

EL MUSEO DE LA INDUSTRIA.

REVISTA MENSUAL

DE LAS ARTES INDUSTRIALES.

AÑO III.

AGOSTO, 1872.

N.º 11.º

EL LEON EN EL ARTE.

(CONCLUSION.)



Los romanos tenían un conocimiento más perfecto del leon que los griegos, pudiendo decirse que el noble animal estaba más en favor entre los primeros que entre estos últimos; y esto no porque hubiese en Italia, como no había en Grecia, leones en el estado salvaje, sino porque en Pompeya primero, y después en Roma en la época del imperio, se hacían venir de las provincias del África leones destinados á dar al pueblo en el anfiteatro el espectáculo grandioso de sus luchas. Pompeyo dispuso un día un combate de quinientos á seiscientos leones, diez y ocho elefantes y otras cuatrocientas bestias feroces de origen africano. En la cacería que mandó disponer Augusto el año 5.º de la era cristiana, se mataron treinta y seis cocodrilos, que se habían echado de antemano en las aguas del circo Flaminio. De estos espectáculos se conservan diferentes representaciones, si bien en su mayor parte carecen de valor artístico.

La figura 8.ª, tomada de un canalón del templo de Antonino y de Faustina en Roma, da una muestra de esas cabezas de leon de un estilo severo, que se distinguen por un carácter imponente y un modelado suave y de mucho efecto. Las trenzas de la melena se desarrollan con mucha regularidad hacia abajo, y la frente y la nariz, romanas, y fuertemente arqueadas, son características en el más alto grado. La segunda cabeza (Fig. 9.ª), de mármol, procedente de un antiguo sarcófago, es enteramente diferente de la primera. La forma natural de esta cabeza, así como la de la melena, ofrece un marcadísimo contraste con la figura 8.ª, y podría considerársela como perteneciente á la época moderna ó al Renacimiento. Presenta una semejanza notable con la figura humana y podría decirse que era el retrato de un especulador romano que acababa de arruinarse.

La decadencia en que cayó el arte romano se extendió también á las representaciones del leon, especialmente á las de la cabeza, que dieron lugar, en los últimos siglos de la dominación romana, á creaciones deformes é insípidas.

La Iglesia cristiana se ha servido del leon en muchas ocasiones como de un símbolo, y le ha dado por atributo á sus santos.

Muchos de los autores que se han ocupado de arquitectura religiosa han señalado la importancia simbólica del leon, haciendo observar, por ejemplo, que San Marcos empieza su Evangelio por estas palabras, hablando de San Juan Bautista: «Voz del que clama en el desierto», en cuyas palabras se alude claramente al leon, que es la más adecuada imagen para compendiar y representar lo más terrible que hay en el desierto, la soledad y la extensión ilimitada.

En el leon de San Marcos se quiso también simbolizar la resurrección del Señor, por lo cual aquel Evangelio se lee precisamente en el día de la Pascua.

Otras veces, por el contrario, el leon es, como el dragón, la imagen del espíritu maligno, del corruptor, del enemigo de Dios y de su Iglesia, y en sus cachorros se ve personificado al pueblo extraviado, y asimismo y juntamente al diablo y sus secuaces.

En el leon de la tribu de Judá se representa al Salvador; en otros casos se le presenta como el fiel guardian de la Iglesia ó con otro atributo semejante, y por esta razón dice con gran exactitud el festivo Heider que el leon ha sido para la Iglesia símbolo del Salvador, del diablo, de los firmes apoyos y de la seguridad de los santos lugares, y, en suma, de toda la leyenda del cristianismo.

Así como en el simbolismo cristiano del leon se encuentran las más extrañas contradicciones, así también se hallan enormes contrasentidos en la comparación de las formas plásticas con las del natural, sin que baste á explicar tan gran alejamiento de la primitiva originalidad la decadencia general del arte y la inferioridad relativa de la escultura en las primeras épocas del arte cristiano y del arte romano. La fisonomía del leon fué perdiendo cada vez más su aspecto de fiera, para acercarse, aunque muy toscamente, á la representación de la figura humana, según puede observarse en la figura 10, en que aparece clara la semejanza del cráneo con el del hombre, pero en la que también se observan unos ojos grandes, deformes y salientes, sin contornos bien determinados, los bigotes ridículos y de extrañas formas y la retorcida perilla.

Tal es el carácter que presentan todas las figuras desde

los primeros siglos hasta el XI, á cuya época pertenecen los llamadores de las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim, obra del arzobispo Bernward (Fig. 11).

En la Edad Media se encuentra con mucha frecuencia la cabeza del leon sirviendo, como fiel guardian, de llamador de las puertas; idea que ya se habia empleado en la antigüedad, como se ve en algunos sepulcros de la Licia, adornados con cabezas de leon completamente semejantes á las de muchos monumentos modernos; por ejemplo, las de las puertas de bronce de la catedral de Aix-la-Chapelle.

La introduccion de la figura del leon en la heráldica data del fin de las cruzadas. Segun Hefner, el primer escudo en que aparece aquella figura es uno güelfo, de granito, del convento de Steingaden (alta Baviera), que se remonta al siglo XII (Fig. 12). Antes de este tiempo no hay ejemplo alguno del empleo de la figura del leon en las regiones septentrionales, siendo muy probable que este motivo artistico fuese introducido por los cruzados, que habian visto de cerca al noble animal en su propia patria. Despues de esta época, sin embargo, el leon de los escudos aparece representado con miembros dislocados, cola doble, cuerpo delgado y otros caracteres fantásticos, que podrán ser de un clasicismo heráldico irreprochable, pero nunca bellos ni artisticos.

Una de las más bellas figuras del leon que presenta la Edad Media es la del monumento erigido por Enrique el Leon, en el castillo de Brunswig á su vuelta de Tierra Santa en 1172 (Fig. 13). Su actitud tranquila y su boca abierta dan al conjunto de la figura un carácter bastante exacto, por más que en determinados puntos haya mucha dureza, y su melena, dispuesta en forma de collar con mechones terminados en punta y regularmente repetidos, recuerde el modelo asirio. Un siglo más tarde, en 1260, fué cuando Nicolo Pisano ejecutó para el batisterio de Pisa sus famosos leones, en que tanta verdad y vida se advierte. Estos leones sirven de base á las columnas del púlpito, como simbolizando la firmeza de la santa cátedra, y la fuerza de la palabra de Dios que desde ella se ha de dejar oír.

