencia que sobre su autor ha ejercido el *Apoxiomenos* de Lisipo, que imprimen á la figura mayor esbeltez, no obstante lo cual da idea bastante fiel del primitivo modelo. El movimiento de esta figura la hace superior á la estatua de la Colección Farnesio, pues expresa mejor la arrogancia del héroe, así como la mayor inflexión de la pierna izquierda quita pesadez al tipo atlético.

Hállase la estatua del Prado bastante restaurada, pues tiene nuevas la parte inferior de las piernas, los pies, algo grandes, y el plinto. Nuevo es también el brazo derecho, que por ignorancia del restaurador no afecta la posición que tuvo en el original, esto es, doblado hacia arriba y sujetando una de las puntas de la cinta ó diadema con que ciñe su frente. La misma ignorancia del tipo artístico y de lo que representaba la estatua, fué causa de que ésta aparezca en la relación del abate Ajello registrada con el nombre de *Maleagro*, y en el inventario de Michel y Auce como *Antinoo*, figurando con la primera denominación en los inventarios de las esculturas del Museo. Fué catalogada por Hübner en 1862, y reconocida por copia del *Diadumenos* por Michaelis en 1878. M. Pierre Paris, en una interesante Memoria acerca de este mármol, observa que en esta copia aparecen más acentuadas que en ninguna otra la inclinación de la cabeza y la inflexión del torso, y que aventaja á aquéllas en el ritmo, en el cual hay una armonía, una soltura y una gracia que imprimen cierto carácter de original

á la copia, cuyo autor, desconocido, da muestra de su talento; y si bien se inspiró preferentemente en el maestro argivo, también se acordó de los áticos, puesto que en su obra se advierte el recuerdo de la grandiosidad de Fidias y de la elegancia de Praxiteles.

121 (506).—AMAZONA HERIDA.

El original, de mármol griego, se conserva en el Museo Capitolino de Roma.—Yeso.—Formador, F. Mercatelli: 1885.—Altura, 1,90.—Costó 300 pesetas.

Las amazonas constituyen uno de los temas tratados con más frecuencia por el arte griego, en el cual representan algo así como el tipo atlético femenino. En la leyenda, las mujeres guerreras aparecen peleando contra Teseo, y en el sitio de Troya como auxiliares de Priamo; simbolizan la lucha secular entre el Oriente y el Occidente, y más concretamente aluden á las guerras con los persas. En el Artemision de Efeso, donde la fábula suponía que se habían refugiado perseguidas por Hércules y Dionisio, figuraban varias estatuas de amazonas, entre las cuales sobresalían la de Fidias, la de Crésilas y sobre todas la de Policleto. Los originales de estas obras no se conservan, y los eruditos han discutido la atribución que puede darse á las copias que nos han llegado. Collignon las reduce á tres tipos representados por los mármoles de Berlín, del Capitolio y del Vaticano. En las tres, la figura viste túnica corta desceñida, á lo menos del lado herido, y, por

consiguiente, mostrando el seno descubierto; tienen el brazo derecho levantado sobre la cabeza como para mostrar la herida, y una pierna ligeramente doblada; sólo difieren marcadamente en la posición del brazo izquierdo, doblado ó caído, y en los detalles. La copia á que corresponde este vaciado ha sido falseada en la restauración, pues según una piedra grabada de la Biblioteca Nacional de París, que reproduce esta obra, debía apoyarse en una lanza que cogía con la mano derecha. En la posición, y aun en el rostro, hay cierta expresión de dolor reprimido, aunque todavía este elemento no tenía en el arte la importancia y la forma de manifestarse que alcanza más tarde.

Entiende el autor citado que de todas las estatuas de Amazonas, la que parece aproximarse más á la manera de Policleto, es la de Berlín. Sin embargo, la del Museo Capitolino, de que nos ocupamos, que fué donada á este centro por el Papa Benedicto XIV, revela en su sequedad de formas que son éstas las de una mujer varonil, y en la estructura y disposición de las piernas, las cuales dan el ritmo que se advierte en el *Doriforo* y en el *Diadumeno*, que si no es una copia de Policleto, por lo menos está inspirada en su obra. La inscripción COCIKAH que aparece

grabada en el tronco que sirve de sostén, se juzga como adición muy posterior á la fecha de la estatua cuyo primitivo modelo debió ser de bronce.

