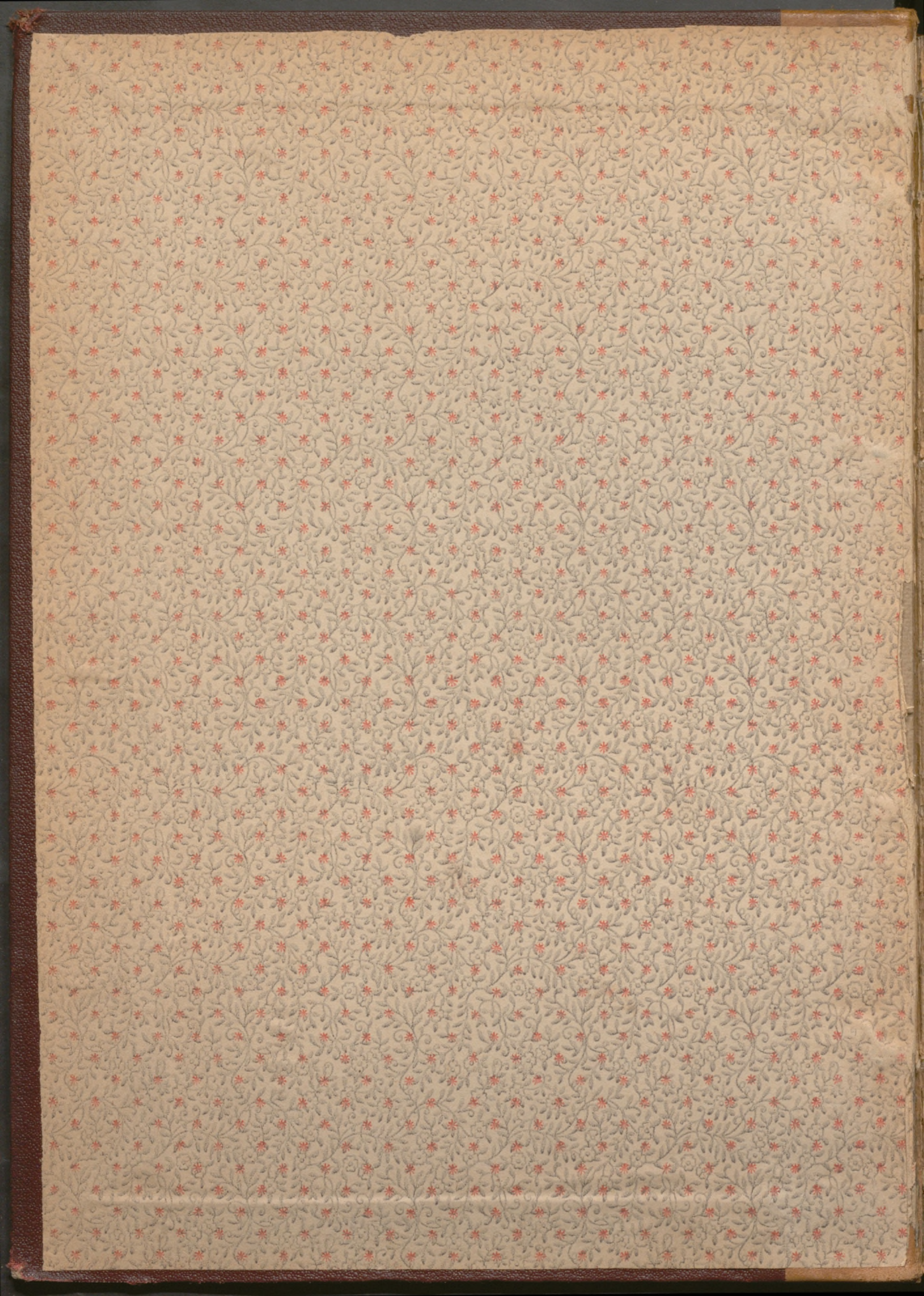
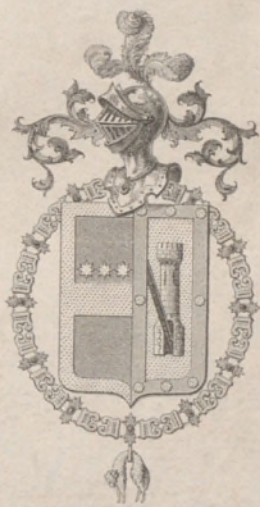


HISTORIA

Y ARTE

1-2





*Biblioteca
de Don A. Canovas del Castillo.*



499-C

HISTORIA Y ARTE

A mi querido compañero
de estudio, recuerda
de mi último del año
pasado

Salvo Herrera

2 de Feb

Hausser y Menet, Editores.

Historia y Arte

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

TOMO PRIMERO

MARZO DE 1895 Á FEBRERO DE 1896



MADRID
TIPOGRAFÍA DE LOS HIJOS DE M. G. HERNÁNDEZ
Libertad, 16 duplicado.
1896

DERECHOS RESERVADOS

Historia y Arte

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

DIRECTOR

ADOLFO HERRERA

Año I

Madrid Marzo de 1895.

Núm. 1.º

DEL CARÁCTER



Como los templos egipcios son cerrados y sombríos y en sus misteriosos camarines no penetran más que los sacerdotes que al culto se consagran; como están protegidas sus entradas por majestuosas filas de esfinges y alto muro los rodea á modo de fortaleza teológica, así hay ciencias inaccesibles á los profanos y á las que los profanos no se atreven.

Nadie, en efecto, que no esté iniciado, osa á las altas matemáticas, porque tropezaría al penetrar en el sacro recinto con esfinges formidables y muros inaccesibles y robustos pilones y camarines bien guardados. ¿Quién da un paso, en efecto, por la ciencia adentro, si al paso le salen desde el primer instante funciones *monogenas* y *monodromas*, integrales *elípticas*, funciones *abelianas* ó teorías de Weierstrass?

No hay cristiano, por muy sabio que sea en otras materias, por ejemplo en literatura y en historia, que no retroceda con espanto, si no es de los iniciados. No hay nadie, por buen talento que tenga y por mucha osadía de que disponga, que dé su opinión sobre la convergencia de una serie ó sobre la integración de una ecuación diferencial, á menos que no esté versado en esta clase de conocimientos especiales. Y apenas existe algún pobre diablo, que pretenda resolver la cuadratura del círculo ó la trisección del ángulo sin los conocimientos necesarios para abordar semejantes problemas.

El recinto del templo queda, pues, limpio y puro, y no está á merced de los asaltos de los ignorantes ni de los desatinos del vulgo.

Estas son las ciencias felices y respetadas. Pero hay otras ciencias accesibles á la muchedumbre, que no gozan ni del respeto ni de la tranquilidad de que disfrutaban las primeras.



De economía política todo el mundo habla, aunque no conozca ni las obras de Jevons ni las Walras. Todo el mundo habla de literatura aun ignorando la gramática. Y aun con la medicina se atreven los que ignoran los primeros fundamentos de la Fisiología.

Estas son ciencias desdichadas, porque tienen que luchar con las dificultades con que lucha toda ciencia, y además con las dificultades que crean y los estorbos que amontonan los que invaden los atrios y las galerías del templo.

Entre todas las ciencias por este concepto desdichadas, ninguna lo es más que la Estética, y quizá es ésta una de las causas de su atraso. Se trabaja mal si el vulgo invade el gabinete de estudio ó el observatorio astronómico ó la biblioteca.

Y digo todo esto, porque á cada paso se ven gentes, que gozando quizá de talento y felices disposiciones, pero careciendo de preparación y de estudio, entran á saco por todos los ámbitos de la ciencia de la belleza y emplean términos que no conocen y desatinan sin compasión y fallan sin conciencia.

Multitud de términos hay en verdad, que emplean en sus escritos sin precisarlos ni comprenderlos, haciendo caer en lamentables errores al lector cándido ó indiferente.

Uno de los términos de que más abusan es el que sirve de epígrafe á este artículo: *el carácter*. ¿Cuál es el carácter de una obra, cuál el carácter de un monumento ó de un objeto artístico, cuál el de un personaje, ya de una novela, ya de un drama?

Bien se comprende, que en un artículo como éste, es de todo punto imposible que tratemos cumplidamente cuestión tan delicada; pero así y todo, no estarán de más algunas observaciones, que sin orden ni plan, vamos á someter á nuestros lectores, aun limitando para ello el campo vastísimo á que se extiende el título del presente trabajo.

Y la limitación será la siguiente:

¿Qué se entiende por carácter, ya en una persona, ya en el personaje de un drama?

Esta palabra *carácter* no se refiere á la inteligencia. Puede un individuo ser de inteligencia escasísima y ser, sin embargo, lo que se llama un gran carácter. Constantemente estamos oyendo decir que en la época moderna lo que faltan son caracteres. Tal político es hombre de saber profundo, de gran elocuencia, pero no es un carácter.

Tampoco el carácter se refiere á la sensibilidad: puede sentirse mucho ó sentirse poquísimo, sin que por eso el individuo de que se trata posea esta cualidad, que con el nombre de carácter se designa.

La palabra carácter se refiere más especialmente, casi exclusivamente pudiéramos decir, á *la voluntad*.

Esta idea va unida á la idea de fuerza, de energía y sobre todo de fuerza espontánea y autónoma.

Da á entender que la persona de que se trata resiste las influencias y los asaltos de fuerzas extrañas á ella misma. La acción refleja entra por muy poco: la acción libre y espontánea es la que domina.

El que tiene una gran voluntad tiene mucho adelantado para ser un gran carácter; pero no lo tiene todo. Se puede tener voluntad muy entera y no pasar de ser *terco* ó *voluntarioso*. Es una fuerza que enérgicamente lucha con las fuerzas exteriores, pero que no marca todavía al individuo con sello característico.

Supone además el carácter cierta *originalidad*, cierto *distintivo*, algo, en suma, que

HISTORIA Y ARTE

marque *la individualidad* de la persona ó de la cosa en cuestión, distinguiéndola de los demás individuos ó de las demás cosas.

Por eso se habla del carácter de un edificio, porque le separa de todas las épocas arquitectónicas, fijándole en aquella á que pertenece y marcando en él cierta individualidad relativa.

Pero donde el carácter llega á su verdadero desarrollo es en el ser libre, en el hombre, en la persona, ya sea persona del mundo real, ya sea creación del poeta.

Nada tiene que ver el carácter con la moralidad del individuo ni, por lo tanto, con que sus actos sean buenos ó malos.

Puede el individuo ser un santo, un espíritu todo luz, y ser un carácter ó no serlo.

Puede ser un protervo, un alma toda negrura, y ser ó no ser un carácter. El que sea totalmente malo en nada le perjudica para ser un carácter. Negruras son del orden moral el Yago del *Otelo* y Lady Macbeth, y no por eso dejan de ser admirables caracteres.