El empleo de la cabeza del leon para los canalones de los edificios no puede explicarse más que por las necesidades de la ornamentacion, á ménos que no se considere al leon como símbolo de la fertilidad, significada por la abundancia de agua en los países del Sur; como lo prueba el haber puesto los egipcios el nombre del leon á la constelacion en que parece que entra el Sol en la época de las inundaciones del Nilo, tan fertilizadoras y providenciales para aquellos países.

El arte gótico ofrece tambien ejemplos de semejante empleo, como se ve en la figura 14, tomada de una cabeza de plomo de la hermosa fuente construida en 1408 en el antiguo mercado de Brunswig. Su autor nos es desconocido, pero estudiando ligeramente los ojos, las orejas y la melena, puede asegurarse que el artista se inspiró en el leon de Enrique ya citado, por más que el conjunto de la ornamentacion haya hecho la figura más parecida á un mono que al augusto rey del desierto. Esta misma cabeza, aunque enteramente desconocida y reducida á un modelo de monstruosidad, fué fundida en bronce en 1648, y empleada como tirador en una puerta de la iglesia de Wolfenbüttel (ducado de Brunsvick) (Fig. 15).

Á pesar de estos extravíos, el Renacimiento presenta en general buenos trabajos en este género; pero como el aducir muchos ejemplos nos llevaria fuera de los límites propues-

tos, nos concretaremos á citar las cuatro cabezas que se ven en la famosa puerta de bronce del batisterio de Florencia, ejecutadas por la experta mano de Ghiberti á principios del siglo XV, y que prueban cuán juicioso y conveniente es el empleo de la cabeza del leon, tanto de perfil como de frente, para la ornamentacion de una misma superficie (Figuras 16-19).

El período de decadencia artistica que siguió al Renacimiento en los siglos XVI y XVII produjo creaciones tan monstruosas como la del tirador de la iglesia de Wolfenbüttel, ya citado, y obras aún más barrocas que podriamos citar, y que tanto podrian ser máscaras humanas como leones ú otro fantástico capricho cualquiera.

El arte moderno ha concedido al rey de los animales el puesto de preferencia que de justicia le corresponde en la decoracion, y los más célebres artistas han hecho de él el asunto de monumentos soberbios. Así Torwaldsen le ha representado en el célebre de Lucerna; Rauch en el monumento de Maximiliano José, de Munich; Halbig en el arco de triunfo de la misma ciudad, y otros muchos que podriamos citar, verdaderas obras maestras de más reciente fecha. Preciso es reconocer, sin embargo, que el estudio de la naturaleza que el arte se ha propuesto como principio fundamental y punto de partida, le ha arrastrado algunas veces al defecto de un exagerado realismo, olvidando que para conseguir un feliz resultado en la reproduccion de los objetos naturales, es preciso no prescindir por completo de ciertos principios convencionales de estilo, consagrados por la práctica y el estudio de un pasado célebre.

Los que más censura merecen en este punto son los artistas ingleses; así, por ejemplo, los leones de la base de la columna de Nelson; en Lóndres, modelados por Landseer (Fig. 20), presentan en su melena la disposicion más estrictamente fiel á la naturaleza; pero en semejantes casos el artista no deberia jamas olvidar que la materia en que trabaja no es la propia del objeto que quiere reproducir, y que, por consiguiente, si no puede representar las crines sueltas y agitadas por el viento, tampoco debe dejar el bronce en masas compactas, porque el mismo color oscuro de esta materia hace más marcado el contraste entre la suelta y flexible realidad y la pesada reproduccion. Esto es precisamente lo que ha hecho Landseer cuando ha presentado la melena de sus leones alisada como con un peine, desconociendo completamente el carácter del bronce y el de la melena del leon.

Sin embargo, á pesar de esta exagerada tentativa de realismo en un punto determinado, el artista ha sobrepujado á la naturaleza en lo principal, dando al rey de los animales ojos humanos. El pequeño, redondo y hundido del leon, se encuentra en su obra transformado en un ojo ovalado, con pupilas humanas y colocado en línea recta, posicion peculiar de los ojos del hombre, y es que el artista, sintiéndose impotente para imprimir al metal la expresion de la vida, es decir, el fuego y el resplandor de la niña del ojo, se ha visto obligado á emplear el humano, para comunicar una chispa de inteligencia á aquella masa inerte é inanimada.

Si Kaulbach en sus célebres ilustraciones del *Reineke Fusch*, de Goethe, ha dado á todos sus animales, incluso el asno, una fisonomía humana, ha sido porque su objeto no era la exacta reproduccion de los animales, sino el de caracterizar en ellos las virtudes, vicios y pasiones del hombre. El defecto que hemos señalado en el escultor inglés puede