125 (162).—Cabeza de Amazona.

El original, de mármol, se conserva en el

Museo Británico.—Yeso.—Formador, D. Brucciani: 1879.—Alto, 0,46.—Costó 10 pesetas.

Esta cabeza se relaciona directamente con la de la escultura de Berlín, que es la más genuína de las copias de la obra del gran maestro de Argos.

126 (168).—Cabeza de la Hera (Juno).

La cabeza original, de mármol, se conserva en el Museo Británico.—Yeso.—Formador, D. Brucciani: 1879.—Alto, 0,43; ancho, 0,19.—Costó 12,50 pesetas.

Hera, la esposa de Zeus, es en la mitología griega la diosa del matrimonio, y su culto, muy extendido por toda la Grecia, tenía especial importancia en Argos, ciudad colocada bajo su patrocinio. No es, pues, de extrañar que las representaciones de esta divinidad hayan tenido por autores á los artistas de la escuela argivo-sicionita, que á ello se aplicaron con preferencia.

Lo mismo que Fidias creó los tipos de Atenea y de Zeus, Policleto, en la estatua colosal que hizo para el Herayon de Argos, dió forma definitiva y consagrada á la figura de la madre de los dioses. La representó sentada en un trono, ciñendo su cabeza con una diadema en que aparecían las Gracias y las Horas, y teniendo en las manos un cetro rematado en un buho (aludiendo á sus amores con Zeus, que se metamorfoseaba en este ave para verla) y

una granada. Era una estatua criselefantina en que las carnes estaban representadas por el marfil, y el manto con que, á excepción del pecho, los brazos y los pies, se cubría, estaba trabajado en oro.

La cabeza á que nos referimos corresponde, según Murray, por la expresión un tanto dura y grave del rostro con los caracteres que se asignan á la famosa obra de Policleto.

Procede de Girgenti (Agrigento), con cuyo nombre también se designa esta cabeza.

127 (437).—Cabeza colosal de Hera (Juno Ludovisi).

El original, de mármol, perteneció á la *Villa Ludovisi,* de Roma, y se conserva en el Museo Nacional de dicha ciudad.—Yeso.—Formador, L. Malpieri: 1884.—Alto, 1,11.—Costó 80 pesetas.

Esta cabeza de la diosa Juno ha sido juzgada de diferente modo con relación al tiempo en que fué esculpida. Algunos han creído fuese obra de Policleto, mientras otros opinan que debe ser copia de un buen original de artista griego, sin que sea fácil determinar el autor ni la época; y en este sentido, suponen que debió ser ejecutada durante el reinado del Emperador Tiberio. Ha gozado esta escultura de gran fama entre los aficionados, debido al elogio que Goethe hizo de ella, comparando su belleza á la de «un verso de Homero.»

Ciñe diadema *stephanos*, decorada con palmetas, y la cabellera, partida sobre la frente y dispuesta en dos masas ondulantes que cubren algo las orejas, cae luego en rizos á los lados del cuello.

Se encuentran en diferentes partes del mármol algunos agujeros, que indican fué en otro tiempo adornada esta imagen con diferentes objetos de valor y también con pendientes.

SCOPAS

Este famoso escultor griego es el primero de los maestros del siglo IV antes de J. C., que, señalando nuevos rumbos é ideales al arte, determinan su evolución en armonía con la que experimenta la sociedad helénica.

Inciertas las fechas que de la vida del artista nos dan los escritores antiguos, solamente sabemos que nació en Paros, en los primeros años del siglo V; que al siguiente es cuando dió muestras de su mérito, trabajando primeramente en el Peloponeso, después en el Atica, y, por fin, en Asia Menor; y que su producción parece limitada por dos fechas: el año 395 ó el siguiente, en que ocurrido el incendio del templo de Atenea Alea, en Tegea de Arcadia, le encargaron de la construcción y decorado del nuevo santuario, obra que realizó cuando era joven, y el año 352, en que ya viejo, dirigió en Caria (Asia Menor) el magnífico monumento sepulcral con que la reina Artemisa honró la memoria de su marido Mausolo.