Tenemos, pues, como resumen de este ligero análisis, que la palabra carácter se refiere á la voluntad en los seres libres, supone fuerza y energía, y supone también esa originalidad que marca con sello indeleble al individuo.

Hasta su origen etimológico lo da á entender, porque carácter viene de una palabra griega que significa grabar: es como si en este ó aquel ser se hubiese grabado un sello para que no se confundiese con ningún otro; y ese sello puede tener todas las formas y todos los colores, desde el iris celeste al borrón de eterna mancha.

Pero todo cuanto llevamos dicho no agota el conjunto de condiciones que deben concurrir en una persona ó personaje para que se diga que es un carácter.

No es sólo que el individuo lleve una marca que le distinga de los demás individuos: el carácter es algo más hondo. Es que se reproduce el mismo sello en todas las acciones fundamentales ó en la mayor parte de las acciones de la persona que estamos estudiando.

Es que en casi todos los actos de dicha persona domina, por decirlo así, la misma nota y se dibuja la misma tendencia. Es una variedad en cuyos términos todos está presente la unidad. Es un ser uno y entero y nunca deshecho en multitud de actos inconexos.

Si se me permite una imagen, diré que su espíritu es algo así como la brújula, la cual se pasea por todo un hemisferio y siempre se dirige al mismo Norte. Si la fuerza de la brújula en vez de ser débil fuese enérgica, si el mecanismo en vez de ser de sustancia inorgánica fuese todo un ser libre, podría decirse hasta cierto punto, que era un carácter la brújula.

Lo es Lady Macbeth porque constantemente se dirige su alma perversa al polo siniestro de su ambición.

Lo es Yago porque en toda la extensión del admirable drama siempre mira al rojizo norte de su venganza.

Podrá el personaje en las demás acciones de su vida ser como otro personaje cualquiera, tan indiferente, tan vulgar como la masa común lo es; pero con tal que en las acciones fundamentales demuestre su insistencia, su individualismo y su tendencia inva-

HISTORIA Y ARTE

riable á un punto director, será un verdadero carácter, y de aquellas acciones, que con la nota característica no están enlazadas, podrá ocuparse ó no ocuparse el poeta: esto ni quita ni pone: ni en esto se fija quien algo entiende de estas materias.

Mas aun, la condición de energía y fuerza no es necesario que sea ostensible; puede ocultarse con disfraz más ó menos hábil; puede el personaje ser aparentemente débil, con tal que en el fondo sea fuerte. Un hipócrita puede ser un carácter, y desconocer estas cosas es ignorar los elementos más elementales de este problema de Psico-física y de Estética.

Basta que en el fondo del ser exista la voluntad firme, la energía incontrastable, la originalidad propia del individuo, la unidad de todos sus actos fundamentales y la tendencia al mismo polo, para que el ser real ó el ser fingido pueda ser un carácter, siquiera se envuelva en hipócritas vestiduras.

Alrededor de esta noción del carácter, que por manera tan superficial vamos estudiando, se agrupan otras varias ó por la ley de la analogía y la semejanza ó por la ley del contraste y de la oposición.

Como el artículo va siendo demasiado largo, sólo citaremos una de estas últimas nociones como ejemplo. Es muy común confundir con el *carácter*, *el tipo*, y son, sin embargo, dos polos opuestos en las creaciones artísticas. El *tipo* es la representación de toda una clase: se compone de caracteres comunes á muchos individuos ó seres; es, como dicen los matemáticos, el factor común de muchos términos. Y así el autor dramático ó el novelista pueden hacer el tipo del catalán, el tipo del valenciano, el tipo del gallego, el tipo del arqueólogo ó del médico ó del prestamista ó de cualquier clase social ó regional.

Donde vemos que el *tipo* representa todo lo contrario del *carácter*. En *éste* se marca lo puramente individual, lo que distingue á un ser de todos los demás seres, aquello en que uno no se parece á los otros; lo propio, lo exclusivo en condiciones de fuerza y de constancia es lo que constituye su condición estética. En *aquél* las cualidades que se marcan son comunes á muchos seres: si fuera posible sacar de todos ellos algo así como fotografías espirituales, todas tendrían una parte común, que sería precisamente la parte esencial del tipo.

Por lo demás, el carácter, el tipo, el personaje simbólico y el personaje original hasta llegar á la misma caricatura son elementos, que en el arte se mezclan, se confunden y se combinan, dando lugar á infinitas variedades, como dan lugar á infinitos matices los colores simples de la luz al superponerse. Pero en todo estudio analítico antes de estudiar lo complejo se estudia lo individual, porque lo individual es lo que puede definirse con rigor y con exactitud.

De todas maneras, asunto es éste sobre el cual no bastaría un volumen, que muchos se han escrito, y la literatura entera de todos los pueblos abunda en admirables ejemplos; pero fuerza es que demos por terminada nuestra tarea con el sentimiento de no haber podido ni siquiera desflorarla. Otra ocasión vendrá y, como venga, ya procuraremos aprovecharla.

José Echegaray.

A un ruiseños cautivo.



Ruiseñor, fortuna tienes.
Vas á poder de una dama
en quien el cielo ha vertido
el tesoro de sus gracias.

Para merecer la suerte
que los cielos te deparan
y alegrar sus dulces horas,
¡canta!

Mientras en su hogar tranquilo
luzca el sol de la esperanza;
mientras no conturben penas
la placidez de su alma;
mientras todo la sonría,
y por doquiera que vaya
Dios la colme de venturas,
¡canta!

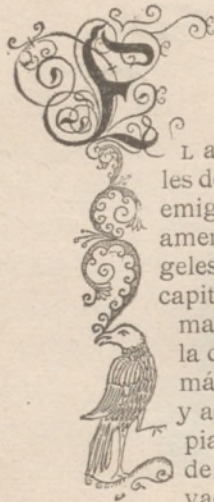
Mas si alguna vez su pecho
el fiero dolor traspasa
y sus clarísimos ojos
nublan lágrimas amargas,
ruiseñor, mientras no temple
sus furores la borrasca,
mientras el pesar la aflija,
¡calla!

G. Núñez de Arce.



La cuchillería en España.

(SIGLO XVII)



Tijeras mejicanas.

(SIGLO XVII)

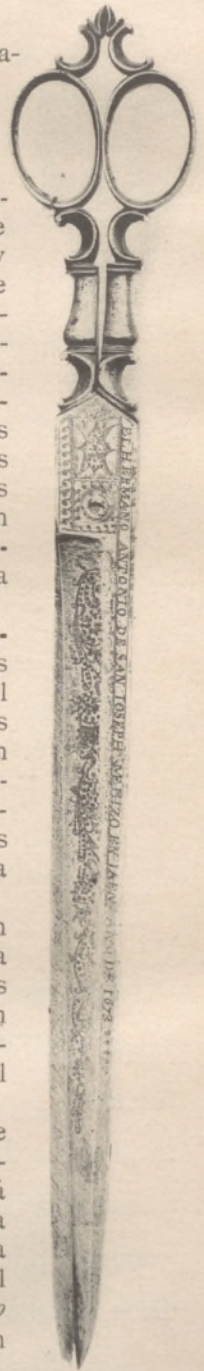


El arte arcabucero y el cerrajero en España como partes muy principales de la ferrería decayeron sensiblemente en el trascurso del siglo XVI, emigrando muchos de los oficiales de aquellas artes al continente americano para establecerse como maestros en la Puebla de los Angeles. En Mejico, cuya cerrajería se hizo notable en breves años. En la capital de las provincias guatemaltecas. En Bogotá, Popayán, Quito, Lima, el Cuzco y otros cien lugares del mundo referido. En cambio de la decadencia que se menciona, la cuchillería, como hermana mayor y más antigua de las artes ferreras en España, se mantuvo floreciente y activa en este país por todo el trascurso del siglo XVII, no principiando su decadencia hasta el XVIII, en cuyos últimos años puede decirse que se cerraron casi todos sus talleres, cuando se vió invadida la Península entera por los productos industriales de la cuchillería inglesa, francesa y alemana, cuyos millares de piezas y para infinitos usos de la vida, además de llenar los almacenes de la ferretería comercial en las grandes ciudades, se vieron en los puestos ambulantes por las ferias y mercados de las villas y más pequeñas aldeas. Contra esta invasión y empuje del hierro labrado no pudieron resistir, por lo menos en España, á principios del siglo XIX, ni los arcabuceros, cerrajeros, ni los cuchilleros españoles, á pesar de ser los últimos los que más resistencia presentaron.

La tijerería española, cuyas piezas consideramos como las maestras del arte cuando se propuso labrar las tijeras artísticas y finas para diferentes fines, lo realizó en las fraguas y yunques de Madrid, Toledo, Alcázar de San Juan, Albacete, Chinchilla, El Bonillo, Lorca, Murcia, Santa Cruz de Mudela, famosísima por sus alicates y tenazas con quijadas planas para cortar. En Jaén, Ubeda, Baeza, Guadix y Villargordo. En Sevilla, cuyos cuchilleros principalmente trabajaron para América. En Játiba y Valencia. En Olot de Cataluña. En Zaragoza. En Eguí de Navarra, de cuyos maestros cuchilleros, y de todas y cada una de las ciudades, villas y aldeas mencionadas hemos podido recoger algún precioso ejemplar de hierro cuchillero español, con la fecha grabada y el nombre del maestro que le concluyó.

Lo expuesto, como dijimos anteriormente, no es más que para probar el estado en que se encontró en el siglo XVII la cuchillería española en el sentido extensivo, ó sea por todo el país. En el intensivo ó de concentracion de la habilidad y destreza de los buenos maestros en sus talleres y lugares que arriba se mencionan, cuando concluían como tales obras de sus manos, bien merecen detenerse algunos momentos para probar que, si no fueron superiores, pudieran ser equiparados á los mejores ferreros del noble arte de la cuchillería en la Europa de la edad décimoséptima.