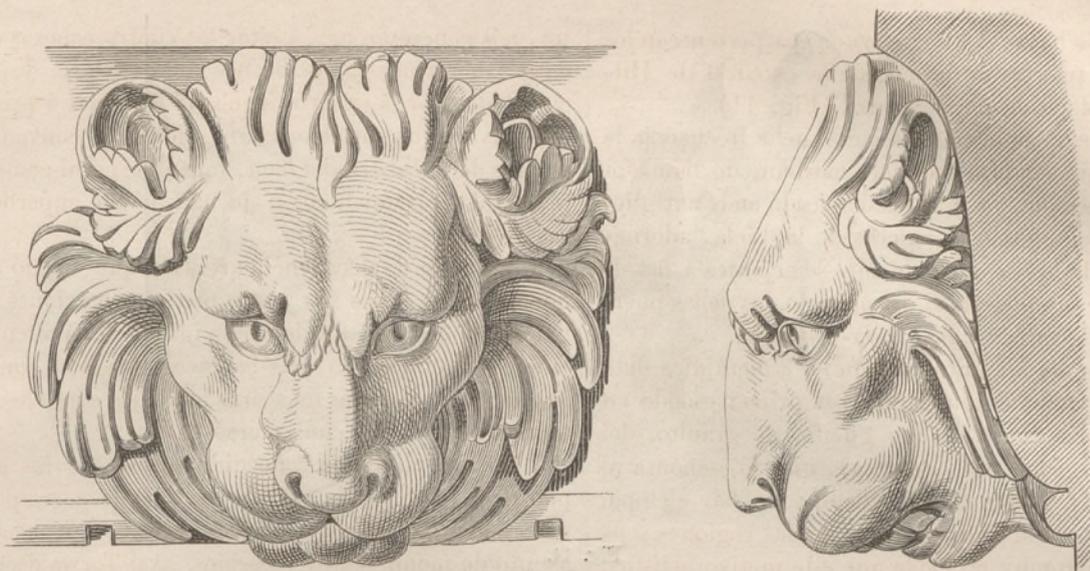


Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 14.



Fig. 12.



Fig. 15.



Fig. 13.



Fig. 16.



Fig. 18.



Fig. 17.



Fig. 19.



Fig. 21.



Fig. 20.

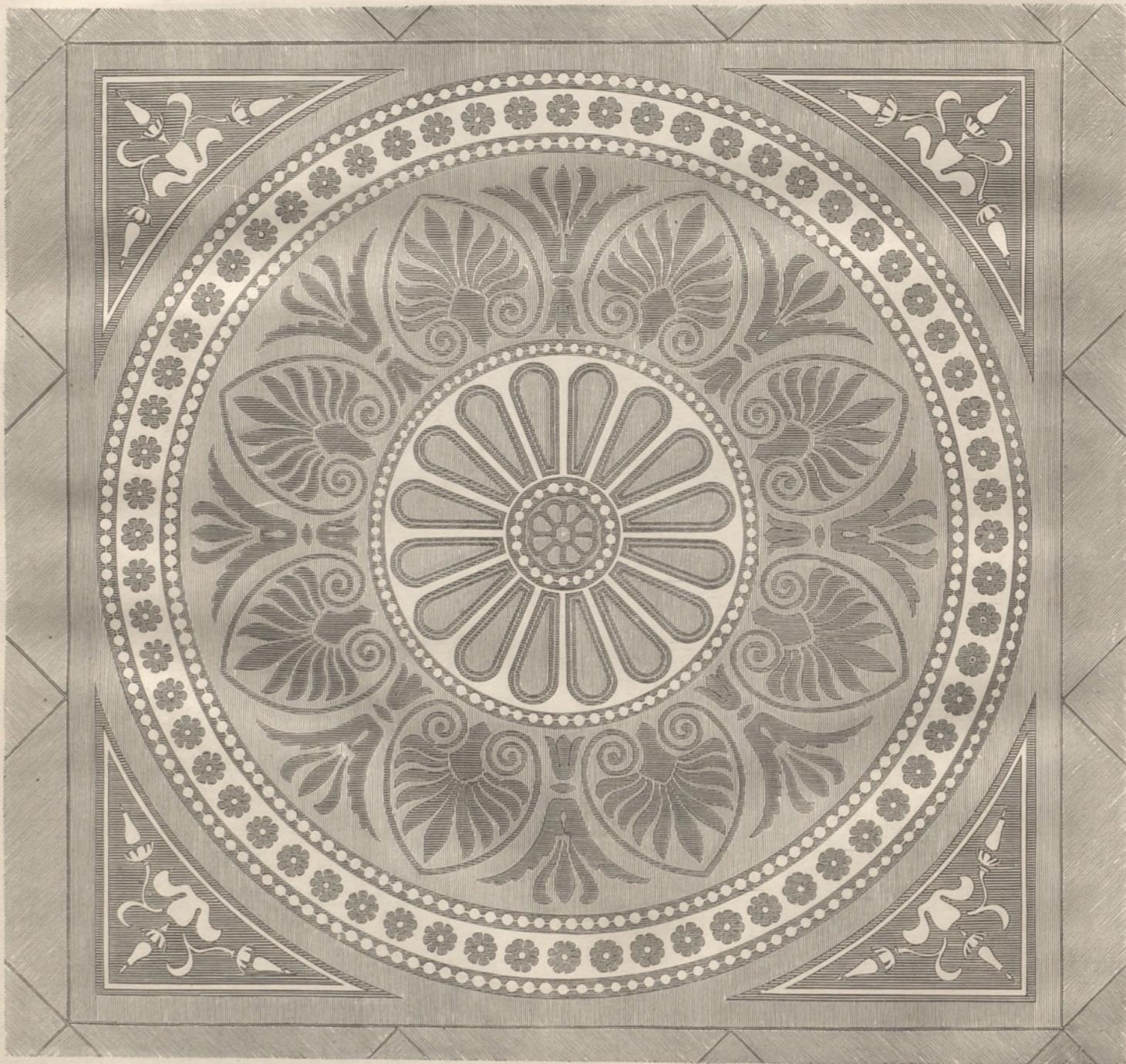


Fig. 22. (P. P. Rubens.)

igualmente censurarse en casi todos los artistas antiguos ó modernos que han querido representar la figura del león, dándole siempre la expresion de la fisonomía humana para elevarle sobre el nivel ordinario del mundo animal, y constituirle verdaderamente en rey de los animales.

Al terminar este ligero estudio no podemos ménos de recordar los dos leones recientemente colocados á ambos lados de la escalinata de nuestro Parlamento, en los que el reputado artista Sr. Ponzano ha dado una prueba más de su indisputable talento. De una ejecucion bastante esmerada, estos leones se distinguen por un marcado carácter clásico, y

se mantienen en los justos límites de la moderna escuela realista, sin incurrir en la exageracion que más arriba hemos señalado al hablar de los de Landseer. Tan sólo rebuscando con el ojo escudriñador del crítico lo que á ésta, como á toda obra de arte, le falta para la perfeccion, hemos encontrado poco satisfactoria la expresion de su fisonomía, más propia, á nuestro entender, del enojo cruel y receloso de otras especies de carnívoros, que de la fiereza salvaje, pero majestuosa siempre, como segura de su fuerza, del augusto rey de las selvas.