Ni de estas grandes obras decorativas que ejecutó en colaboración con otros artistas, ni de otras más, personales y esencialmente escultóricas que se sabe realizó Scopas, quedan más que restos, en los que difícilmente pueden señalarse la labor de su mano, ó copias, que,

como las señaladas de otros autores, solamente nos sirven para conocer su estilo.

La lista de sus obras es, sin embargo, numerosa. Trabajos decorativos, hay que citar los dos frontones del dicho nuevo templo de Atenea en Tegea, en uno de los cuales desarrolló una composición de más de veinte personajes, que represntaba la caza del jabalí de Calydon, y en otro el combate de Aquiles y Telefo; los relieves que adornaban por su parte inferior los fustes de las columnas para el templo de Efeso, y figuras y relieves para el citado *mausoleo* ó tumba del rey Mausolo en Halicarnaso.

Estatuas hizo las de Asclepios (Esculapio) é Higia (la ninfa de la salud), para Gortys, de Arcadia; dos Harpías, para Atenas; el grupo de Eros, Himeros y Potos, para Megara; el magnífico de las Niobes moribundas; imágenes de Afrodita Pandemos, para Elis; de Hécate, para Argos; de Hércules, para Sicyone; de Apolo, para Rhamnus, en Atica; una Bacante y un Apolo Smyntes, para Crise, en la Troade.

Conocemos la afrodita Pandemos por las monedas de Elis, que la representan sentada sobre un macho cabrío, y por algunos bronces. El original de Scopas era de bronce, y sobre un pedestal se veía junto al sagrado recinto del templo de la diosa en dicho punto del Peloponeso.

M. Collignon, que ha intentado reconstituir en su desarrollo cronológico la producción de este gran escultor, coloca en el período de la misma realizada en el Peloponeso, además de la citada obra, de cuya originalidad ha podido juzgarse por la referencia hecha, la Hécate que hizo para Argos, el Aclepios y la Higia; después la reconstrucción del templo de Atenea Alea, en el cual, según la descripción de Pausanias, fueron empleados los

tres órdenes de arquitectura. Entre los restos hallados al pie del basamento de este templo, figuran unas cabezas varoniles y un fragmento de otra de jabalí, labradas en mármol y existentes hoy en el Museo Nacional de Atenas, que, sin duda, proceden de los antedichos frontones, estando estimadas como obras de mano del maestro.

Después de ejecutar estos trabajos, es cuando Scopas debió pasar á Atenas, donde labró en mármol varias obras, ya citadas, entre las cuales la más celebrada y popular fué la atrevida figura de la Bacante, poseída de furor orgiástico, desgarrando un cabrito. Desgraciadamente, ninguna de estas obras nos es conocida Este período ático de la producción de Scopas, que debió sentir la emulación de sus geniales antecesores de la gran escuela del siglo v y de los contemporáneos, debió de ser interesantísimo; y es de notar que áticos fueron sus colaboradores de las obras decorativas que realizó después en Asia Menor, de las cuales la más importante y única de la cual quedan restos, fué el citado *mausoleo.*

A pesar de lo difícil que es precisar la característica de las obras de Scopas, no poseyéndolas apenas originales, se debe señalar por lo dicho, como uno de los rasgos de su producción, que no se ejercitó en retratos ni figuras atléticas, sino de divinidades, de héroes ó personajes alegóricos, siguiendo en esto las tradiciones de Fidias. Es asimismo de notar que no fué por su tendencia ni ático ni argivo, sino que fué un independiente, el cual, viviendo en un período de transición, reflejó ésta en el movimiento que gustó dár á sus composiciones. Y, en fin, su verdadera característica, lo que constituye la nota más original de su genio y el nuevo elemento que aporta al progreso del arte, es la expresión apasionada, dolorosa ó extática, que retrata en la actitud y en el rostro, en el que refleja las emociones que agitan al alma humana.