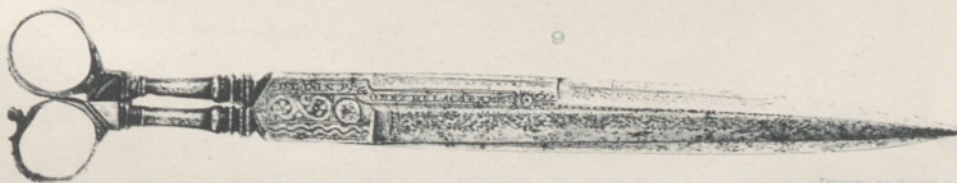
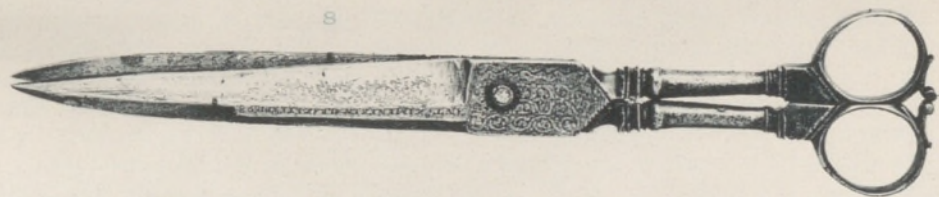
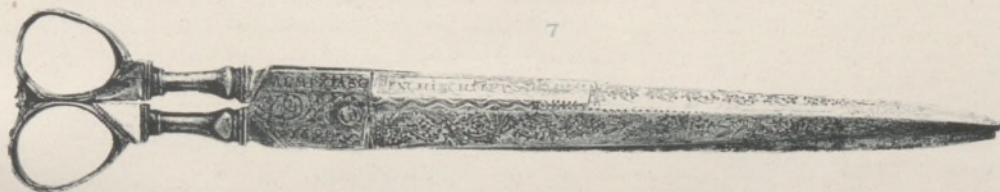
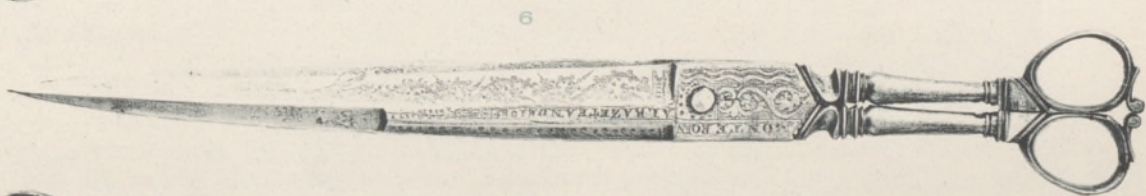
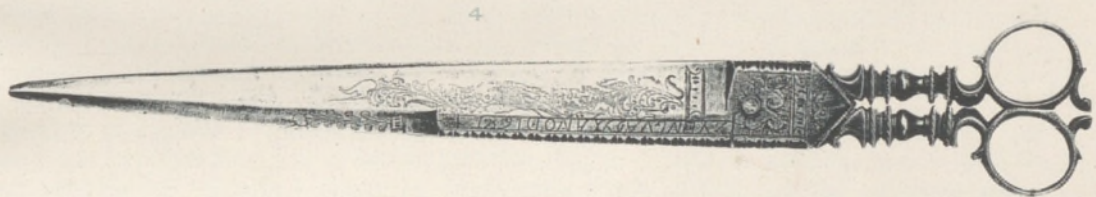
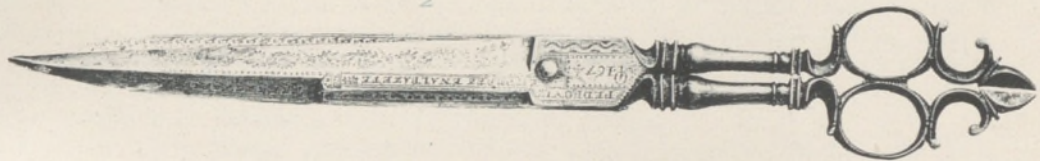
Dos son las piezas cuchilleras que conocemos de importante mérito artístico y de los primeros años del siglo XVII. La primera es un precioso raspador para borrar letras; su longitud es de 30 centímetros, con cuchilla lanceolada regular y simétrica á dos filos cortantes y con grabados floreos en los planos. En la cara del recto una tarjeta oval en que se lee «Torres Artifex en Albacete, año 1609». En el anverso de la misma cuchilla, para indicar las personas y nobilísimo uso á que estaba destinado el instrumento, grabó aquel maestro en dos cintas planas la siguiente leyenda: *Tabelario fidei secreta claudo*. Se notará fácilmente la altísima importancia que tenían ó debían tener para el maestro Torres los instrumentos labrados de su mano; pues aunque se tratase de un simple raspador para borrar letras de mano trazadas por los tabellones, escribidores y escriturarios de su tiempo, siendo fieles, aquél les serviría para guardar sus equivocaciones de pluma á perpetuidad y secretamente. Verdad es que los raspadores de Torres y de otros maestros cuchilleros en España podían



Tijeras de Jaén.

(SIGLO XVII)

HISTORIA Y ARTE

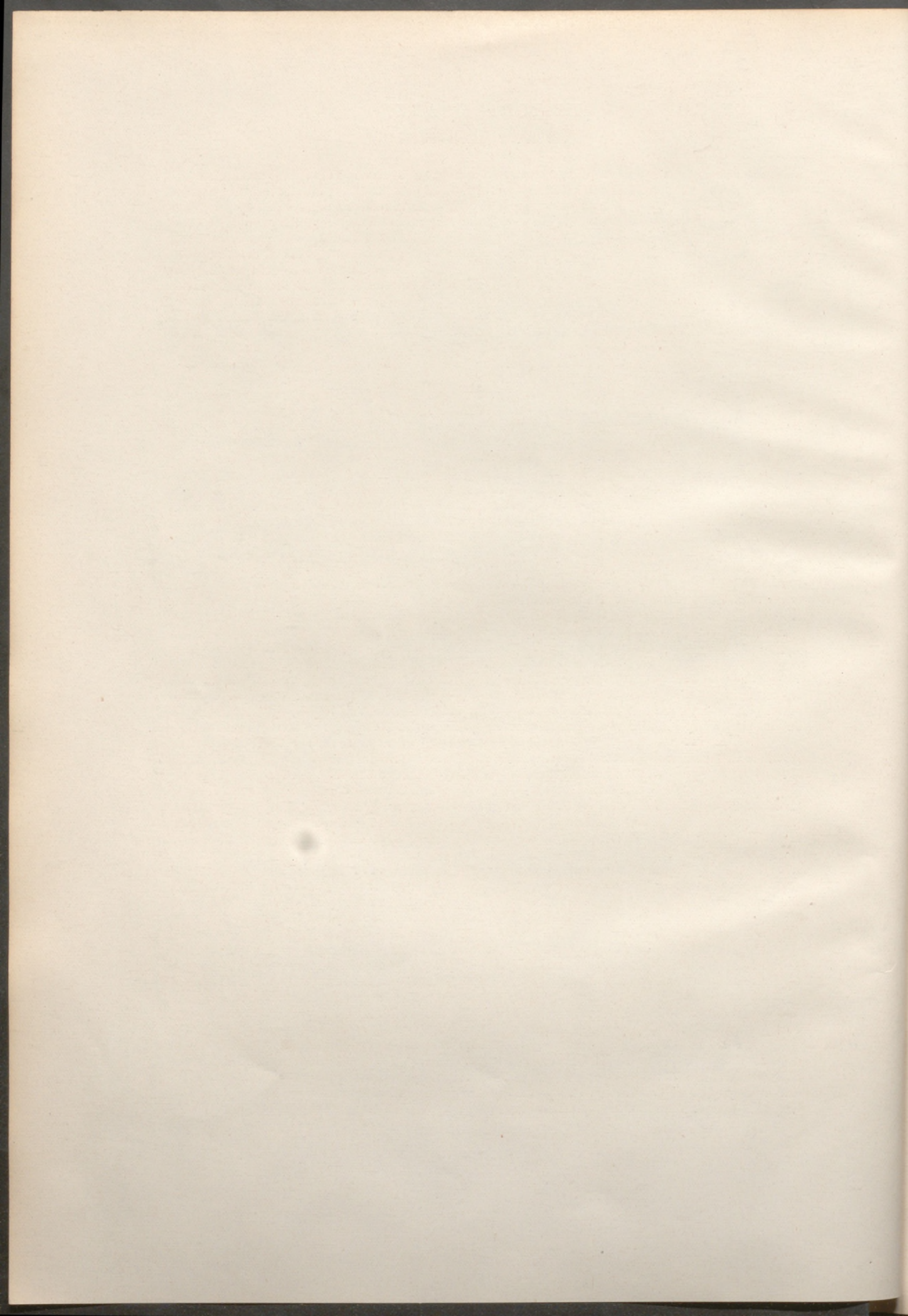


Fotografía de Basset & Montg.-Mozig

CUCHILLERÍA ESPAÑOLA

(SIGLO XVII)

Colección RICO SINOBAS



HISTORIA Y ARTE

servir también para el dolo y el engaño de falsificadores; pero ¿qué hierro se ha labrado en el mundo con punta y cortes, desde quinientos ó seiscientos años antes de la Era cristiana, en que se comenzó á tener noticia de aquel metal, por lo menos en España, que no sirviera en ocasiones para la lealtad y nobles fines y en otras para la maldad, la traición y los crímenes?

Tal es, á nuestro juicio, la noble idea del arte que tuvo el maestro Torres cuando grabó su leyenda en los planos de la cuchilla del raspador de que se trata, fija á un mango de precioso trabajo de lima, en su principio, con calado en cuyo interior se ve una columnita abalaustrada al aire, que se asemeja á un lapicero ó pluma de dos puntas. Se sigue un trabajo de resaltes y filetes en el hierro, con dos láminas de marfil para escuadrar el puño, fijas con siete robloncillos, y para formar el cabo ó extremo libre del puño del raspador, una elegante y doble repisa que sostiene un jarroncito en hueco y un florero con un remate, en el que Torres dió pruebas de ser con la lima uno de los primeros artifices en España y en la Europa de su tiempo.

El segundo objeto de hierro labrado que merece recordarse, como de principios del siglo XVII también lo fué de mano del mismo maestro. Se trata ahora de unas tijeras de 27 centímetros de longitud, que se guardaban hace algún tiempo en el archivo de los Duques de Medinaceli. Muchos en el transcurso de los años las habrán mirado ó usado con indiferencia, á lo más admirándose de que hubiesen servido tres siglos sin necesidad de repasar ni afilar los cortes de sus cuchillas; pero tratándose del maestro Torres, que debió casi siempre trabajar para las altas dignidades del Estado, por sus tijeras, cortaplumas y raspadores de escritorio; el olvido y la indiferencia bien merecen reparación, aunque sea tardía. El maestro Torres, debió ser profundo pensador. Para probarlo, fuera de la leyenda del raspador que se ha dado á conocer, pueden leerse las que grabó en los planos de lomera y cuchillas de las tijeras que habían de servir en el escritorio de los Duques de Medinaceli, que decían: *Concordes estas cuchillas, lo cortarán todo. Discordes éstas y las labradas por los artifices en el mundo conocido, se comerán á sí mismas* (véase pág. 9).