N.º 1.—Roseton central de un pavimento de palisandre, roble y acero. (Detalles en el Suplemento, N.º 11.)



N.º 2.—Verja de hierro forjado y laton del altar mayor de la iglesia de Santa María, en Riva, (Siglo XVI.)



N.º 3.—Sillon recientemente construido en Viena.



N.º 4.—Entrepaña para un lienzo de pared, compuesto por el arquitecto de París, Trilhe.



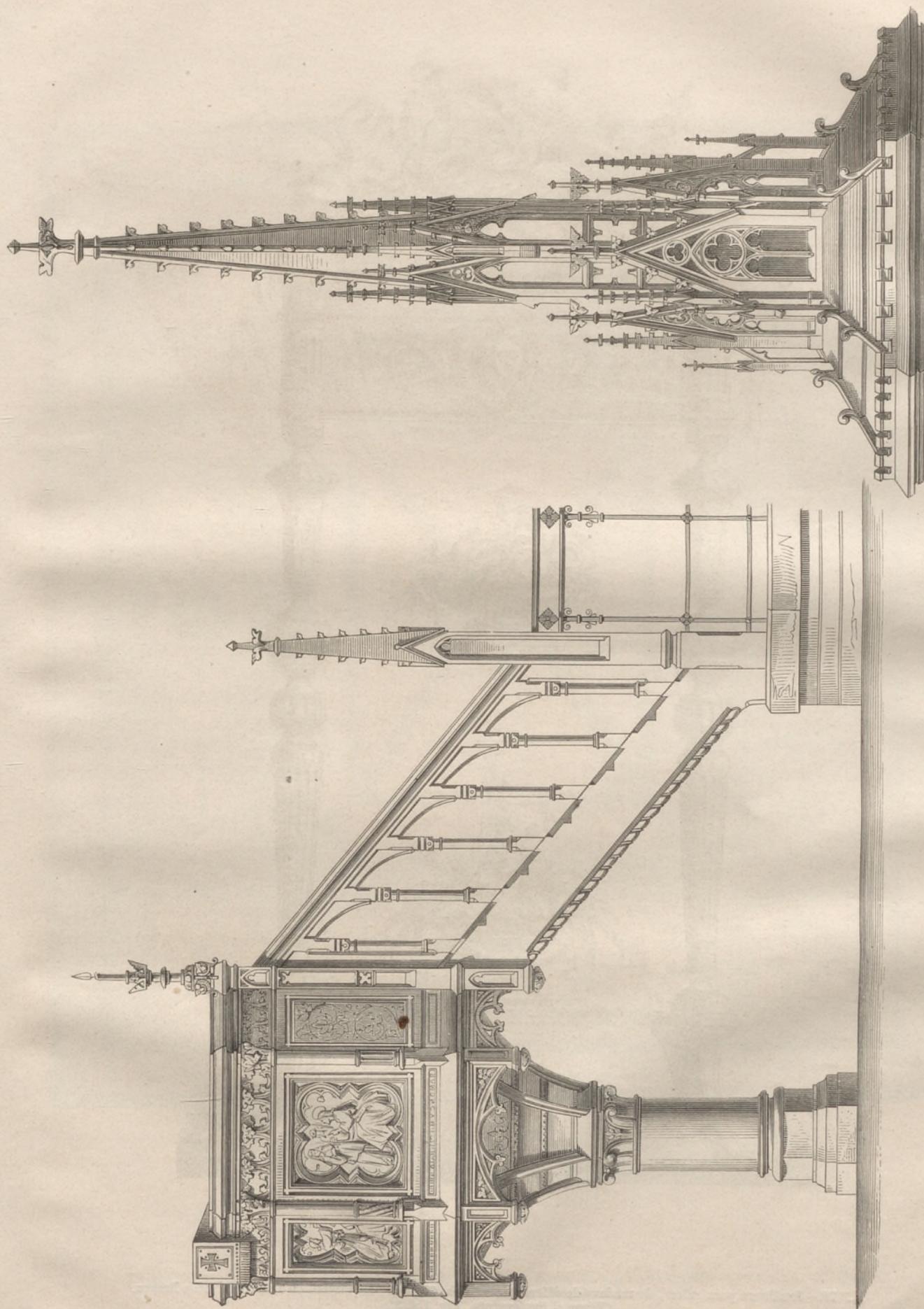
N.º 5. — Vinagreras de plata y cristal.—La cabeza de Minerva y la rama de oliva indican la botella del aceite, y la cabeza de Baco y los vástagos de vid, la del vinagre.



N.º 6.— Quinqué con globo de cristal giratorio, que marca las horas. (Plano en el Suplemento, Fig. 10.)