128 (256).—MARTE.

La estatua original, de mármol, perteneció á la villa Ludovisi, y hoy al Museo Nacional de Roma.—El vaciado está hecho por S. Malpieri. — Alto, 1,54. — Costó 270 pesetas.

Representa al dios de la guerra en reposo, sentado sobre una roca, con el escudo apoyado en ella á un lado, el yelmo en el suelo y la espada envainada y desceñida en la mano izquierda. El pequeño Cupido que hay á sus pies demuestra que no son de guerra y destrucción los pensamientos que embargan al dios Marte, sino que más bien indica el triunfo del amor, admirablemente expresado en esta composición.

Se considera copia de un original de Scopas, en bronce y colosal, por él firmado, que colocó en el templo de Marte, en Roma, Junio Bruto Gallaceo. Ofrece la cabeza algún parecido con la del Apoxiomenos de Lisipo, que se conserva en el Museo Vaticano, y de aquí el haberla clasificado también como de este autor ó de su escuela. Restaurados: mano y pie derechos, un poco de la espalda, cabeza y ambos brazos del Cupido.

ÍNDICES

DE ESTE VOLUMEN

(Los índices definitivos y una bibliografía se hallarán en el segundo volumen.)

TEXTO

LÁMINAS

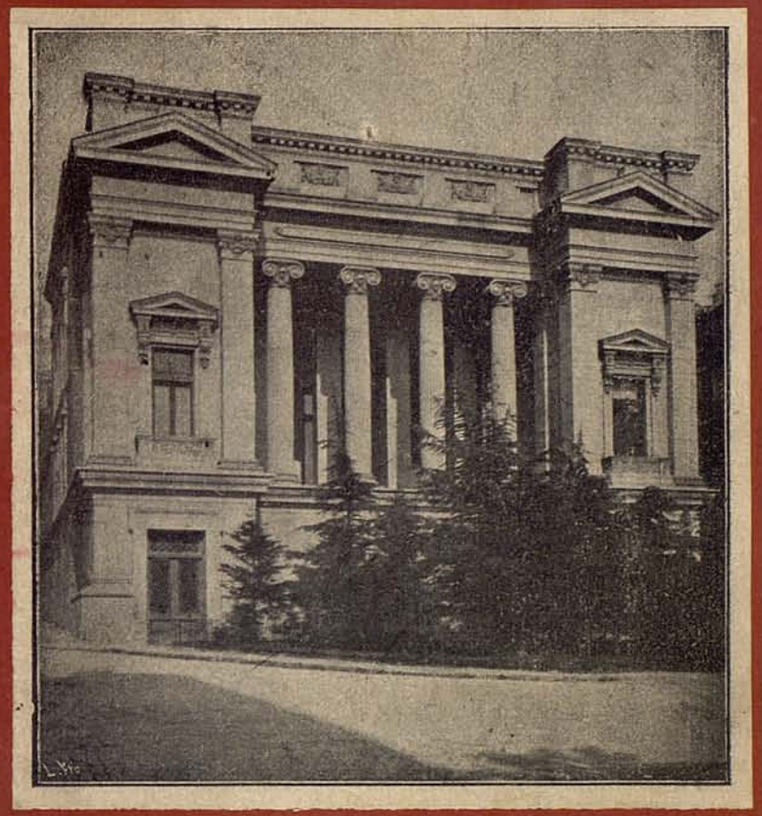
Páginas.

Para la Biblioteca de Fotografía del Director del Establecimiento
Guillermo

MUSEO
DE
REPRODUCCIONES
ARTÍSTICAS

CATÁLOGO

Vol. I



CATÁLOGO DEL MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTISTICAS

Vol. I.—ARTE ORIENTAL Y ARTE GRIEGO

CATÁLOGO

: ESCVDO DE ESPAÑA :
QVE PINTÓ LVCAS JORDAN
EN LA BÓVEDA DEL SALON DE
RECEPCIONES DEL ANTIGVO REAL
PALACIO DEL BVEN RETIRO :