El pensamiento que grabó el maestro Torres en sus tijeras puede interpretarse diciendo, que aquél lo que quiso expresar fué, que la faición perfecta, según el arte, de aquellas era la más difícil de concluir para los oficiales y maestros cuchilleros. Estos distinguían las cuchillas en las tijeras la una con el nombre del macho, cuyo corte biselado y aceros habían de ser de dureza calculada; la segunda la llamaban hembra, con bisel de ángulo más agudo, corte fino y aceros menos duros, á fin de que cuando cortaba fueran sus puntos apoyándose casi instantáneamente en los del plano del macho, á fin de conseguir que el filo de la hembra, al trabajar, no resultase con culebrillas, y menos, siendo algo saltadiza, se desgranara ó mellara.

Expuesto el concepto que podría darse á las frases grabadas por el maestro Torres en sus tijeras, las de que nos ocupamos son de cuchillas con hierros doblados; superpuestas sus cuatro planos iguales forman un prisma rómbico aplanado, por un extremo terminado en puntas; por el otro en la meseta rectangular, aunque también apuntada para el clavo robloncillo, ó del volteo de los brazos y cuchillas. En dicha meseta, además de grabado floreado, se lee: «Torres, Artifex en Albacete, 1612». Los biseles á lima y el ajuste de esta parte de las tijeras, así como los grabados floreados de las cuchillas y su igualdad geométrica de figura cuando están superpuestas ó cerradas en sus planos de corte, hoy, como en el día que se concluyeron, son perfectos. De la mesa del clavo redoblado arrancan dos medias lunas al estilo morisco de aquel tiempo, varios resaltes labrados en redondo, dos cuerpos octogonales con filetes que se ven formando cajerías, con incrustaciones de ébano de excelente labrado, seguidas de tres resaltes anillados, como si el maestro Torres hubiera querido labrar dos columnas á lo brutesco, que sostienen dos ligeros balaustrillos con cuatro medias lunas moriscas que encierran dentro de sí los ojos de las tijeras. En su conjunto, pueden considerarse como esbeltas de forma y elegantes entre las piezas de hierro labradas en España á los principios del siglo XVII. Se mencionan porque ellas, con dos cuchillas anchas, cortas para tajar ó cortar las plumas, constituían los estuches de las grandes tijeras para escritorios que en el siglo XVII construyeron y labraron en los talleres cuchilleros los maestros de Albacete, siguiendo la antigua tradición de los guadamacileros castellanos.

La cuchillería con sus maestros y oficiales de singular destreza también floreció en el siglo XVII en la capital y varias de las ciudades del antiguo reino de Jaén, rivalizando por sus obras con las mejores y más bien concluídas en las fraguas y talleres de Albacete, Chinchilla, el Bonillo y Alcázar de San Juan. Para demostrar la bondad de las obras cuchilleras del reino de Jaén y sus ciudades más principales, creemos que bastaría por el momento estudiar las tijeras de escritorio, en cuyos solistas de lomera se leen grabadas las siguientes leyendas: *Sebastián de Herrezuelo el Roxo me fecit en Baeza año 1643* (lám. núm. 1), y aquel servicio de mesa con tenedor y cuchillo de ancha hoja y extremidad triángula, en cuyos dos solistas de canto se lee: *Francisco Moreno en Baeza año 1695*, y en el dorso de *Don Juan Docampo* como dueño ó propietario del cuchillo. Las tijeras del maestro Herrezuelo son de 32 centímetros de longitud; sus cuchillas á cuatro planos

HISTORIA Y ARTE

formando lomera, además de las leyendas que se han mencionado tienen en los de corte un pájaro, de cuyo pico arranca un precioso ramo de hojas, flores y frutos. La meseta del robloncillo ó clavo para el volteo de las cuchillas está también grabada, siguiéndose las dos medias lunas á lima, que por lo visto, eran del gusto y moda en aquel tiempo, lo mismo en Albacete que en Baeza. Dichas medias lunas sostienen dos columnitas pareadas y algo enanas, que á su vez sirven de apoyo á los ojos ovales de las tijeras entre cuatro medias lunas semejantes á las que se ven en las tijeras que labró en 1612 el maestro Torres.

La forja, lima, talle y acicalado mate á lo espadero de las cuchillas y brazos de las tijeras labradas por el maestro Herrezuelo en Baeza, comparado el todo con las cuchillas para diferentes usos que trabajaba el célebre José Durán en Sevilla y años 1650 al 60, para el artifice entendido que las compare, no podrá dudar que aquellos dos maestros, el de Sevilla y el de Baeza, además de contemporáneos, debieron aprender las reglas del arte en el mismo taller.

Conviene llamar la atención sobre la característica, por decirlo así, geométrica ó de formas y proporciones que correspondieron á las tijeras andaluzas en el siglo XVII, comparadas con las de Albacete en igual tiempo. Las primeras señaladamente tienen los brazos más cortos, y las cuchillas más estrechas, aplanadas y largas como si fuesen dagas. Las segundas tenían brazos más largos, cuchillas más cortas y dobladas de metal con puntas agudas, tendiendo á triangulares, á semejanza de los misericordias y puñales de Toledo.

Siguiendo por orden de fechas, por los años de 1674 principiaron á verse en Albacete las preciosas tijeras del maestro Pedro Vizen Pérez, que á últimos del reinado de Carlos II fué el primero que alcanzó la distinción de llamarse en cuchillería artifice del Rey de Castilla. El maestro Vizen Pérez, como se ve en las tijeras que labró en 1674, con la leyenda además de *Sirvo al señor Don Tomás de Pantoja* (lám. núm. 2), las cuchillas tienen dos cuerpos, el primero ochavado con solista central para las leyendas grabadas. El segundo cuerpo, ó sea desde la mitad de las cuchillas hasta la punta conservan el grueso y doble del metal, tendiendo á convertirse en la hoja triangular de los antiguos estoques. Las tijeras de que nos ocupamos, además de excelente lima y acicalado fino á lo espadero, están cuajadas de grabados floreados y con pájaros, que acreditaron al maestro Vizen Pérez de excelente grabador al agua fuerte. En cuanto á los brazos, son más largos que en las tijeras andaluzas, con las dos preciosas columnitas pareadas, los ojos ovales y aquellas medias lunas á lo morisco que tuvimos ocasión de ver por primera vez en las tijeras de Torres.

El tercer maestro de Albacete, cuyas obras cuchilleras en el siglo XVII se han conservado, se llamó Montero, y pueden verse dos de sus tijeras señaladas con los números 3 y 6 en la lamina grabada. La primera y más antigua del año 1681, dedicada ó para el uso de *Don Diego Nieto de Monroy*. La segunda con la fecha de 1684, que se labraron *Para el padre presentado Pedro del Rincón*. Ambas tijeras, por sus cuchillas ochavadas hasta los medios, y sus puntas triangulares apuñaladas, con más sus grabados de pájaros y flores, acreditaron al maestro Montero, si no de tan bueno como Vizen Pérez, al menos de excelente cuchillero.

La cuchillería de Guadix, en el reino de Granada, no se puede mencionar sin recordar á la vez, que aquella ciudad fué el centro cuchillero y de armas blancas, tal vez el más importante que tuvieron los moros granadinos en los últimos siglos de su dominación. Dos son los nechos que podemos exponer para probar lo que anteriormente se afirma. El primero es la multitud de cuchillas anchas casi triángulas equiláteras con dos filos en todo su contorno, caladas con cruces y grabados, con ramos, pájaros y flores, que por sus empuñaduras artísticas, sin cruceta á cambio de una media luna metálica en el extremo donde se apoyaba el pulgar para herir con fuerza, y las cuales, lo mismo en el siglo XVI que en el siglo XVII, lo mismo en este último que en el XVIII y XIX, se han conocido y conocen en toda la Andalucía alta y baja con el nombre de cuchillos guadijeños. La segunda prueba son las tijeras (lám. núm. 4) en cuyas solistas grabó el maestro que las hizo la siguiente leyenda: *Francisco Garrido Mejecy en Guadix año de 1681*.

Estas tijeras, como andaluzas, tienen los brazos cortos, las cuchillas anchas y largas; en los primeros, como trabajo precioso y elegante de lima, se ven dos fustes de columnas rechonchas y muy enanas, cuya lima, así como la de las pilastras y capiteles de resalte, relativamente fuertes, acreditaron al maestro Garrido como uno de los maestros para la lima de más habilidad en su siglo y tierra. Los grabados en la mesa del clavo, así como los de adorno con pájaros y flores, son de gusto excelente. En cuanto á los cantos, en la parte más gruesa de las cuchillas, tienen un trabajo de trasversales profundas, que recuerdan la de muchos cuchillos y puñales andaluces, lo mismo antiguos que modernos, por ser labor que bien concluída es agradable á la vista.

En Ubeda, como en Baeza, Jaén y Guadix, en el siglo XVII se labró también excelente cuchillería de tradición antigua; pero ya muy en decadencia, como puede demostrarse con las tijeras (lám. núm. 5), en cuyas cuchillas se lee: *Miguel Medina Mejiso en Ubeda año de 1685*, y en el anverso *Soy de Don Alfonso Manuel de Vera y Zapata*. Las cuchillas de estas tijeras son muy pla-

HISTORIA Y ARTE

nas, de poco metal; como andaluzas, largas y estrechas. Las columnitas pareadas de sus brazos, regulares, y el conjunto revelando que la cuchillería en Ubeda en 1685, al parecer, se encontraba en plena decadencia.

Por los años 1690 florecía y labraba excelentes tijeras en Chinchilla el maestro cuchillero Alejo Mexía, como puede comprobarse con las señaladas en la lámina número 7. El cuerpo de sus cuchillas es el ochavado en el primer tercio con puntas apuñaladas triangulares hasta la extremidad. Además de grabadas con pájaros y floreadas en sus planos, en las tajás estrechas del centro y planos del clavillo grabó el maestro cuchillero las leyendas: *Alexo Mexia en Chinchilla 1690*, y en el anverso: *De Don Diego Rincón y Salazar*. Como trabajo de cuchillería, las tijeras de Mexía, aunque de brazos cortos con sus columnitas pareadas y ojos sencillos, es regular, notándose que en ellas habían desaparecido las medias lunas á lo morisco de que anteriormente se hizo mérito, sin duda para que dichos brazos pareciesen de gusto más románico ó cristiano.

Antonio Ximénez fué el maestro que labró las tijeras (lám. núm. 8); sus cuchillas tienen patronería muy semejante á las que labraba en igual tiempo Vicen Pérez; pero se diferencian en la longitud excesiva que dió el maestro Ximénez á los brazos de sus tijeras, sin duda para que las columnitas pareadas con sus basas y capiteles figurasen la fachada de una capilla con su frontispicio triangular, sosteniendo los dos ojos ovales sencillos con dos remates por todo adorno.