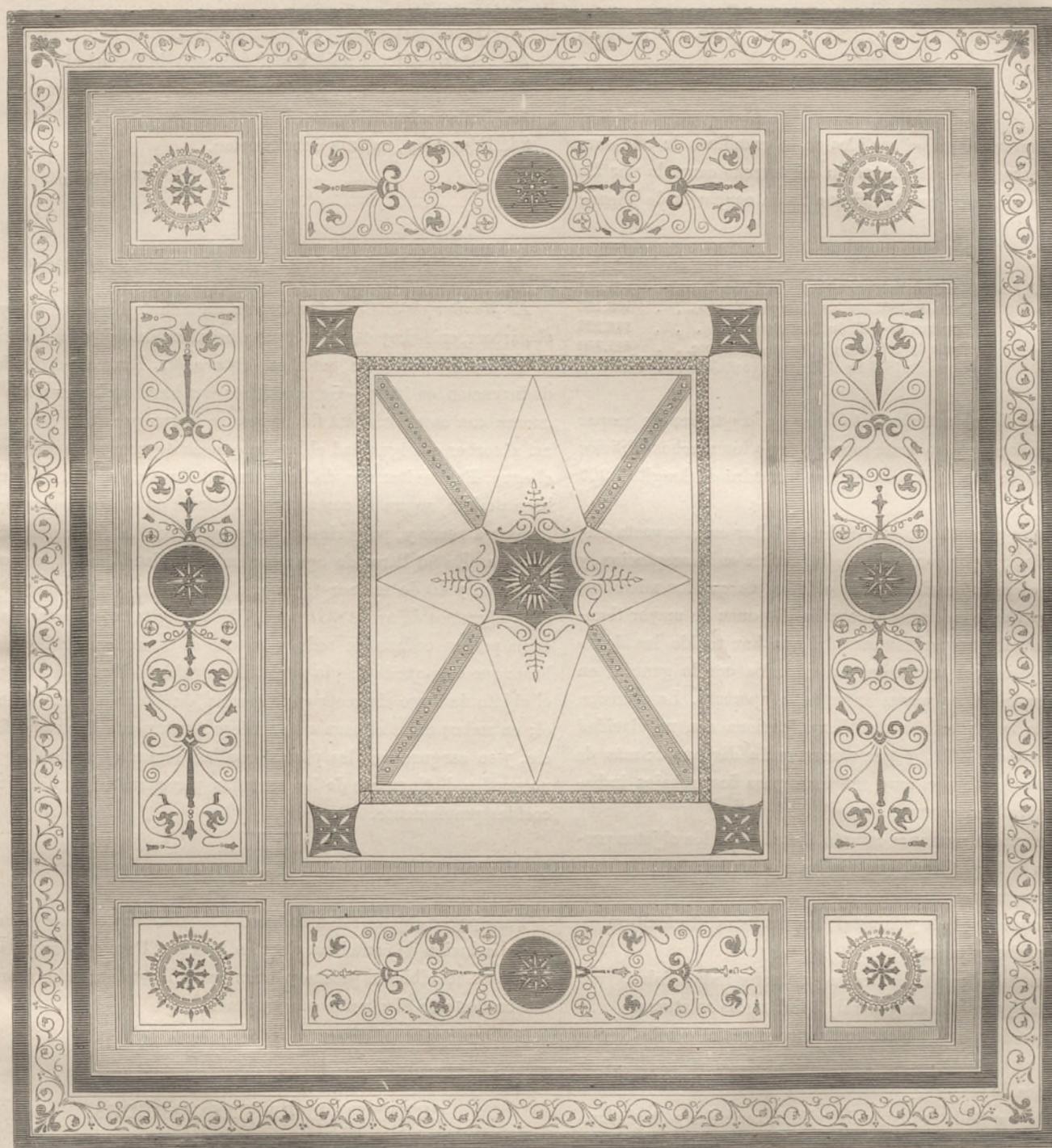
N.º 7.—Pila bautismal de bronce fundido. Estilo románico moderno.



N.º 8 y 9.—Púlpito de estilo gótico, de roble con el color natural de la madera. Las molduras, filetes y cordones van pintadas á la antigua, de azul y encarnado mate; el fondo dorado, y los tableros del antepecho adornados con cuadros al óleo sobre fondo de oro. (Véase el Suplemento, Fig. 6 al 9.)



N.º 10.—Jardinera para salon, de madera de diferentes colores. Obra del arquitecto de Lóndres Cárlos Berger.
(Véase el Suplemento, Fig. 1 al 3.)



N.º 11.—Techo pintado. Colores encarnado, verde, amarillo y blanco. (Dibujo del arquitecto de París, A. Normand.)
(Véase el Suplemento, N.ºs 4 y 5.)

VARIEDADES.

LA EXPOSICION UNIVERSAL DE VIENA DE 1873.

(Continuacion.)

Puede formarse *à priori* una idea de lo grandioso de esta obra por la comparacion de la extension del terreno ocupado por las pasadas exposiciones, con la del que ha de ocupar la de Viena:

| | Metros cuadrados. |
|--|----------------------|
| Para la exposicion de Lóndres de 1851 en Hyde-park se señalaron. | 81.591 |
| — Paris de 1855 en los Campos Eliseos. . . | 103.156 |
| — Lóndres de 1862 en Brompton. | 186.125 |
| — Paris de 1867 en el Campo de Marte. . . | 441.750 |
| — Viena de 1873 en el Prater se señalan. . . | 2.330.731 |

Aun no se tienen noticias detalladas de lo que han de ocupar las construcciones; pero baste saber, que de los muchos edificios aislados que se han de hacer, el mayor tendrá de longitud 900 metros.

En fin, una garantía de que no ha de faltar en esta vasta empresa el orden, y por consiguiente la justicia en la aceptacion, y la equidad en la colocacion de los objetos, es que los miembros de las diferentes comisiones y comités disponen de mayor tiempo para los trabajos preliminares del que han tenido los de todas las Exposiciones anteriores, nombrados por lo general un año ó á lo más quince meses ántes de la apertura. La comision directiva de la Exposicion de Viena funciona con regularidad desde Agosto de 1871, y por consecuencia dispone de más de veintiun meses; tiempo muy suficiente para los trabajos indispensables para la apertura.

En 26 grupos ó secciones estarán distribuidos los objetos presentados en la Exposicion, que son las siguientes:

1. Montes, minas, fundiciones.
2. Economia agrícola y forestal, horticultura, floricultura.
3. Industrias químicas.
4. Sustancias alimenticias, como productos industriales.
5. Tejidos y vestidos en general, é industrias relativas.
6. Objetos de cuero, pieles, cautchouc y gutta-percha.
7. Objetos de metal.
8. Objetos de madera.
9. Productos de la industria del vidrio, cerámica y de piedra.
10. Objetos de lujo, como agremanes, etc.
11. Industria papelera.
12. Artes gráficas y dibujo industrial.
13. Máquinas y medios de transporte.
14. Instrumentos científicos.
15. Instrumentos náuticos.
16. Equipos militares.
17. Marina.
18. Construcciones y edificios públicos.
19. Edificios urbanos (decorado y mobiliario).
20. Casas para colonias de obreros (utensilios y muebles relativos).
21. Industria nacional casera.