El maestro Ximénez, además de buen artífice de forja y lima, fué excelente grabador á cincel y al agua fuerte: como pruebas pueden estudiarse los preciosos ramos floreados con que adornó las cuchillas y las dos mesas del robloncillo de sus tijeras con las leyendas en las solistas del centro que dicen: *Antonio Ximénez en Albacete año 1698*, y en el anverso: *Soy de D. Alfonso Abaad*.

Las tijeras (lám. núm. 9) fueron labradas en Albacete por el maestro Vicen Pérez, de que se dieron algunas noticias al tratar del año 1674; pero éstas las concluyó veinticinco años después, ó sea cuando ya había alcanzado el título de cuchillero del Rey D. Carlos II, leyéndose en las solistas de estas tijeras de excelente trabajo: *Pedro Vicem Perez Artífex Regis Año 1699*. Y en el anverso: *De Don Pedro Gomez de la Caba mi señor*.

Las tijeras (pág. 6), por sus leyendas grabadas en las cuchillas, se ve fueron labradas por el hermano lego Antonio de San José en Jaén, año 1673. Como obra de la cuchillería de su época no desmereció de aquellas que labraron los buenos maestros de Sevilla, Baeza y Albacete, contemporáneos del bueno del hermano Antonio, quien dedicó su preciada labor al Ilmo. Sr. D. Antonio Fernández del Campo Angulo y Velasco, Obispo de Jaén, en el año arriba mencionado.

Las tijeras (pág. 6) también pertenecen á los principios del siglo XVII; pero llaman la atención por haber sido labradas por el maestro Ramírez en los talleres mejicanos de la Puebla de los Angeles. Su patronería, forja, lima y acicalado mate se corresponden á la cuchillería de Sevilla de aquel tiempo. Una ligera variación de forma se nota en las mesas del clavo robloncillo, ideada sin duda para que el todo de la tijera se asemejase al caiman de algunos ríos americanos, teniendo por quijadas las dos cuchillas y por cuerpo y pies la mesa del roblón y los dos brazos con los ojos de las tijeras.

Por lo demás, las obras del maestro Ramírez pueden servir para evidenciar el estado á que había llegado el arte cuchillero en la Puebla mejicana de los Angeles en el siglo XVII, precisamente en aquella centuria en que sus maestros competían, si no sobrepujaban, en la fabricación de la machetería con los de Sevilla, Jaén, Albacete, Madrid y Provincias Vascongadas en España, contribuyendo todos ellos con sus grandes cuchillos monteses, terciados y machetes del siglo XVII á que sus anchas hojas férreas llegasen á ser el arma popular para campear por toda la extensión de los antiguos dominios de los españoles en América. Se comprenderá bien que, por lo que hace á la cuchillería sevillana, debió alcanzar grandes beneficios en la centuria decimoséptima con sus dagas y machetes, trasladados á América con aquella leyenda que los ponía Duran de *Audaces fortuna jubat*; lo mismo que los de Jaén y Albacete, en cuyas anchas hojas macheteras para América el maestro Ximénez y otros grabaron: *Defensa de mi dueño y señor*, mientras en los sesenta á cien talleres cuchilleros que por entonces había en Madrid se grababa en los planos del recazo y clavo con su botón de parar de los terciados y machetes las leyendas: *A mi vista temblarán las fieras y los indios bravos en medio de sus selvas*.

Tal fué la cuchillería española y su estado de prosperidad en el siglo XVII. ¿Cómo desapareció tanta actividad y arte para el trabajo en la edad inmediata? Esta cuestión tristísima será motivo de un artículo que tal vez se escriba más adelante.

Manuel Rico y Sinobas.

Madrid 7 de Febrero de 1895.



Tijeras de Albacete.

(SIGLO XVII)

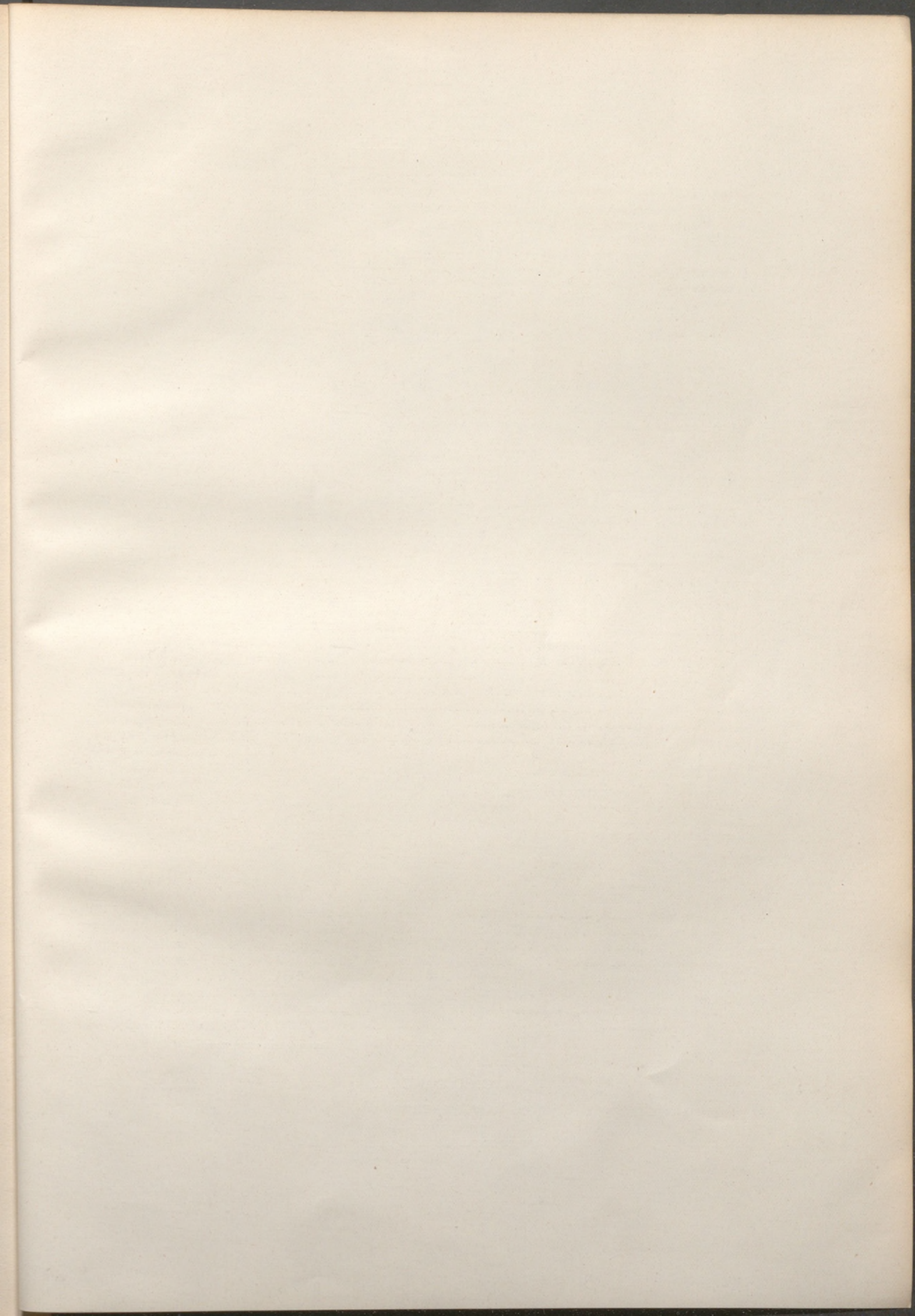


En Montserrat.

Del Montserrat en la alterosa cumbre
á solas me encontré conmigo mismo,
abierto ante mis ojos el espacio
y abierto ante mis pies el precipicio.
Entonces yo me dije: «Ésta es la vida:
los vértigos... las luchas.. los peligros...
Ó lanzarse á los aires, siempre en busca
de lo que es y ha de ser desconocido,
ó caer despeñado entre miserias
y revuelto con lodos y ludibrios.

Del uno ó de otro modo, la locura:
del uno ó de otro modo, el süicidio.
Ó la insana ambición de las alturas,
ó la ingrata atracción de los abismos.»

Victor Balaguer.





FOTOGRAFIA DE RAUVA Y MENET-MARIE

ANTONIO CANOVA.

MARTE Y VENUS

MUSEO NACIONAL DE MADRID

Canova y Thorvaldsen.



OR una feliz casualidad, en los sombríos y anchurosos salones de nuestro Museo Nacional de Escultura, tan pobre en lo que al arte moderno se refiere, existen dos obras preciosas de estatuaria de los comienzos de nuestro siglo, original una de Thorvaldsen, debida la otra al cincel de Canova.

¿Cómo y por qué circunstancias la interesante estatua de *Mercurio aprestándose á matar á Argos* y el preciado grupo de *Marte y Venus* han venido á encontrarse bajo las frigidísimas bóvedas de nuestra gliptoteca en amigable consorcio con interesantes esculturas de Vallmitjana, Alvarez, Piquer,

Ginés, Medina, Querol y algún otro artista contemporáneo?

Pregunta difícil de contestar, no sólo por ignorarlo los encargados de su custodia, sino por la carencia absoluta de catálogo. Lástima grande que los interesantes datos referentes á la parte escultórica, reunidos con inteligente laboriosidad por D. Pedro de Madrazo para complemento de su famoso «Catálogo histórico descriptivo del Museo del Prado», desgraciadamente interrumpido en su publicación, no hayan visto la luz, pues sin tal auxilio, todo el que visita los salones destinados á la escultura ha de contentarse con las absurdas consejas de los *ciceroni*, que bautizan á su sabor las obras, no quedando otro recurso que hacer un trabajo de investigación personal que, á más de difícil, requiere largo espacio de tiempo.

Así, pues, no es de extrañar que con respecto al grupo de Canova sólo pueda presumirse que procede de la famosa colección del Marqués de Salamanca, quien lo adquirió en Italia, enajenándolo luego al Ministerio de Fomento. Tal pobreza de datos, que convida á hacer más detenida investigación en los centros oficiales, está compensada por la precisión y certeza de los que se refieren á la estatua de Thorvaldsen.

Consta que en 1849, encontrándose en Copenhague el ilustrado escritor y Ministro residente de España D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, sabedor de que la Junta encargada de terminar el suntuoso edificio destinado á guardar las obras y la tumba del gran artista dinamarqués trataba de enajenar algunas de aquéllas que poseía repetidas, solicitó y obtuvo del Ministro de Estado, Marqués de Pidal, y de su colega el de Comercio, Sr. Seijas Lozano, los medios de adquirir en la subasta la estatua en cuestión por una suma de rigsdhalers equivalente á 20.938 reales de nuestra moneda. En Enero de 1850 llegó la escultura á nuestra patria, y como quiera que D.^a Isabel II demostrase con entusiasmo frase la admiración que le produjo, apresuróse el Ministro á hacer donación á la Casa Real, en nombre del Gobierno, figurando desde entonces en el Museo del Prado.

Descartada la cuestión de la procedencia de ambas esculturas, paréceme conveniente, antes de entrar en su estudio bajo el punto de

vista de la teoría artística, dar una ligera noticia biográfica de sus autores.

Por orden de prelación corresponde el primer lugar á Canova (Antonio), nacido en Possagno en 1.^o de Noviembre de 1757 y muerto en Venecia el 12 de Octubre de 1822.



ALBERTO THORVALDSEN
Museo de Copenhague.



MUSEO NACIONAL DE MADRID

HISTORIA Y ARTE

Hijo del pueblo, huérfano en temprana edad y dedicado por su abuelo al oficio de marmolista; su especial aptitud para el arte y su precoz inteligencia le hicieron aprovechar de tal suerte la generosa protección que le dispensara el senador veneciano Giovanni Falieri, que á los diez y siete años pudo ofrecer á su Mecenas las primicias de su genio, revelado en las estatuas de *Orfeo* y *Euridice*, llevadas á cabo con todo género de dificultades, tantas, que en más de una ocasión el joven artista tuvo que servirse á sí propio de modelo, valiéndose del auxilio de un espejo. Causaron gran sensación entre sus compatriotas las esculturas mencionadas, y gracias á ello recibió algunos encargos, con cuya ayuda y una pensión por tres años, de cien ducados que le otorgó el Gobierno veneciano, pudo realizar su ideal de marchar á Roma en Octubre de 1779. Activo, diligente y deseoso de ilustrar su espíritu, al par que estudió con ardor los magníficos modelos que atesora la ciudad pontificia, efectuó varios viajes por Italia, deteniéndose especialmente en Nápoles, Pompeya y Herculano, atraído por el gusto en él innato por todo lo que se relacionaba con el arte greco-romano, tema preferente de sus estudios y conferencias con los más doctos personajes de aquella época.

En aquel medio ambiente clásico, tan á propósito para las facultades de Canova, adquirieron éstas extraordinario desarrollo y sus obras admiraron bien pronto á los contemporáneos, adquiriendo su autor en un espacio de tiempo relativamente corto la fama y la consideración de un gran maestro, confirmada por la predilección que por él demostró la Santa Sede, encargándole la construcción de los mausoleos de los Papas Clemente XIII y XIV, la estatua de Pío VI, el *Perseo*, los *Luchadores* y otras varias que avaloran los principales templos y museos de Roma. Al propio tiempo los particulares solicitaban sus obras de carácter mitológico, inspiradas todas ellas en los mitos más graciosos y atractivos de la antigüedad pagana, tales como los de Psiquis, Venus, Adonis, Apolo, Céfalo, etc.

Entre todas las producciones de esta época convienen los críticos en señalar como la más eminente y que mejor demuestra las dotes excepcionales de Canova el grupo de *Teseo venciendo al Minotauro*, que la capital de Austria conserva como preciada joya en un templo de estilo griego construido exprofeso en el paseo denominado Volksgarten.

Es imposible en un artículo de la índole del presente detallar la serie de triunfos de nuestro artista, no sólo en Italia, sino en Viena, Dresde, Munich y Berlín, ciudades todas donde se le recibía y agasajaba por los Monarcas y el pueblo como á un verdadero príncipe, á pesar de que el estado de lucha y agitación en que se encontraba Europa no era el más á propósito para rendir tributo á las bellas artes, entre las convulsiones épicas de la República francesa ó el fragor de las batallas del primer Imperio.

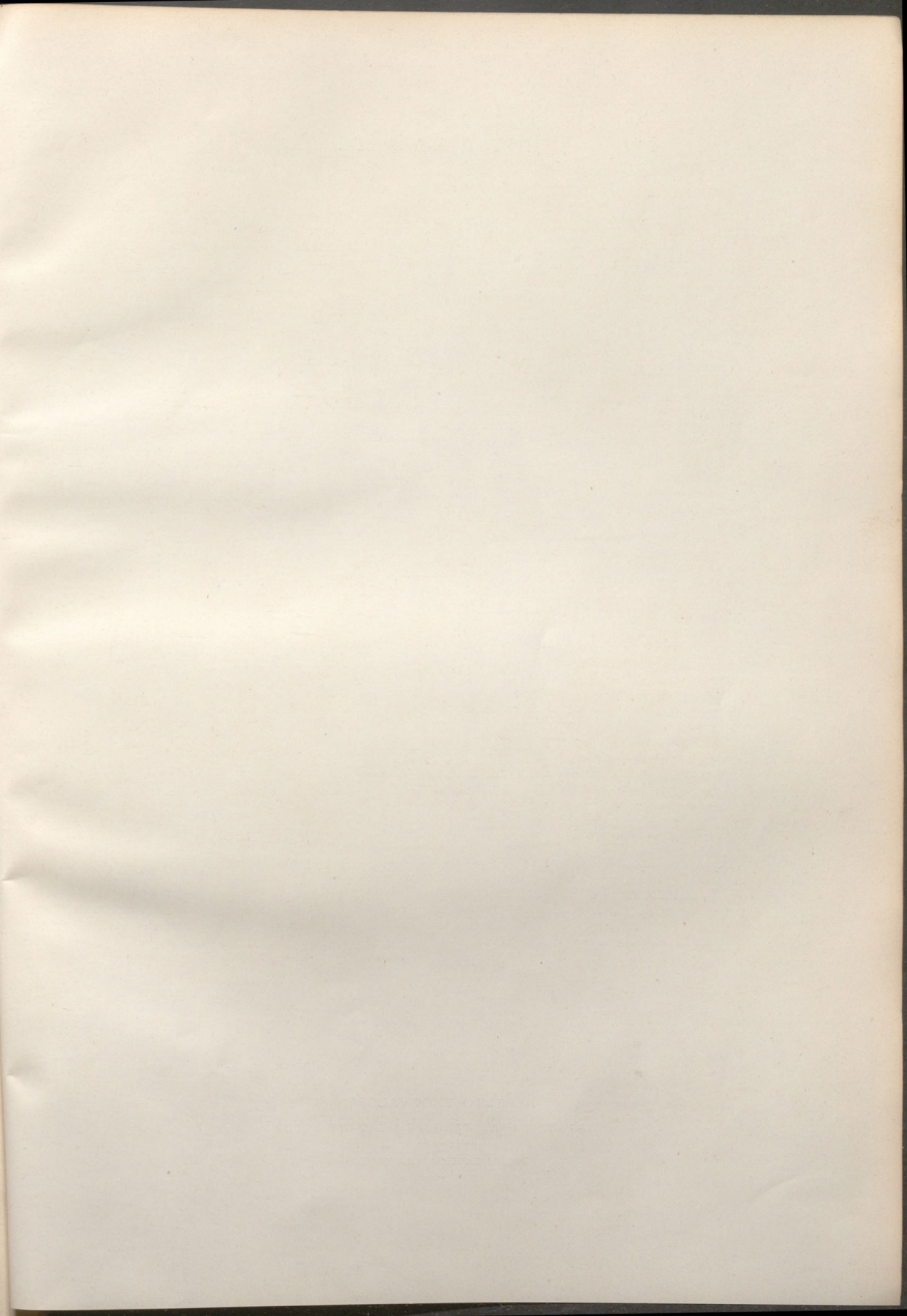
De regreso de sus viajes, Canova, para corresponder á los numerosos pedidos que de todas partes se le hacían, se vió en la necesidad de organizar en Venecia vastos talleres, donde se trabajaba sin cesar y donde se esculpieron, entre otras muchas, las estatuas colosales de la *Paz* y la *Religión victoriosa*, la ecuestre de *Napoleón I*, las delicadas y elegantes de *Venus saliendo de las ondas*, las *Gracias* y *Terpsicore* y las severas y dramáticas figuras de la soberbia tumba de Cristina de Austria, ornato de la iglesia de los Agustinos de Viena.

Tal fecundidad minó la robusta naturaleza de Canova, que en el apogeo de su genio sucumbió al exceso de trabajo, rodeado de sus discípulos y admiradores, sin tener la satisfacción de ver terminado el monumento greco-romano que se proponía edificar en Possagno para museo de sus obras.

Un sepulcro erigido por suscripción internacional en la iglesia *dei Frati*, en Venecia, guarda los restos del famoso artista, que, siempre amable, dulce, complaciente y modesto, empleó la mayor parte de sus pingües ganancias en la práctica de obras caritativas y humanitarias. La medalla que se inserta al final de este trabajo dará á conocer al curioso lector la hermosa cabeza del gran escultor italiano, que emuló con sus obras las de los más notables artistas del Renacimiento.

De su estilo peculiar es buena muestra el grupo de *Marte y Venus*, de nuestro Museo. La hermosa reproducción fototípica que acompaña al presente artículo evita el trabajo de una descripción detallada de la actitud en que Canova imaginó á la madre del Amor, deteniendo con cariñoso abrazo al intrépido dios de los combates en el punto de emprender alguna de sus heroicas hazañas.

El contraste entre ambas figuras no puede ser más gracioso y atractivo. La hermosa personalidad de Marte, arrogante y robusto, se contrapone de una manera admirable con las formas delicadas, pequeñas y esbeltas de la voluptuosa madre de Cupido. Una y otra, correctas en su dibujo y bien estudiadas en su actitud, resultan expresadas de un modo algo sintético que, prescindiendo de ciertos detalles del natural, abrevia el modelado, que de esta suerte aparece más suave y elegante. No puede decirse que Canova no fuera capaz de reproducir el cuerpo humano con toda la exactitud exigible en una copia plástica del natural; pero ni esto entraba en las miras del artis-



HISTORIA Y ARTE



FOTOGRAFIA DE KAUBER & MENDEL - MADRID

ALBERTO THORVALDSEN
MERCURIO APRESTÁNDOSE A MATAR A ARGOS

MUSEO NACIONAL DE MADRID

HISTORIA Y ARTE

ta, ni hubiera sido apreciado en aquellos tiempos en que el pseudo clasicismo de Luis David era la expresión del ideal estético de la época.