22. Demostracion de la utilidad de los museos industriales.
23. Artes y objetos relativos al decorado de las iglesias.
24. Objetos de arte y de industria de los tiempos antiguos.
25. Bellas artes modernas.
26. Educacion, cultura é instruccion.

(Se continuará.)

MODO DE BARNIZAR LOS BARROS COCIDOS.

El Monitor de la Cerámica inserta un método bastante útil y, al parecer, caído hoy en desuso, para barnizar los objetos de barro cocido, loza y porcelana, por el que obtuvo Mr. Birckel privilegio de invencion, en 1859.—Generalmente para barnizar las vasijas se cuecen con anterioridad á fin de que se hagan porosas y puedan así absorber con igualdad el barniz que se depura y disuelve en el agua. Para evitar una doble operacion de cocido, Mr. Birckel hace desleir, segun la costumbre, el barniz en el agua; despues le pone á secar y, pulverizado, le prepara con la disolucion siguiente. En 50 litros de agua cociendo se disuelven 50 gramos de borax y 40 de crémor tártaro, á los que se añaden despues 40 kilogramos de sangre. Despues de bien agitada la mezcla, se cuele por un cedazo de seda y se une el barniz con el líquido hasta que éste quede limpio y frio. En seguida, ó bien se sumerge el objeto de barro sin cocer en la mezcla, ó se derrama ésta sobre él; en ambos casos el barniz se adhiere tenazmente á la superficie, y se asegura que las piezas cocidas segun el modo dicho, no pueden distinguirse de las tratadas por el método ordinario, cocidas previamente.

MASTIC.

Para pegar objetos róticos de barro ó de porcelana es muy buena una disolucion de cautchouc claro en bencina. Para que los pedazos rotos se adhieran pronta y tenazmente, basta extender sobre sus bordes esta disolucion con un pincel.

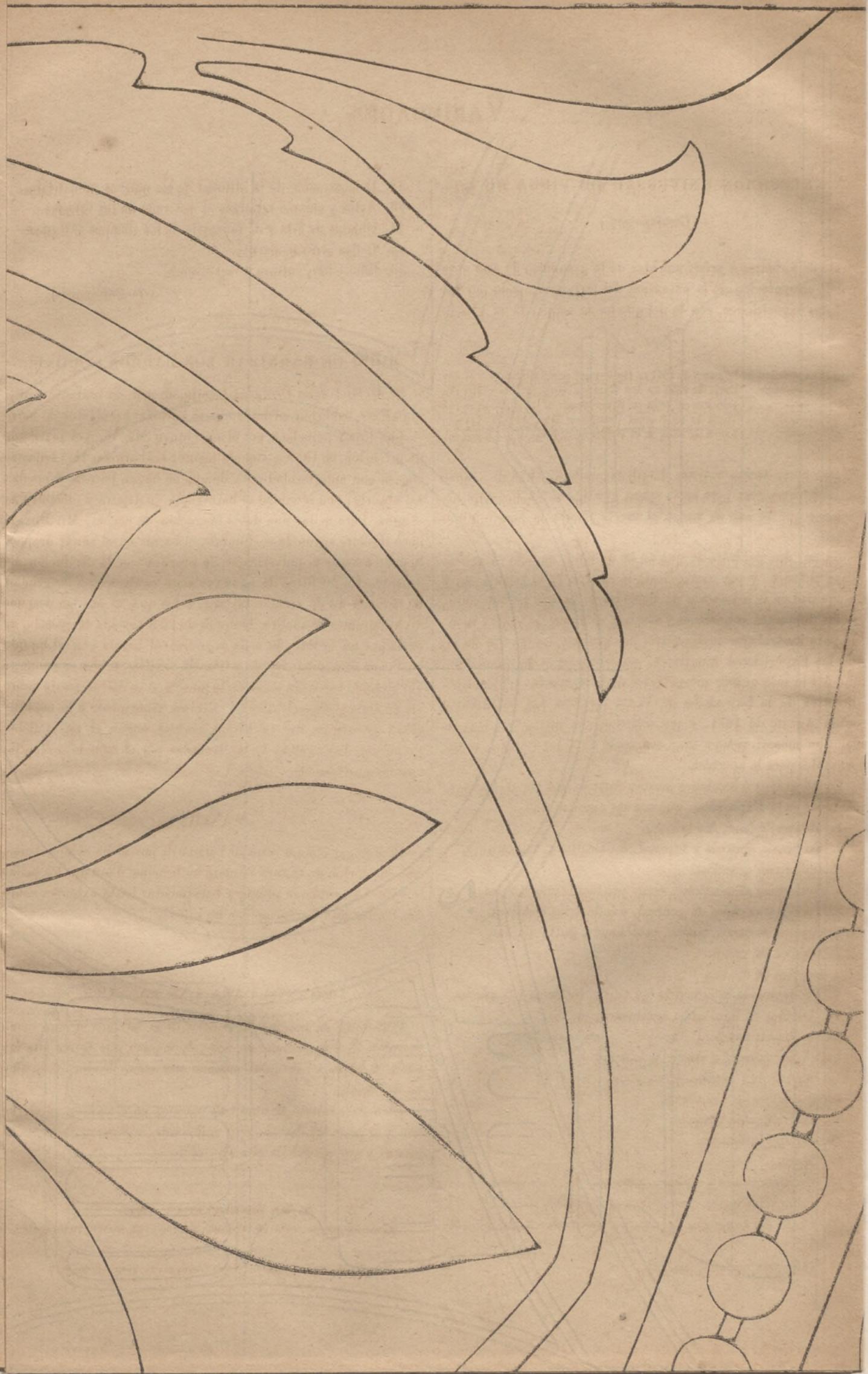
CEMENTO PARA LAS PAREDES.