Las tendencias de Canova, después de un período corto de imitación servil del natural y de otro idealista exagerado, eran las de corregir el arte decadente del siglo XVIII, restaurándole merced á un clasicismo que armonizara la perfección y belleza del arte helénico de la época de Cleomane, con la gracia más seductora y galante. De aquí que, aun cuando en *Marte y Venus* se nota la reproducción exacta de la belleza corpórea escogida, no puede menos de reconocerse cierta afectación teatral y hasta un tanto barroca, hija del deseo de que los personajes aparezcan ante todo graciosos y atractivos. Y buena prueba de este aserto son las diminutas patillas que ostenta Marte, y que aun cuando fuesen de la más refinada distinción en la época en que las esculpió Canova, hoy, pasada aquella moda, resultan un tanto ridículas, dando al dios de la guerra cierto aire romántico á lo Byron que perjudica bastante á la impresión estética. En cambio no puede pedirse más en cuanto á coquetería y feminidad á la esbelta figura de Venus, y contemplándola hay que convenir con cierto crítico francés, cuando dice que «merced al cincel de Canova las diosas truecan el Olimpo por el *budoir*».

Mucho pudiera decirse aún, lector carísimo, sobre el escultor predilecto de los Papas y los Emperadores y su estilo é influencia en el arte; mas hora es ya de que, haciendo uso de las grandes facultades que nos concede la imaginación, nos traslademos desde la pintoresca península italiana á las risueñas márgenes del estrecho del Sund en que se asienta Copenhague, la cultísima capital del reino dinamarqués, en la que vió la luz en 19 de Octubre de 1770 el gran artista del Norte, Alberto Bartolomé Thorvaldsen, y en donde entregó al Creador su hermosísima alma el 24 de Marzo de 1844.

Los comienzos de la carrera artística de Thorvaldsen no fueron mucho más fáciles que los de Canova. Hijo de un tornero tallista de los arsenales de la marina real, aprendió de su padre los rudimentos de la escultura, que perfeccionó algún tanto, y con no escasas fatigas, en la escuela de Bellas Artes de su patria. En 1796 obtuvo una modesta pensión del Gobierno dinamarqués, y merced á ella marchó á Italia, estableciéndose en Roma, donde estudió con asiduidad, tanto las obras antiguas como las producciones de Canova, que á la sazón conmovía el mundo artístico con sus ruidosos triunfos.

La estatua de *Jason*, modelada en 1802, fué la primer obra importante de Thorvaldsen y la que reveló al mundo sus extraordinarias facultades. A partir de este momento, y semejante al agua de un río impetuoso que, rompiendo los diques de contención, se esparciera triunfante por una extensa comarca, el genio colosal de Thorvaldsen, trabajador infatigable y fecundísimo, se extiende por todos los ámbitos del campo artístico, aborda todos los géneros, domina todos los asuntos, vence en todos terrenos, y aquel pensador profundo, al par que ejecutante habilísimo, lleva á cabo lo mismo los delicadísimos relieves de la *Historia de Psiquis y Cupido* y las *Metamorfosis de los dioses*, que las majestuosas estatuas de *Cristo y los apóstoles*, los soberbios sepulcros de *Pío VII*, *Conradino de Hoenstaufens*, *Cristian IV de Dinamarca*, *Potocki*, *Eugenio de Leuchtenberg* y tantos otros, sin contar los hermosos monumentos dedicados á *Copérnico*, *Gutenberg*, *Maximiliano I de Baviera*, *lord Byron* y *Schiller*, con que se envanecen las ciudades de Varsovia, Mayenza, Munich, Cambridge y Stutgard.

Para formar cabal idea de la obra de Thorvaldsen es necesario fijar la atención en las 648 esculturas reunidas en el Museo de Copenhague, entre las cuales, á más de los vaciados de todas las concepciones del maestro, se cuentan 4 grupos, 19 estatuas, otros tantos bustos, 65 bajorelieves y el célebre friso de mármol que representa la *Entrada de Alejandro en Babilonia*. El ánimo se sobrecoge al analizar tal fecundidad, y sobre todo al notar la perfección, el gusto y el profundo estudio que se revela, lo mismo en los asuntos religiosos que en los mitológicos, los alegóricos ó los históricos. Verdaderamente, Thorvaldsen fué un genio prodigioso y merecedor del entusiasmo frenético con que el pueblo dinamarqués acogió en uno de sus viajes á la patria, realizado en 1838, al ilustre artista y al navío que conducía á la capital del reino gran número de sus obras, base del suntuoso Museo Thorvaldsen, que por suscripción nacional se erigió en los años 1839 á 48, y en el cual, rodeado de todas sus concepciones, esculturas, cuadros, dibujos y hasta sus muebles, reposa en poética tumba medio oculta entre las flores del patio central el insigne maestro.

En aquel soberbio edificio se conserva, entre otros retratos de Thorvaldsen, el que ilustra estas páginas, en el que el artista se representó á sí propio vestido con el modesto traje de *atelier* y apoyado en la estatua de la *Esperanza*.

También figura en el Museo mencionado la escultura de *Mercurio aprestándose á matar á Argos*, modelada en Roma en 1818, y de la cual existen dos repeticiones en mármol, una que se hizo para el Conde Potocki, y otra que encargó á Thorvaldsen el banquero inglés Mr. Alejandro Baring.

HISTORIA Y ARTE

Esta última, que parece ser la que tenemos en Madrid, pues el capitalista británico no llegó á hacerse cargo de ella, difiere de las otras dos estatuas, en que la cabeza del dios del comercio no aparece cubierta con el petaso característico que aquéllas ostentan, pues habiéndose roto por impensado accidente una de las aletas en el momento de desbastar el mármol, Thorvaldsen vióse obligado á prescindir del petaso, con lo cual la figura resultó con esta variante, que contribuye á aumentar su valor, y si no fué la preferida para el Museo de Copenhague, se debe á que la Junta encargada de su arreglo creyó que disminuían el valor de la escultura algunas manchitas negras que aparecen diseminadas en el mármol.

A pesar de ello, el *Mercurio* es una de las buenas obras del escultor dinamarqués, en la que hay que admirar no sólo la novedad y atrevimiento de la actitud, sino la corrección anatómica de la musculatura, sabiamente expresada por un modelado fiel y detallado. El movimiento especial del matador del monstruo mitológico, que mientras con una mano acerca á los labios la adormecedora flauta rústica, con la otra desenvaina cautelosamente la terrible espada, hace que la figura no parezca todo lo grandiosa que fuera de desear, examinada de determinado punto de vista; pero en cambio resulta bien movida y esbelta contemplándola en la mayoría de sus frentes.

El *Mercurio* recuerda bastante por su cabeza, la del *Hermes* de Praxiteles descubierto no ha mucho en Olimpia, y por su torso el famosísimo del Belvedere, y estas semblanzas revelan una de las cualidades características de Thorvaldsen, su pasión por la forma helénica de los buenos tiempos, que supo reproducir en sus obras como sólo lo ha logrado algún artista, muy contado desde Juan de Pisa hasta nuestra época. No es de extrañar, por tanto, la justa fama de que goza esta estatua tan clásica, en el buen sentido de la palabra, tan severa y tan hermosa y cuyo vaciado en yeso figura en todas las academias de dibujo al lado de las obras más celebradas de la antigüedad, á la cual se le atribuiría si llegase á olvidarse su ilustre procedencia.

Contemplando en el Museo del Prado el grupo de Canova y la estatua de Thorvaldsen, insensiblemente el espíritu tiende á la comparación, y de ella resultan los dos maestros con aptitudes y tendencias distintas que constituyen dos personalidades originales y características. Canova es un gran artista, pero un gran artista de aquella época en que un clasicismo elegante, afectado y teatral dominaba en la península italiana, lo mismo en las artes que en la vida social. Thorvaldsen, por el contrario, es un genio que aspira también á la expresión de la gracia; pero, con la seriedad propia de los hijos del Norte busca ésta en la corrección más severa del arte helénico, desdenando las coqueterías que veía llevar á cabo en los talleres de Canova.

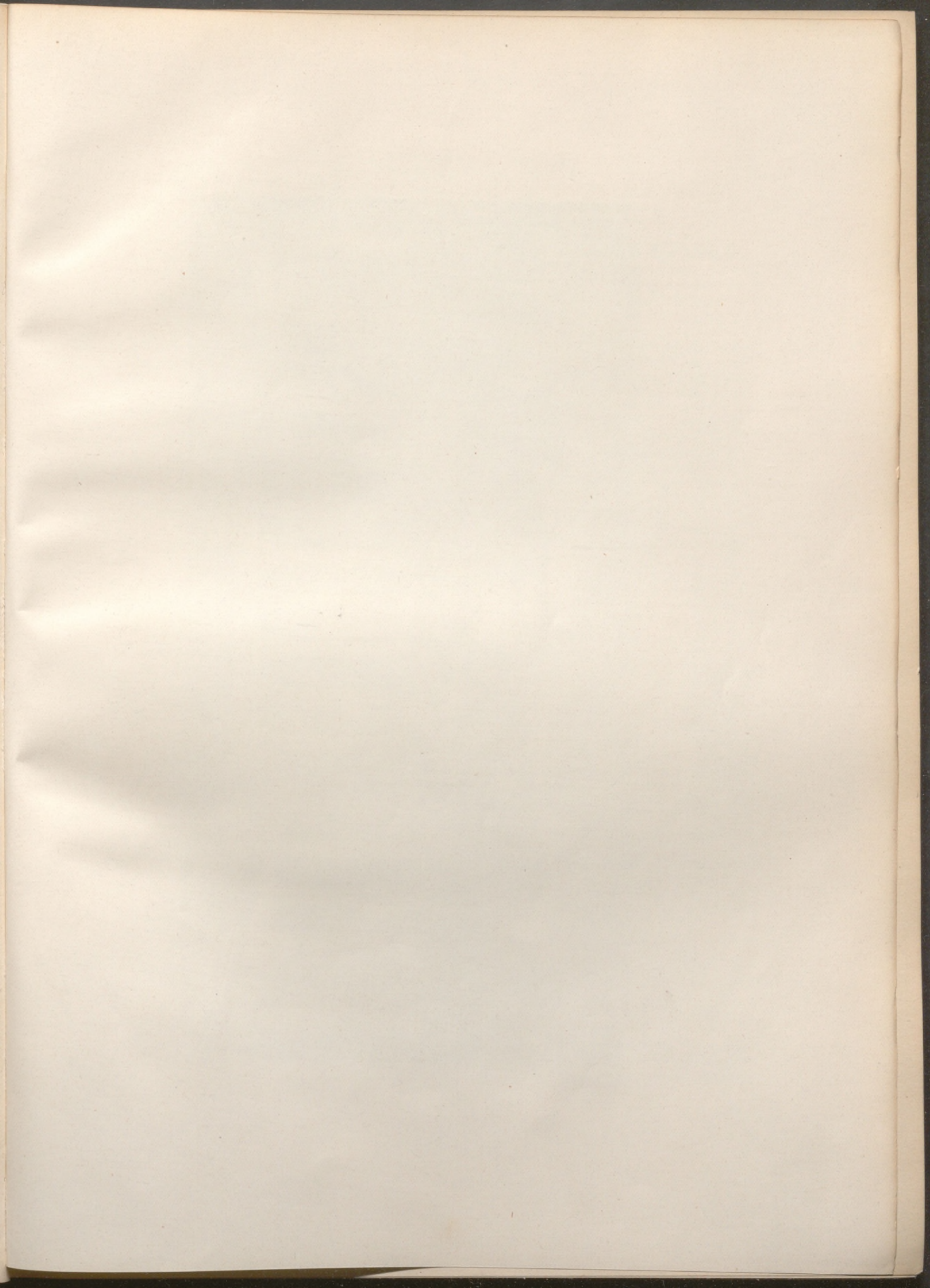
Así, mientras el *Patriarca del relieve*, como apellidaban sus admiradores á Thorvaldsen, creaba una escuela fuerte y correcta, de la que pueden señalarse como principales jefes al prusiano Shadow y al danés Bissen, Canova produjo infinidad de émulos, como Bartolini, cuyas obras hacían exclamar hace algunos años al ilustre crítico Mr. Viardot: «La Italia nos presenta felices continuadores de Canova, pero ¡ay! ningún discípulo de Miguel Angel. ¡Que tenga cuidado, lo bonito no es lo bello!...»

De toda suerte, si Thorvaldsen siguió mejor camino que Canova, éste fué el verdadero restaurador del arte escultórico, tan descarriado durante el siglo XVIII, y uno y otro merecen con justicia, en unión del insigne Flaxman, ocupar el sitio de honor en el panteón de la escultura contemporánea, hija de sus ejemplos y enseñanzas.

A. Danvila Galdero.

C. de la Real Academia de Bellas Artes.





HISTORIA Y ARTE



FOTOGRAFIA DE HERRERA Y REYES - MADRID

LA AGRUPACION DE LOS GRANDES HOMBRRES, QUE PERSONIFICARON LA CULTURA ESPAÑOLA

CARTON DE D. JOSÉ GARNELO

LA AGRUPACIÓN

DE LOS

GRANDES HOMBRES QUE PERSONIFICARON LA CULTURA ESPAÑOLA



PRESENTA la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al cumplimiento de los fines para que fué creada, no obstante de la exigüidad de los fondos de que puede disponer aquel nobilísimo Instituto, convocó no ha mucho á los artistas españoles á un certamen, ofreciendo un premio de 3.000 pesetas al mejor cartón de pintura decorativa, cuyo tema sintetizado es el que sirve de epígrafe á estos renglones.

A pesar de que en nuestra patria no abundan, por desgracia, las ocasiones en que los artistas encuentren una recompensa positiva á sus desvelos, no fueron muchos los que acudieron al llamamiento de la Academia. Sólo cuatro cartones se presentaron en demanda del ansiado galardón, que suponía no sólo el premio ofrecido, sino también la esperanza de que el Gobierno utilizara la composición laureada para la decoración de alguna de las magníficas estancias del nuevo palacio de Museos y Bibliotecas.

Divididos andaban los pareceres de artistas, críticos y aficionados sobre el mérito de las obras presentadas, y por ende, aguardábase con impaciencia el veredicto del Jurado académico, que por último adjudicó el premio al cartón debido á la inspiración del conocido pintor D. José Garnelo.

Mas esta designación no se hizo sin un detenido examen. Discutido ampliamente, durante dos sesiones, el mérito comparativo de los cuatro cartones ó modelos presentados al concurso, puso fin al debate el Director de la Real Academia, D. Pedro de Madrazo, quien, después de hacer un breve resumen de las opiniones emitidas por los académicos que habían hecho uso de la palabra, agregó á lo expuesto en pro del cartón señalado con el lema *Ad augusta per angusta* varias consideraciones, que pueden formularse en los siguientes ó parecidos términos:

«El tema anunciado por la Academia en su convocatoria no debía ser desarrollado como cualquier argumento elegido para una obra de pintura independiente, sin condiciones determinadas. Era un tema para pintura mural decorativa, y por lo tanto, subordinado á las leyes especiales de concepto y de ejecución. Al tratar un asunto en que se había de representar nada menos que la glorificación y aun la apoteosis de los grandes hombres que personificaron las épocas ó sea las evoluciones más notables de la cultura española, el artista debía despojarse, no digo del realismo hoy dominante en la mayor parte de las escuelas modernas, sino hasta del mismo naturalismo tradicional de la escuela española, que tantas ventajas proporciona al pintor para captarse las simpatías del vulgo. Porque nuestra Academia eligió aquel tema precisamente para estimular á pensar alto en la región del arte, desdeñando fáciles triunfos; para excitar á nuestros jóvenes pintores á remontarse al ideal, no conservando más vínculos con la naturaleza común que los de la belleza humana.

»Debía, pues, esa apoteosis de los preclaros varones que nuestra patria ha producido en las ciencias, las letras, las artes y la guerra, tratarse como tal, y no como una escena de la vida ordinaria; y es de aplaudir, por tanto, el concepto del autor del cartón *Ad augusta per angusta*, que nos pone ante los ojos esos grandes hombres, ya transfigurados, digámoslo así, en héroes ó númenes, *sicut Dii*, como enteramente ajenos á los conflictos y combates de la vida terrena, y como disfrutando de aquella serenidad, placidez y felicidad interna con que los artistas griegos nos representaban las imágenes de los inmortales.

»Justificado ese aspecto de impassibilidad y esa falta de movimiento que sin motivo se censuran en los personajes de dicho cartón, porque se pierden de vista las condiciones especiales á que debió subordinarse la ejecución de nuestro tema, y porque nuestro pensamiento tiende involuntariamente á espaciarse por los luminosos horizontes del naturalismo, llenos de vida y de color; justificada, repito, la actitud reposada, majestuosa y digna de los personajes, falta examinar si es fundada la crítica que se hace del género de arquitectura que el autor ha escogido para fondo de su cuadro.

»El estilo clásico romano es el único adecuado por su carácter de universalidad para esta clase de composiciones: único que por la severidad de las líneas y la sobriedad del ornato no distrae del asunto del cuadro. Ese estilo se impuso en el mundo antiguo de tal manera, que en todos

HISTORIA Y ARTE

los países sometidos al imperio de los Césares, ó lo que es lo mismo, en toda la Europa culta, sin diferencia de razas ni de climas ni de costumbres, se mantuvo único é inalterable en sus formas. Lo aceptó la brumosa Lutecia para las Termas de Juliano, lo aceptaron Nimes para su anfiteatro, Tarragona, Segovia, Sagunto, Itálica, Hispalis, la augusta Emerita para sus circos, anfiteatros, acueductos y templos. Ninguna otra arquitectura logró jamás semejante privilegio. Todas las que los hombres han inventado después separándose de los principios fundamentales del arte antiguo, son como fórmulas pasajeras y transitorias ante la inconmovible estabilidad de los elementos primordiales de la estructura clásica, la columna, el entablamento y el arco.

»Ni creáis, señores, que es más española que la clásica antigua la galana arquitectura gótica de las catedrales de León, Burgos y Toledo. Estos insignes monumentos son de carácter exótico en nuestro suelo: la catedral de León, en su planta, en su trazado general y en sus detalles, es una imitación de las catedrales de Amiens y de Rheims y de la abadía de Saint Denis; la de Burgos es en el sistema de su embovedado puramente anjevina; en su crucero, borgoñona; en sus caladas torres, alemana. La de Toledo nos revela con toda evidencia, en la disposición de sus capillas absidales, ser una perfecta aplicación de la ingeniosa traza inventada en el siglo XIII por los dos arquitectos franceses Vilars de Honcort y Pierre de Corbie. Pero ni esta arquitectura gótica, ni la plateresca, ni la borrominesca ó churrigueresca eran adaptables para fondo de un cartón en que todo había de respirar reposada majestad y severa grandeza. Sólo la arquitectura clásica antigua, única é invariable, y por su carácter de universalidad propia de todas las civilizaciones fundidas en el amplio molde latino, era la que cuadraba al cartón objeto de mis observaciones. El autor de éste, pues, ha obrado muy cuerdamente, á mi juicio, prefiriéndola á todas las demás.»

Q.

VARIA

Recientemente ha aparecido en Gante una nueva edición de la obra póstuma de monsieur Heye-Hoys, titulada *L'Espagne Thérésienne ou pèlerinage d'un Flamand à toutes les fondations de Sainte Thérèse*. Es la más lujosa de cuantas han visto la luz pública referentes á nuestra ilustre doctora: contiene numerosos grabados de los lugares y objetos relacionados con la Santa, y ha sido muy celebrada por la prensa extranjera, que reconoce en el autor las cualidades de erudito, de artista y de creyente. Figuran en este libro retratos de los personajes más notables que intervinieron en la vida y obras de Santa Teresa, y abunda en datos y noticias muy interesantes.

* *

En un estudio muy interesante publicado en Bruselas en Enero del corriente año, y que fué presentado por su autor el padre jesuita J. Van den Gheyn al último Congreso científico internacional de católicos celebrado en aquella ciudad, se hacen observaciones de bastante valor ethnográfico, según las cuales nuestros Aetas de las islas Filipinas son individuos pertenecientes á la raza de los *pigmeos* con tipo exclusivo y caracteres y costumbres que no dejan lugar á duda. Según el docto antropólogo, son del mismo origen los Mincopios de las islas Andaman, los Veddhas

de Ceilán, los Kanikars del Sur de la India, las tribus negras del Africa central y los Bushman.

* *

Acaba de ver la luz pública en Roma el tomo XIV y último de la colección de documentos referentes á la vida de Cristóbal Colón ó relacionados con el descubrimiento de América. Esta publicación verdaderamente monumental se ha llevado á efecto bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción pública de Italia, en virtud de Real decreto promulgado en 17 de Mayo de 1888, en el que así se dispuso como forma la más culta y útil para celebrar el cuarto centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo. Los escritores más idóneos en la materia fueron encargados de redactarla, y una Comisión de los mismos hizo entrega al Rey de Italia del primer tomo en los días en que se conmemoraba aquella gloriosa fecha.

Desde su aparición, la prensa extranjera viene ocupándose con elogio de este trabajo, no habiendo sido pocos en el aplauso el ilustre Makham, presidente de la Real Sociedad Geográfica de Londres, y el no menos competente Mr. Levasseur, que lo es de la de París. Los dos últimos volúmenes forman la parte sexta de la colección y llevan este título: *Fonti italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo raccolte da Guglielmo Berchet*.

R.

EDITORES: HAUSER Y MENET.—Ballesta, 30.

MADRID.—Hijos de M. G. Hernández, Libertad, 16 dup.º