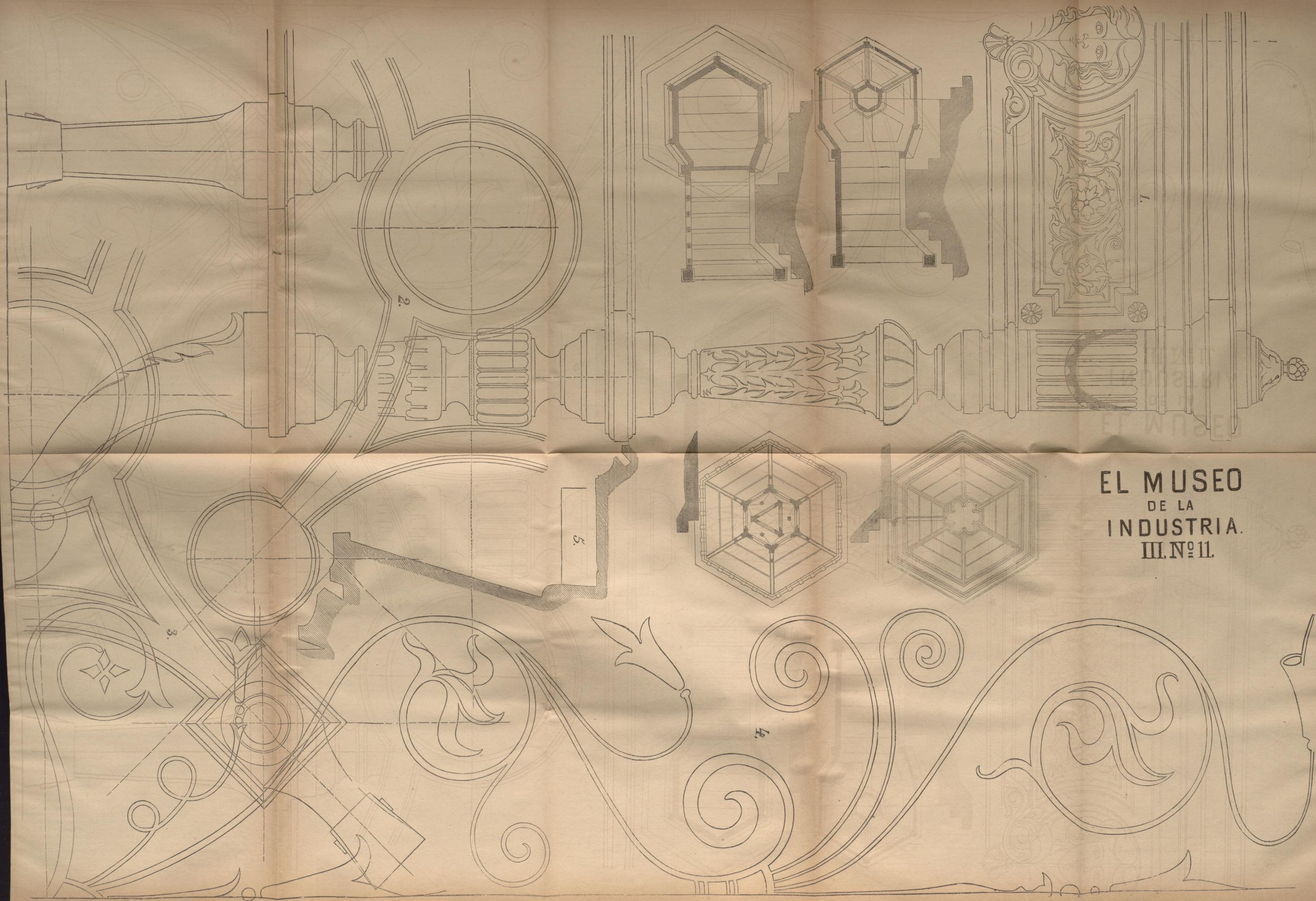
Dése sobre la pared, ó al rededor de la habitacion, una mano de óxido de zinc disuelto en cola, de manera que forme una especie de hojas, y extiéndase encima otra mano de cloruro de zinc en disolucion.

En el acto mismo se obra una reaccion en el óxido y el cloruro, y forman un barniz muy adherente, pulimentado como el cristal, y que no exhala el menor olor.

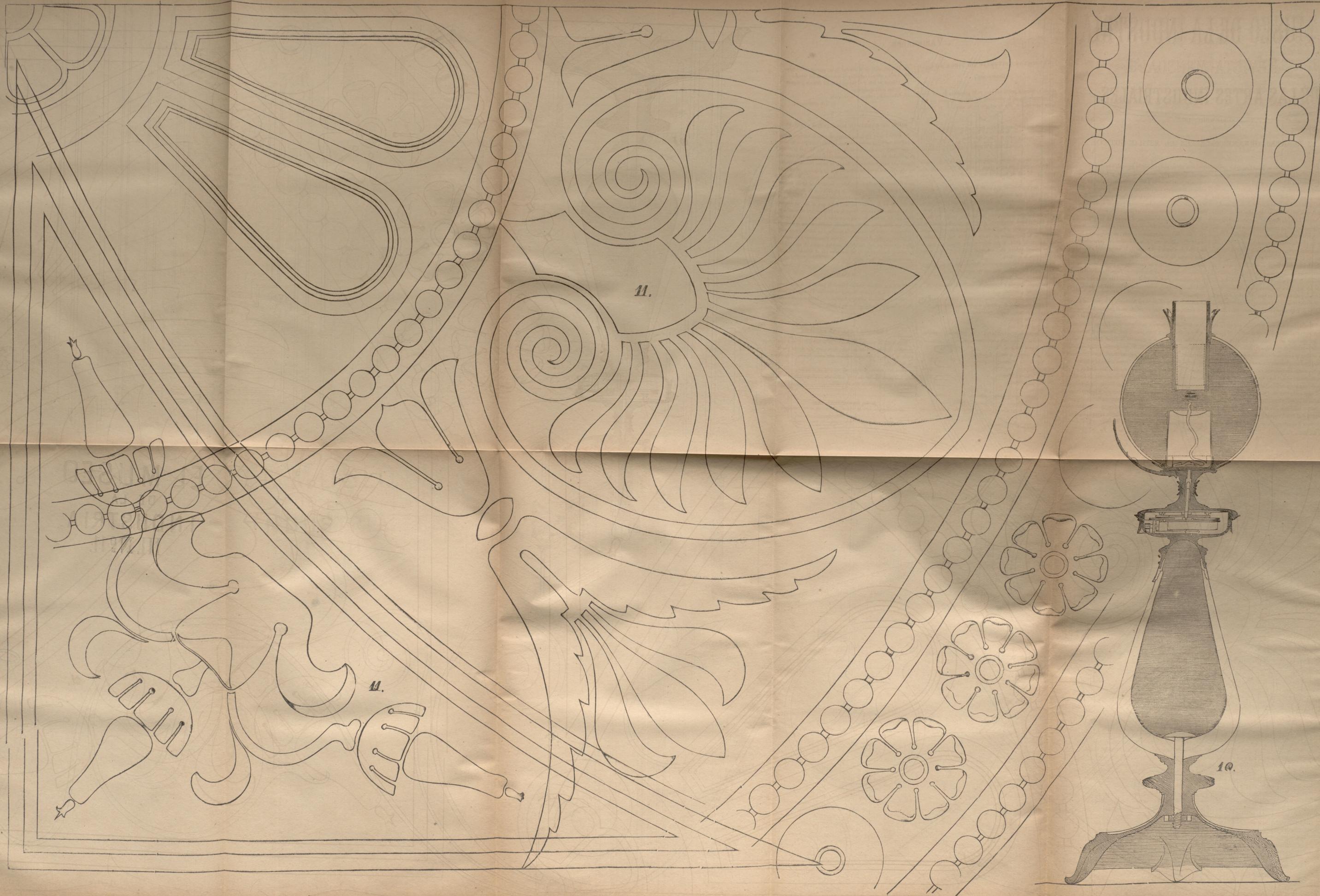
E. DE MARIÁTEGUI, editor.

Administracion, calle de Atocha, número 143, cuarto principal.

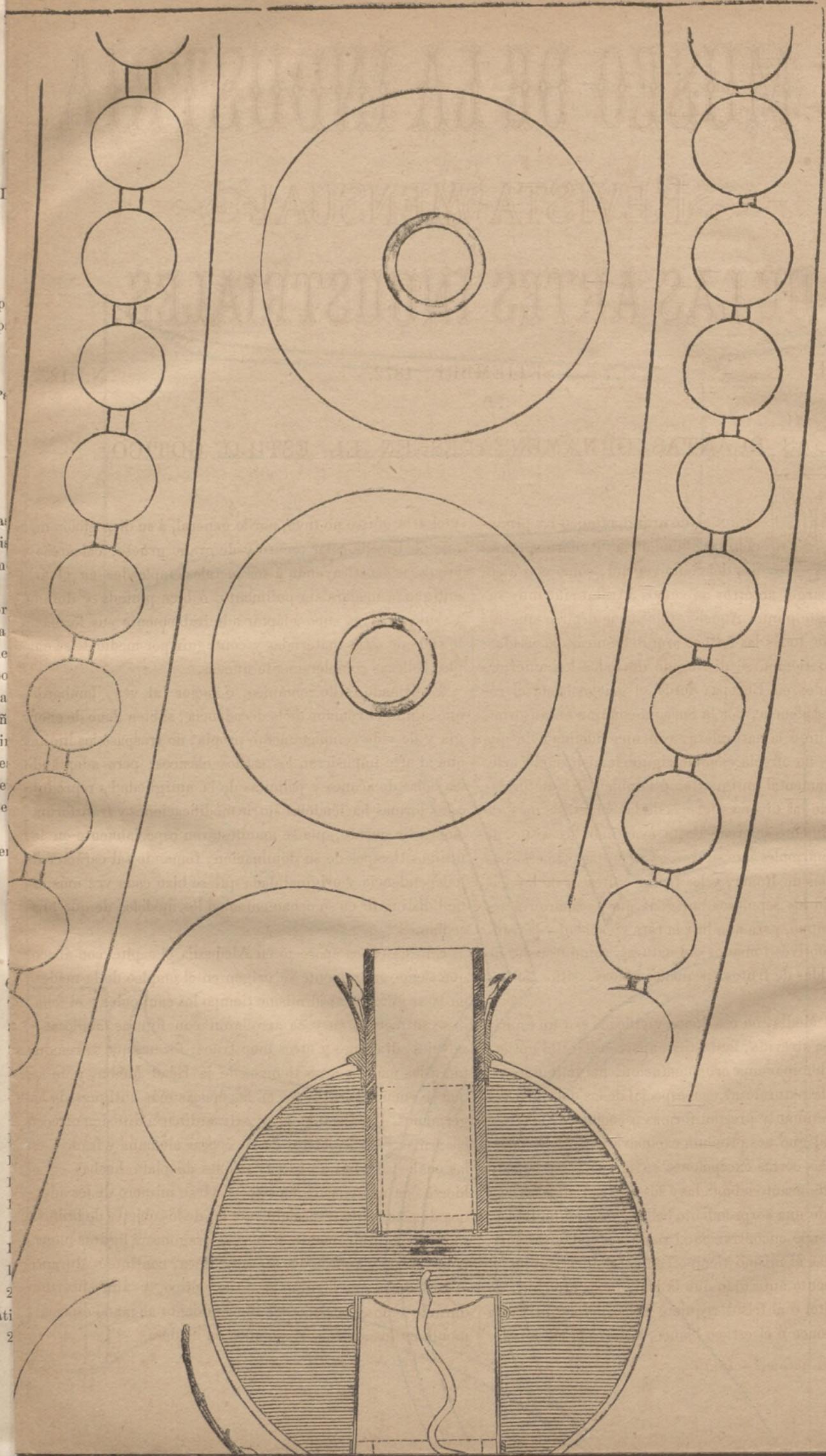




EL MUSEO
DE LA
INDUSTRIA.
III. N.º 11.



I
P
P
Pe
la
ais
m
pr
la
de
po
da
añ
dir
de
ve
pe
se



1
1
1
1
1
1
2
lati
2